

MARCELLA MORAES
DO MOVIMENTO DAS ÁGUAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – BACHARELADO EM
ARTES VISUAIS COM ÊNFASE EM ESCULTURA

MARCELLA MORAES FRANCISCO

DO MOVIMENTO DAS ÁGUAS

RIO DE JANEIRO

2017

Marcella Moraes Francisco

DO MOVIMENTO DAS ÁGUAS

Trabalho apresentado à Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais com ênfase em Escultura da Escola de Belas Artes.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Liliane Benetti

RIO DE JANEIRO

2017

Marcella Moraes Francisco

DO MOVIMENTO DAS ÁGUAS

Trabalho apresentado à Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais com ênfase em Escultura da Escola de Belas Artes.

Prof.^a Dr.^a Liliane Benetti

EBA/UFRJ

Prof. Dr. Frederico Carvalho dos Santos

EBA/UFRJ

Prof. Dr.^a Livia Flores

ECO/PPGAV/UFRJ

RIO DE JANEIRO

2017

Dedicatória

Para Frederico Carvalho dos Santos

MORAES, Marcella. **Do Movimento das Águas**. Rio de Janeiro, 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais com ênfase em Escultura) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso faz parte do processo da minha prática artística desenvolvida durante o último ano da graduação em artes visuais. A pesquisa busca investigar os estados das águas e seus comportamentos nas superfícies, especialmente em infiltrações, umidades e gotejamentos, como material poético na arte contemporânea.

Do Movimento das águas abrange a análise e comentários procedentes da minha criação, interesses pessoais e afinidades com trabalhos de alguns artistas, bem como questões relacionadas à paisagem e ao espaço.

Foi realizado um estudo de outras áreas de conhecimento sobre as relações dos fenômenos físicos e geográficos dos fluxos de água estabelecendo suas possíveis convergências com o meu processo artístico, de modo a construir camadas de trabalhos diversos como desenhos, fotografias, pinturas e esculturas, que, ao fim, tornam-se acúmulos, assim como o próprio vestígio de líquido.

Palavras-chave: Artes visuais; Cartografia imaginária; Desenho; Paisagem; Escrita de artista.

Índice

Gota	9
Introdução	10
Nascente	12
O surgimento dos fluidos	13
Vazamento	18
O processo gotejante	20
Correnteza	27
As mentes úmidas	28
Fluxo	47
Derivas poéticas	51
Imersão	65
Considerações finais	66
Fontes	68
Referências bibliográficas	69

Dizem que antes de um rio cair no oceano ele treme de medo. Olha para trás, para toda a jornada que percorreu, para os cumes, as montanhas, para o longo caminho sinuoso através das florestas, dos povoados, e vê à sua frente um oceano tão vasto que entrar nele nada mais é do que desaparecer para sempre. Mas não há outra maneira. O rio não pode voltar. Ninguém pode voltar. Voltar é impossível na existência. O rio precisa de se arriscar e entrar no oceano.

E somente quando ele entrar no oceano é que o medo desaparece. Porque apenas então o rio saberá que não se trata de desaparecer no oceano, mas de tornar-se oceano.

Osho



INTRODUÇÃO

Nasci num bairro situado nas margens do oceano Atlântico entre os maciços da Pedra Branca e da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro. Localizado numa larga planície comprida no litoral, as formações montanhosas erguem-se ao redor do bairro com suas ramificações que se encontram com o mar. Seu nome “Barra da Tijuca” reflete a paisagem local que figura a “entrada de um porto” e “Tijuca” de origem tupi, significa “caminho em direção ao mar, vereda”.

Um canal repleto de ilhas se estende por todo o bairro. As primeiras águas que conheci desse lugar me levaram ao encontro com a ilha dos pescadores que abriga uma marina clube na qual brinquei durante toda minha infância. Encantava-me saber que estava rodeada de água.

Nessa ilha, ainda quando criança conheci uma menina na “salinha de artes” do clube. Ela morava na outra margem, chamada ilha Primeira, acesso que só era possível pelas águas do canal. Balsas faziam o transporte de moradores. Pelas ruas da ilha, víamos caminhos estreitos com chão de pedras feito apenas para o fluxo de pedestres. Mais crescida um pouco, me mudei para um local na encosta da Pedra da Gávea que fica próxima desse mesmo canal, mas, aqui, ele deságua no mar.

Com o oceano à frente e mais velha embarquei para uma jornada longa, a ilha do Fundão. Terra em que a arte apareceu para mim e agora caminhamos juntas, assim como o encontro de duas águas que se misturam para formar uma outra.

Entre esses canais que me cercam, irei investigar as diversas imagens de água, como as águas profundas, as águas secas, as águas gasosas. Começarei pela Nascente, ideias de água que serviram de fonte para meus devaneios, o surgimento das manchas, a corrosão da infiltração e a sensibilidade úmida. No segundo momento deste rio de palavras, passo a falar sobre o Vazamento, onde estudo a variação das manchas, transbordando-as para desenhos gráficos digitais. No terceiro capítulo, o trabalho explora outros mares, como produções de artistas e pensadores que estão no mesmo barco que eu. No quarto momento, Fluxo, apresento o traçado do rio onde as imagens das obras fluem. E, por último, Imersão, faço minhas considerações finais, de maneira que a observação gotejante do leitor permaneça nas percepções aquosas.



1. O SURGIMENTO DOS FLUIDOS

Não será inconveniente ser agora oferecido neste pequeno tratado alguma consideração acerca das águas: na verdade, a tal ponto peculiar, diante dos outros corpos sublunares, o movimento com as águas é visto conectado, posto que ordinariamente nunca repousem. Omito aquele grande movimento de mudança dos mares; também deixo de lado cada um dos rios, e dos lagos; além disto, tanto a medição como o uso das correntes, dos quais toda a doutrina foi descoberta pelo Abade Benedito Castelli, meu preceptor. Ele escreveu seu conhecimento, e aquela (doutrina) consolidou, não somente pela demonstração, também verdadeiramente pela obra, com a máxima utilidade de Príncipes e povos, com a maior admiração de filósofos. Sobressai o livro daquele, verdadeiramente esplêndido. Ainda que não totalmente indiferentes a respeito desta matéria, nós descreveremos a seguir qualquer coisa de pequena monta, e a maioria; coisas inúteis.¹

(Evangelista Torricelli, 1644)

Nada melhor do que ouvir o barulho da chuva caindo lá fora. Faz aumentar a vontade de habitar a casa. E sentir o abrigo seguro aumenta a intensidade de conforto e intimidade. Porém poças de água concentram-se sobre os telhados das casas. E onde tem solo, os fluidos penetram. Com esses pequenos movimentos feitos pelo fluxo de água, uma infiltração na laje pode crescer silenciosamente, percorrendo materiais internos antes de se manifestar sob forma de umidade ou vazamento no teto. Uma vez que invadem o forro, essas gotas acumulam-se na superfície da cobertura até abrir uma área de escape.

A experiência de morar e trabalhar sobre o mesmo teto é um tanto provocadora para mim enquanto artista já que o quarto é um lugar para se descansar. Ao tornar-se ateliê, as coisas se misturam, como o tempo de trabalho e o de descanso. Além disso, no meu quarto, até há pouco tempo, havia infiltração. A água movimentava-se dentro da construção provocando um vazamento que se apresenta em forma de um orifício no teto. Com gotas que caem descompassadas sobre o chão, espatifando-se, respingando e molhando o espaço que passou, então, a ser um observatório desses acontecimentos.

¹ TORRICELLI, Evangelista. *A lei de Torricelli $v = \sqrt{2gh}$: Uma Tradução comentada de sua origem no De Motu Aquarum (Do movimento das águas)*. Tradução de Sylvio R. Bistafa. *Revista Brasileira de História da Ciência*. Rio de Janeiro, v7, n1, 2014, p. 111.

Em meus estudos em artes visuais, tive contato com teorias de uma série de pensadores e, dentre eles, foi a perspectiva de Gaston Bachelard a que primeiro me ajudou a observar de forma poética os movimentos quase imperceptíveis da água que tomavam recorrentemente meu quarto-ateliê.

Este trabalho de conclusão de curso resulta de um desses momentos de investigação e se desdobra em um processo de escrita que busca conexões com minha prática artística, na tentativa de mostrar que na pesquisa em artes visuais essas fronteiras se diluem.

O título *Do Movimento das Águas* surgiu do encontro com a Lei de Torricelli, de 1644, feita pelo físico Evangelista Torricelli (1608-1647), pupilo de Galileu Galilei, que diz respeito aos movimentos dos líquidos – *De Motu Aquarium*², e que permitiu calcular a velocidade do efluxo: o escoamento de um líquido submetido à gravidade que sai por um pequeno orifício de um recipiente. A lei foi importante não somente por estabelecer um método que determina a velocidade e, portanto, a vazão ou descarga, mas também por referir-se pela primeira vez à água em movimento. Isso justifica o importante papel de Torricelli no desenvolvimento da mecânica dos fluidos.

Em um trecho de seu livro *Opera Geometrica*³, Torricelli diz que “(...) *as gotas que jorram do tubo são da natureza dos projéteis já que na verdade as mesmas, ainda que líquidas, são esferas pesadas e unidas (...)*”⁴. Essa descrição dos materiais é feita por meio de um discurso científico/filosófico em que Torricelli tenta propor a observação dos movimentos das águas de “pequena monta” apresentando, em sua lei, uma equação para dar conta dessa ação do fluxo “incompreensível” que sai por um furo. O que liga esses corpos são os intervalos, os vazios, que diferentemente do “nada”, são forças que os mantêm em movimentação.

Essa preocupação com o pequeno, o gotejar que vai sedimentando e acumulando na superfície, me fizeram ver um potencial artístico na lei de Torricelli, que passou a ser uma fonte para meus devaneios. Apropriei-me dessa relação entre a atividade da água ser da natureza das esferas aquosas e estas remeterem a algo sólido e transferi ao meu campo de

² “*De Motu Aquarium*” (Do Movimento das Águas) é um capítulo do livro *Opera Geometrica* de Evangelista Torricelli que apresenta os desenvolvimentos que foram consolidados na sua famosa lei $v = \sqrt{2gh}$, permitindo determinar a velocidade do efluxo. Esse capítulo foi fundamental para o entendimento do movimento dos líquidos que fundou a hidrodinâmica.

³ Publicada em Florença e escrita em latim a obra original digitalizada encontra-se disponível em: <<http://archive.org/stream/operageometrica00torrgoog#page/n212/mode/2up>>.

⁴ TORRICELLI, Evangelista. Op. Cit., p.112.

interesse, que desdobra desenhos em esculturas. Passei então a documentar os pequenos movimentos relevantes e “coisas inúteis”, ínfimas, como diz Torricelli.

O primeiro desejo de materializar esse ambiente surge em forma de aquarelas da série *Estações Cartográficas* (2015-2016). Esta série é composta de quatro papéis que coloquei sobre o orifício no teto do meu quarto, cada um deles em uma estação do ano, tal como uma ferramenta de suporte para a fixação dos desenhos que surgiriam a partir das águas da infiltração. O ponto de partida foi em outubro de 2015, início da primavera. Fixei um papel para tapar o buraco do fluxo de água. No verão, retirei aquele e dispus um novo papel, repetindo o procedimento no outono e no inverno. O encontro entre a água da infiltração e o papel fez surgir desenhos aleatórios. A partir desse trabalho, iniciei um percurso de pesquisa que procura transformar água em terra e faz nascer ilhas a partir das águas.

Os quatro desenhos de manchas, resultado de acúmulos de água que mudaram de acordo com as intensidades e fluxos pluviais, foram adensando-se e fazendo uma poça invertida, marcada pela superposição de camadas de tons terrosos como ocre, terra de siena queimada e terracota. O conjunto torna-se um gráfico de medidas, mapas hidrográficos, ou ainda, parecem uma cartografia imaginária que indica a documentação espacial das variações dos movimentos pluviométricos que compara informações quantitativas devido às mudanças climáticas em cada estação do ano. Essa espécie de gráfico de medidas pode ser vista na *Fig. 1*, pela ordem, da esquerda para a direita: Primavera, Verão, Outono e Inverno.

Pesquisei, na sequência, a definição de cartografia proposta pela Associação Cartográfica Internacional (1966) que compreende a cartografia como o conjunto de estudos e das operações científicas, artísticas e técnicas que intervêm a partir dos resultados das observações diretas ou da exploração de uma documentação, tendo em vista a elaboração de cartas, plantas e outros modos de expressão, assim como sua utilização⁵. Entretanto, tal compreensão não é apenas exclusiva da geografia, mas também é usada em Arte.

⁵ Definição extraída do link http://www.geografia.fflch.usp.br/graduacao/apoio/textos/texto_1.htm, consultado em 15/05/2017.

Recentemente, li num livro que fala sobre imagem⁶ uma pequena passagem sobre o *Tratado da pintura*⁷ de Leonardo Da Vinci, que evoca a potência da *macchia*. Trata-se de manchas aleatórias em algumas paredes e pedras manchadas que Leonardo aconselha aos pintores aspirantes a observá-las com cuidado e atenção para descobrir semelhanças com alguns países, as nuances, atitudes prontas de algumas figuras ou ainda as paisagens. Em resumo, as *macchie* de Leonardo são modos de ativar a imaginação pictórica.

Em certo sentido, é interessante como esse método desenvolvido por Leonardo muito se aproxima de um fascínio por capturar nas formas prontas no mundo imagens para iniciar um desenho ou uma pintura. Se colocarmos diante do pensamento de Bachelard, essa percepção pode vir a ser um devaneio de habitar que está presente nas manchas: “*nas horas de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta*”⁸.

A partir deste ponto, apresentarei imagens produzidas nessa trajetória, o processo artístico, escritos poéticos e o encontro com alguns conceitos da Geografia, que pontuaram um momento de clareza necessária. Falarei de alguns trabalhos mais antigos para dialogar com a presente pesquisa de forma mais orgânica, talvez um tanto labiríntica, por não ter sido fiel à cronologia da produção, como também trarei imagens pessoais, apropriadas da internet, e textos que me serviram de referências, apresentados no início de cada capítulo. As imagens aqui apresentadas talvez nos levem a lugar nenhum na esfera terrestre, mas se revelam, de certa maneira, como um outro modo de habitar o espaço.

⁶ ALLOA, Emmanuel [et al.]. *Pensar a imagem/ Emmanuel Alloa (Org.)*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

⁷ Apud BOEHM, Gottfried. *Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica*. In: ALLOA, Emmanuel [et al.]. Op. Cit., p. 26. Conferir também em DA VINCI, Leonardo. *El Tratado de La Pintura*. Disponível em: <https://archive.org/details/eltratadodelapin00leon>. Acesso em 15/05/2017. Tradução livre da autora. p. 8.

⁸ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 1.

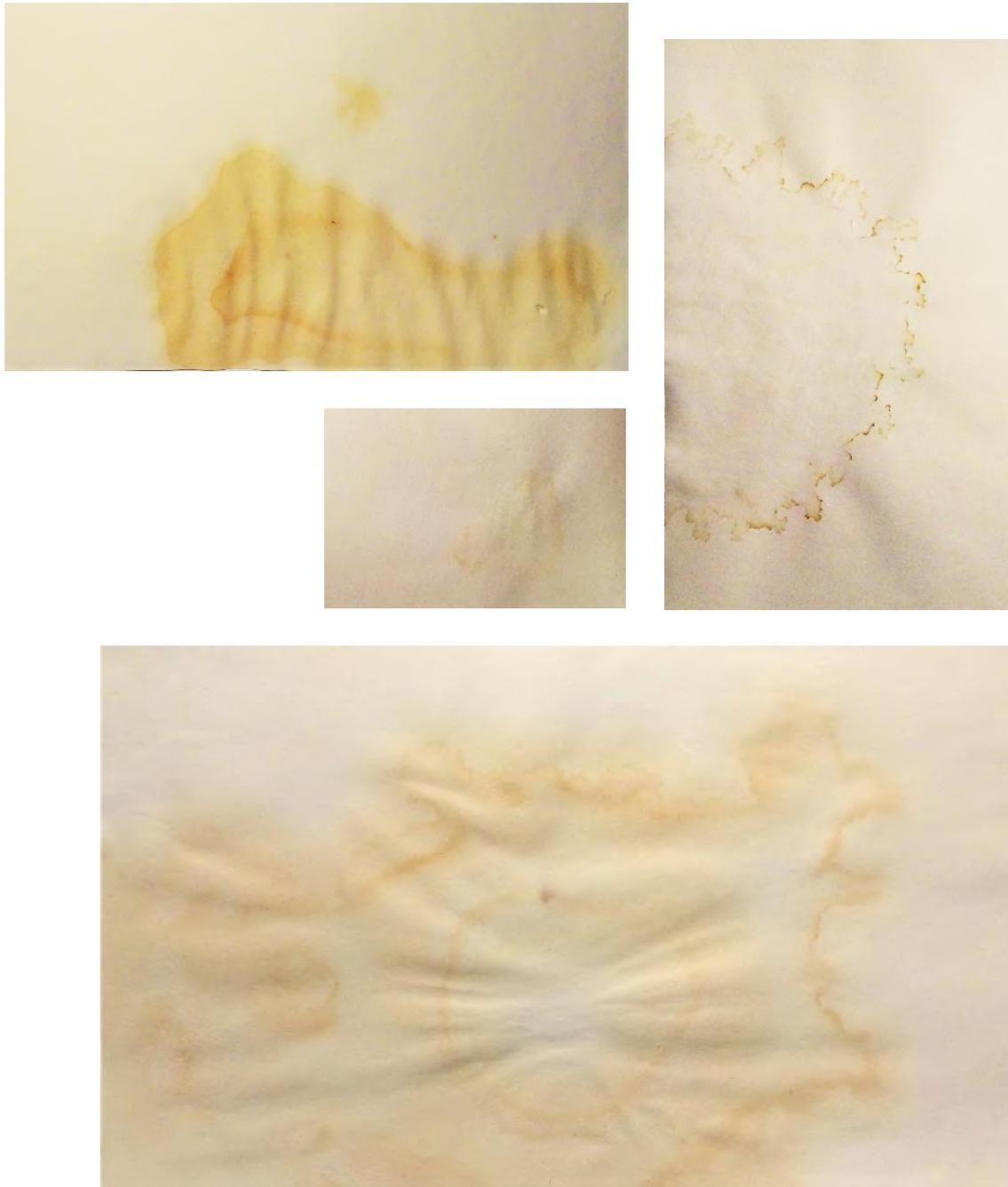
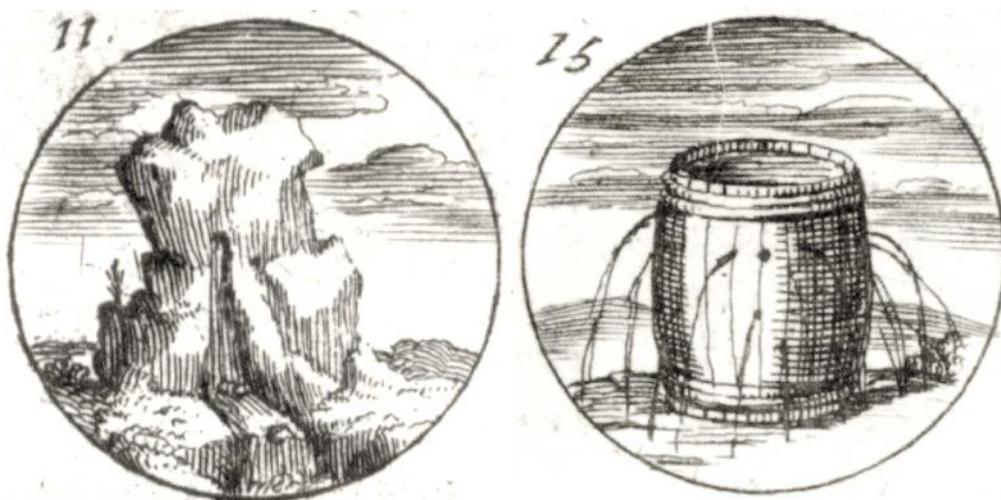


Figura 1. Marcella Moraes. *Estações Cartográficas*, 2015-2016. Água de infiltração sobre papel. Dimensões variadas.



11. Ela restaura o que lhe é dado

15. Me consumo por todas as partes

Figura 2. DE LA FEUILLE, D. *Devises Et Emblemes*, 1697. Edição de emblemas para moedas e relógios. Tradução livre da autora. Disponível em <http://diglib.hab.de/drucke/xb-2867/start.htm>.



2. O PROCESSO GOTEJANTE

O rio carrega a montanha. O rio é veículo da montanha.
(Giuseppe Penone, 1980.)

O trabalho que desenvolvi com base nesses estudos foi realizado entre 2015 e 2016, durante as coletas dos papéis de infiltração no meu quarto, completando o ciclo das quatro estações do ano. As imagens planas, bidimensionais, das manchas despertaram meu interesse por espacializar esse mapa surgido através do vazamento e que apenas existe devido às superfícies percorridas pela água, começando pela laje, o cimento, o vergalhão, o gesso até o encontro com o papel. A ação da água se estabelece sobre o papel como uma localização de sobreposições de temporadas de chuvas marcadas por camadas de cores desses materiais que a água atingiu.

Foi dessa observação do acontecimento e rastro poético das gotas sobre o papel em cada estação do ano que surgiu o trabalho específico para a conclusão da graduação. É preciso ressaltar, neste ponto, que minha formação em artes também se deu de forma fluida, entre o aprendizado na faculdade e as experiências junto ao Programa Práticas Artísticas Contemporâneas da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 2015, o que ampliou minha maneira de entender os fenômenos artísticos contemporâneos.

Comecei a criar uma relação dos desenhos das manchas considerando os fluxos de água junto com um pensamento desses lugares em que a água havia passado. Logo depois, passei a pesquisar uma “climatologia” na arte, levando em conta artistas que trabalham com a questão da variabilidade temporal. Para compreender melhor essa ideia de fluidez, tomo emprestado uma reflexão do artista italiano Giuseppe Penone que desenvolve um pensamento temporal da escultura e dos lugares específicos em que elas se encontram. Penone propõe que pensemos numa pedra:

A meu ver, todos os elementos são fluidos. A própria pedra é fluida: uma montanha se desagrega, torna-se areia. É unicamente uma questão de tempo. É a curta duração de nossa existência que nos faz qualificar como “duro” ou “mole” esse ou aquele material. O tempo desestabiliza esses critérios.⁹

⁹ PENONE, G. (1978), citado no livro DIDI-HUBERMAN, G. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009, p. 51.

De acordo com Penone, ao observar a água como uma ferramenta, a pedra do rio é modelada naturalmente. Nesse processo que está em constante formação devido à ação do tempo, água e pedra estariam inseparáveis. Ou seja, o agente e a ação transformam uma pedra de um rio em uma escultura momentânea. Nesse fluxo, a água constrói, modifica e desfaz o ambiente em constante mudança climática e altera, assim, a superfície da terra e todos os elementos que compõem. Por uma questão de tempo, os movimentos naturais que ocorrem na superfície da terra são vistos aqui no interior do meu quarto.

Os movimentos naturais que estão presentes nas nossas vidas fazem parte do ciclo da água, caracterizado por sua ação nos continentes, oceanos e atmosferas que, ao evaporar-se tanto pela ação do sol como pela força da gravidade, transforma-se em nuvens saturadas e retorna para a superfície em forma de orvalho, chuva, granizo ou neve. Através da precipitação, como nos casos de rios subterrâneos, a água atmosférica se infiltra no solo e nas rochas até encontrar uma área impermeável, alimentando um curso de água existente ou dando início a um novo. Esses rios subterrâneos também podem dar origem a rios superficiais, que aparecem na superfície quando há, por exemplo, um desgaste no solo. Com a urbanização das cidades, a ação da chuva aprofunda sobre o meu teto até encontrar uma área de escape. Seria isso uma tentativa de dar início a um novo curso de água?

Percebi que poderia lançar mão do conceito da geografia em meu processo artístico para analisar as mudanças morfodinâmicas que ocorrem em um determinado período de tempo, evidenciando alterações naturais na superfície do solo vistas a partir de mapas. Segundo o geógrafo Narcélio de Sá¹⁰, os elementos que contribuem para a caracterização das morfologias “são de complexas interações entre a topografia, vegetação, fonte de sedimentos, condições climáticas e processos eólicos”¹¹. Com o uso de mapeamento, geoprocessamento, topografia e vetorização o software livre de informação geográfica chamado QGIS¹² pode realizar diversos tipos de análise a partir

¹⁰ Narcélio de Sá é mestre em geografia pela Universidade Federal de Goiás e coordenador da comunidade QGIS Brasil (2014). Entrei em contato direto com ele e enviei o meu projeto para saber como executá-lo no programa QGIS. Narcélio foi importante para tornar possível esses desenhos das manchas no programa. Em encontros via Skype, ele me orientou na elaboração dos mapas e na finalização em 3D.

¹¹ PEREIRA FILHO, Narcélio de Sá. *Análise da dinâmica-temporal (1973-2014) das dunas de Jericoacoara*. Dissertação de Mestrado defendida na UFC- Programa de Pós-Graduação em Geografia, Fortaleza, 2014, p. 16.

¹² QGIS “Quantum GIS” é um software multiplataforma de sistema de georreferenciamento (GIS) que provê visualização, edição e criação de mapas raster ou vetoriais, podendo ser projetados em diferentes formatos como pontos, linhas ou polígonos.

de imagens para comparar pequenas alterações que ocorrem em escala terrestre, como também a criação de mapas com várias camadas e usos diferentes de projeções topográficas. A partir de imagens planas, essa tecnologia utilizada pelos geógrafos coleta informações espaciais que podem ser montadas em variedade de formatos e projetadas para executar uma terceira dimensão.

Apropriei-me desse software QGIS transferindo ao meu campo de interesse como ferramenta para transformar os desenhos das manchas em mapas hidrográficos. A compreensão da morfologia como configuração da matéria aproxima esse conceito da minha pesquisa em torno da paisagem que faz nascer ilhas a partir do movimento das águas. Entrei em contato com Narcélio de Sá, apresentei o meu projeto e ele me auxiliou com um treinamento de como utilizar o programa e os detalhamentos que precisava em cada processo para a elaboração do mapa. Como foi o caso das marcas das manchas que foram fundamentais para estabelecer no software as camadas de relevos simplificados com variações de altitude. Ao converter cada uma das manchas, elas se tornaram ilhas coloridas por composições correspondentes com base na classificação livre do programa para o período de cada estação do ano.

A série *Estações Hidrográficas* surge então do cruzamento desse contexto geográfico do software, uma escultura digital com a elaboração cartográfica que se apresenta em forma de fotografias. As quatro manchas de infiltração foram transferidas para o programa e vetorizadas com representação numérica 1:1 e elevadas à terceira dimensão. Compreendo que elas são fragmentos do espaço físico em que estão inseridas as minhas práticas: chamo a atenção para uma paisagem, o teto, que se dissolve com a água e forma uma outra que se altera tornando parte do lugar.

A paisagem, de forma geral, é entendida como um recorte sobre um território natural, como também algo que pode ser evidenciado em um espaço a partir de uma construção cultural que determinaria, então, um lugar específico dentro do espaço. Ainda pode ser dada por uma representação, que muitas vezes assume a forma de imagem. A paisagem é um tema muito abordado na arte e ainda atual na contemporaneidade, aqui ela se constitui pela água misturada com os materiais internos contidos no teto e está presente não somente nos desenhos das manchas, como também em fotografias, pinturas e esculturas e se estende ao imaginário urbano.

Como gráficos, os desenhos digitais tratam de evidenciar o resultado das variações climáticas que ocorreram ao longo de um ano. As imagens nessa etapa passariam, então, a ser um climograma¹³ e, ao mesmo tempo, um mapa com vista em terceira dimensão

Mais adiante, comentarei esse deslocamento da matéria em que transfiro a mancha para criar um mapa no programa, elevar o desenho em ilha, posteriormente transformado em escultura. Tal deslocamento é entendido como o próprio processo de erosão que ocorre na superfície do solo. Essas conexões são parte de um momento da pesquisa que me levaram a buscar algumas ressonâncias artísticas que enriqueceram e influenciaram de forma direta na elaboração deste presente trabalho. Dentre todos os artistas pesquisados, Robert Smithson afirmou-se como um interesse primeiro e tomei alguns de seus escritos como base para relacionar suas questões com as minhas experiências em discurso plástico.

¹³ Na definição extraída da Wikipédia “climograma é uma forma de representação gráfica do clima, o qual permite de uma maneira simples e eficaz a verificação da sazonalidade climática de determinada região. É útil também para identificar e comparar as variedades climáticas de diversas regiões do globo terrestre”. Consultado em 17/06/2017.

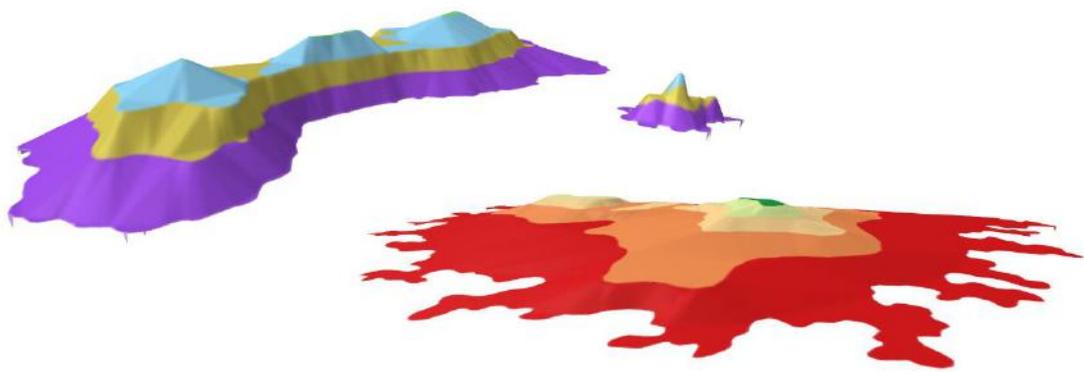


Figura 3. Marcella Moraes. *Primavera-Verão* da série *Estações Hidrográficas*, 2016. Desenho digital.

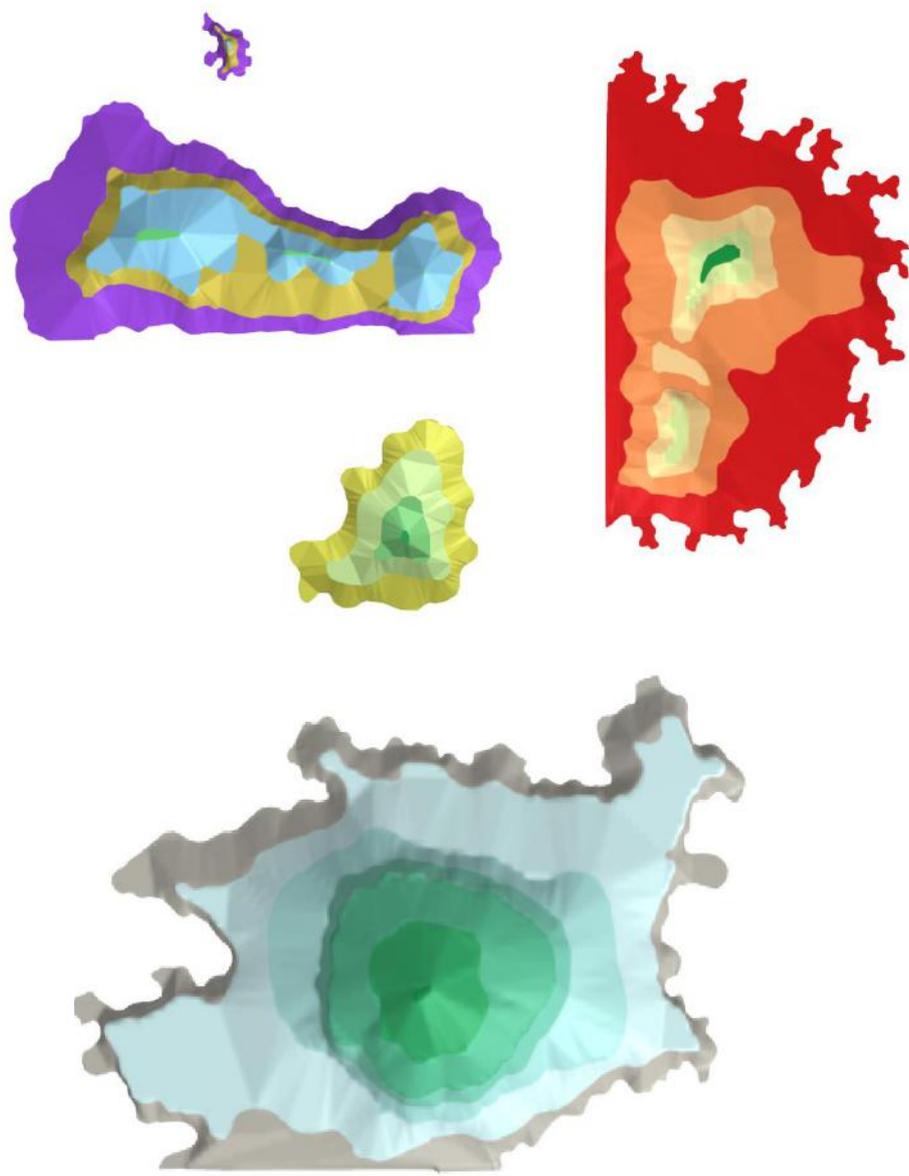


Figura 4. Marcella Moraes. *Primavera, Verão, Outono, Inverno* da série *Estações Hidrográficas*, 2016. Desenho digital.

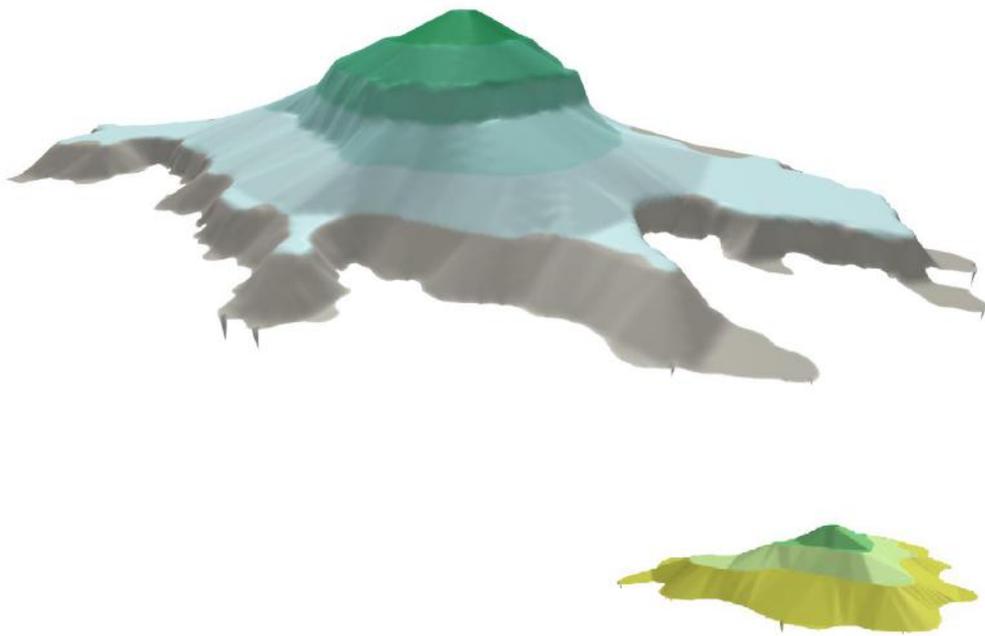


Figura 5. Marcella Moraes. *Outono-Inverno* da série *Estações Hidrográficas*, 2016. Desenho digital.



Figura 6. Francis Allÿs. *Don't Cross the Bridge before you get to the River*. Vídeo Marrocos-Espanha 00:07:46 min. 2008.

3. AS MENTES ÚMIDAS

Isso que se nomeia “arte”, um termo muito indistinto, é essa ressonância das ressonâncias, essa refração das refrações entre zonas de emoção.¹⁴

(Jean-Luc Nancy, 2015.)

As obras mencionadas neste capítulo tematizam a água e os líquidos, tanto como material constitutivo de certos trabalhos quanto o impacto da sua imagem representada, em especial na produção de alguns artistas que se dedicam às pesquisas dos estados físicos da matéria olhando-os com “mentes úmidas”. O termo “mentes úmidas” é emprestado de Robert Smithson, artista cujos trabalhos e escritos foram um norte. Em “Uma sedimentação da mente: projetos de terra”, Smithson fala de uma espécie de “clima da visão”, variável de “úmido” a “seco”, conforme “as condições climáticas da mente de cada um”¹⁵, e afirma seu interesse em torno de uma percepção aquosa para um tipo de arte que evoca estados líquidos. A mente úmida, segundo ele, aprecia “piscinas e poços” de tinta, sendo que até a própria pintura pode ser vista como “liquefação”, sobreposição de superfícies que podem estar relacionadas aos comportamentos dos materiais.

É interessante observar que a ideia de mente úmida também está atrelada à filosofia medieval, que acreditava no estudo de quatro elementos – fleuma/água; bílis negra/terra; bílis amarela/fogo; e sangue/ar - que supostamente regeriam e influenciariam no temperamento humano. Na análise feita por Bachelard sobre o estudo medieval, os homens estariam divididos por humores ou comportamentos associados aos quatro elementos que podem estar presentes até mesmo nos sonhos “*Os sonhos dos biliosos são de fogo, de incêndios, de guerras, de assassínios; os dos melancólicos, de enterros, de sepulcros, de espectros, de fugas, de fossas, de tudo quanto é triste; os dos sanguíneos, de voos de pássaros, de corridas, de festins; os dos pituitosos, de lagos, de rios, de*

¹⁴ NANCY, Jean-Luc. *Imagem, mimesis & méthesis*. In: ALLOA, Emmanuel [et al.]. *Pensar a imagem/ Emmanuel Alloa (Org.)*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 55.

¹⁵ SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente: projeto de terra*, [1968]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 192.

inundações, de naufrágios”¹⁶. Os biliosos, melancólicos, sanguíneos e os pituitosos¹⁷ são caracterizados respectivamente pelo fogo, a terra, o ar e a água. Dessa forma, faço um convite para sermos pituitosos e mergulharmos em trabalhos que, por mais que não sejam de água aparente, reconheceremos neles o comportamento daqueles de mente aquática.

Ao ter contato com o texto de Smithson, identifiquei um interesse da minha pesquisa pelo conceito de *non-site*, que contém a disrupção do *site* de modo físico¹⁸, uma obra que estabelecerá uma relação com um lugar específico. Segundo acompanhamos no texto, Smithson elege um *site* a partir de uma análise de estudos geológicos de áreas minerárias feitos por ele, mais especificamente certas pedreiras de ardósia na Pensilvânia, área que visitou e na qual colheu amostras para seus estudos de mineralogia e para a composição de um trabalho. Partindo dos levantamentos feitos no local, tanto pela coleta de pedras, quanto pelos registros fotográficos, mapas e desenhos, Smithson organiza o material em exposições, apresentando-os como não-lugares, *non-sites*. Por mais que o artista trabalhe a terra como matéria-prima de seus trabalhos, percebe-se um interesse em relacionar o deslocamento de terra como algo fluido.

Smithson chama a atenção para um tipo de trabalho que não pretende reconstruir a configuração espacial do *site*, mas aponta para fragmentos do lugar específico tomadas de diferentes perspectivas:

Como alguém pode conter esse *site* “oceânico”? Desenvolvi o *non-site*, que de um modo físico contém a disrupção do *site*. O próprio recipiente é, de certo modo, um fragmento, algo que poderia ser chamado de um mapa tridimensional. Sem apelar para “gestalts” ou “antiforma”, ele existe de fato como um fragmento de uma fragmentação maior. É uma perspectiva tridimensional que foi quebrada do todo, enquanto contém a falta de sua própria contenção. Não há mistérios nesses vestígios, nem traços de um fim ou de um começo.¹⁹

Nesse sentido é possível pensar que há uma relação entre o uso da matéria e a paisagem na obra de Smithson, que passa por uma fragmentação. O uso dos materiais, até mesmo o recipiente, traz uma noção de mundo físico, mas que subverte os *sites* por meio

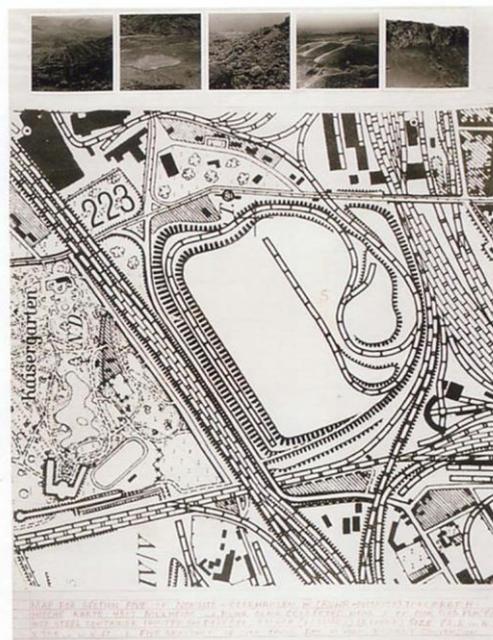
¹⁶ BACHELARD, Gaston. *A água e o sonho: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 4.

¹⁷ Pituíta: Secreção mucosa, espessa e viscosa. In: Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI: o minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 537.

¹⁸ SMITHSON, Robert. *Op. Cit.*, p. 195.

¹⁹ *Idem*, *ibidem*.

de uma desconstrução espacial. O interesse do artista por essas fragmentações incorpora nos trabalhos variadas mídias, como instalações, objetos, desenhos, fotografias, mapas, minerais, rochas, gráficos, etc. Como podemos ver a seguir o *Non-site, Oberhausen*, uma instalação em que Smithson escolheu como sítio uma siderúrgica em Oberhausen e criou



Figuras 7 e 8. Robert Smithson. *Nonsite, Oberhausen*. 1968

um *non-site* com fotografias, mapas e caixas. Esse lugar na Alemanha era uma antiga mina que teria virado um depósito de escórias abandonadas. A disposição dos fragmentos de rocha dentro de caixas no trabalho de Smithson operam como um “fragmento de uma fragmentação maior”, sem nenhuma intenção restituir a forma original do terreno.

Observando essa lógica fluida em torno da paisagem, apresento aqui um trabalho anterior ao presente projeto, realizado para uma exposição coletiva no Museu Nacional de Belas Artes, em 2016. *A outra margem da praia* é uma instalação/objeto que ficou situada no espaço da Galeria do Século XIX, relacionando-se com as pinturas de paisagens que retratam as praias do Rio de Janeiro.

Os quadros aos quais me refiro são dos artistas que ficaram conhecidos como o Grupo Grimm, dentre eles, Grimm, Parreiras, Castagneto, Garcia y Vasquez, Vinet, Caron e Facchinetti. Por volta de 1884, esse grupo de artistas se encontrava para pintar ao ar livre, *plein air*, nos arredores das praias de Niterói e Rio de Janeiro, sob orientação de Georg Grimm (1846-1887). Na história da arte brasileira, ficaram conhecidos por suas pinturas de paisagem como gênero autônomo da pintura de observação direta da natureza. As experimentações trazidas por Grimm buscaram, para além da prática do ar livre, uma espécie de novo olhar sobre a paisagem, preferindo a observação de recantos de praias ou mata em lugares mais afastados. As pinturas desses artistas têm uma porção da realidade visível e outra dimensão não visível: vemos o que é retratado, mas a experiência do artista no local pintado também está presente, embora não a possamos ver. Cada região pintada adquire uma espécie de “presença” daquele momento vivido.

A outra margem da praia apresenta o encontro entre o quadro e a paisagem real na medida em que retorno aos locais retratados naqueles quadros do século XIX que estão na sala do Museu, na tentativa de adquirir uma experiência no momento presente de como se encontram atualmente as paisagens que foram pintadas. Selecionei pedras de cada um dos lugares, as recolhi e as expus ao lado de fotografias tiradas nos locais, junto de uma ficha técnica na qual descrevo o nome da pintura, o local, a data e as coordenadas geográficas, tudo organizado sobre uma mesa com tampo de vidro, situada em frente aos quadros de paisagens dos respectivos pintores.



Porto do Rio de Janeiro
Data: 29/06/2016 - 16:07
Latitude: 22° 53' 44.2
Longitude: 43° 10' 43.0
Coletor: Marcella Moraes
Método de coleta: Manual
Ambiente: Porto do Rio



Figura 9 e 10. Marcella Moraes. *A outra margem da praia*. 2016. Mesa com tampo de vidro, pedras, fotografias e fichas de papel. 2 x 1,5 x 1,2 m. Exposição no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2016.



Figura 11. Hipólito Caron, *Praia da Boa Viagem, Niterói*. 1884. Óleo sobre tela. 50,2 x 75. Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 12. Fotografia da minha visita à praia da Boa Viagem, Niterói no dia 24/06/2016 às 13:42

Ao olhar para as pinturas expostas no Museu, pode-se observar que a presença dos líquidos nas imagens das águas das praias, produzidas em óleo sobre tela por esses artistas de percepção aquosa, não estão apenas no motivo retratado, mas na própria maneira de retratá-las, com camadas de tintas quase liquefeitas, dando transparência e fluidez às imagens que se assemelham ao movimento das luzes na água e aos respingos das águas do mar. Em conjunto com a obra *A outra margem da praia*, o movimento das pinceladas nas telas dos quadros quase se materializa em sensações de ondas que ocorrem nos locais pintados e que são vistas também nas formas das pedras coletadas, moldadas, muitas vezes, por essas ondas.

No momento em que experimentei essa vivência vinculada à um contexto histórico, um pouco mais de um século depois da experiência vividas pelos artistas, termino por participar de forma ativa no processo de continuidade e sobrevivência das pinturas expostas no Museu.

Esses lugares que foram modificados com o passar do tempo são vistos tanto pela constante transformação natural, como também, principalmente, pelo crescimento urbano. Pude presenciar em meu trabalho a instabilidade física da paisagem e trazer como uma questão de arte, estando atenta ao comportamento da matéria em seu momento de modificação. Pensando as alterações que se dão de forma silenciosas, passei a estudar os estados de transformação e suas consequências na percepção do espaço.

Segundo Smithson:

A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão. (...) Colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches, tudo isso acontece dentro dos limites fissurados do cérebro.²⁰

O que Smithson aponta é um conjunto de fenômenos que estão vinculados à sedimentação, parte dos estudos da geomorfologia, que ele associa metaforicamente aos estados psíquicos e ao funcionamento cerebral. A alteração dos princípios da materialidade, levando em consideração um elemento sólido, mostra uma proximidade

²⁰ Idem, p. 182.

com o comportamento dos fluidos pelos efeitos da termodinâmica. Essa relação da geologia com a mecânica dos fluidos se torna matéria para a criação do artista, que percebe nos escombros das cidades a temporalidade das coisas. No trabalho *Asphalt Rundown*, de Smithson, estão presentes a “acumulação”, o “desmoronamento” e a “deterioração”. Ele utiliza uma máquina industrial de escavação para provocar uma “sedimentação” ao transportar uma porção de terra e depositar em outra parte, resultando assim em uma outra configuração. Ainda que esteja solidificada no lugar, a obra continua sujeita aos elementos físicos e geológicos.



Figura 13. Robert Smithson. *Asphalt Rundown*. 1969.

Entendendo a sedimentação como deslocamento da matéria. Esta pesquisa busca um diálogo com a construção da escultura, sendo de interesse nos termos um pouco na obra de Giuseppe Penone. No capítulo anterior, citei Penone justamente para convocar seu pensamento temporal da escultura ao observar pedras e rios, reiterando a ideia de informações temporais dos fatos geológicos, assim como faz, de certo modo, Smithson. Na obra *Essere Fiume* (Ser pedra), uma pedra de um rio é apresentada ao lado de uma pedra, exatamente igual, esculpida pelo artista. Uma é fruto dos movimentos naturais e, a outra, recriada igual à primeira. Ao modelar o mesmo tipo de pedra, Penone aproxima

a técnica da escultura do processo pelo qual é submetida uma pedra trabalhada pela água do rio. As duas pedras juntas oferecem, assim, a experiência de um encontro de dois tempos diferentes.



Figura 14. Giuseppe Penone. *Essere fiume*. 1981. Duas pedras. 50 x 33 x 30 cm. Coleção do artista.

Tendo em mente esse raciocínio, que vai da pedra moldada pelo movimento das águas ao objeto de arte esculpido pelo artista, passo a abordar aqui a construção das esculturas na série *As quatro estações*. São quatro esculturas inicialmente esculpidas em argila sintética e, depois, transferidas por meio de fôrmas de silicone para o resultado final em gesso. Cada escultura foi feita a partir dos desenhos em 3D que o programa QGIS gerou das quatro estações mapeadas, cada uma delas fazendo referência a uma das ilhas tiradas da dimensão real das manchas da infiltração. Me propus esculpi-las, exatamente iguais, como se encontram finalizadas no programa. Na transposição do programa de Geografia para o procedimento manual, as esculturas retomam os elementos – a água e a terra - que constituíram sua origem, o próprio local do vazamento.

Enquanto estava às voltas com *As quatro estações*, ocorreram-me algumas cogitações sobre dois tipos de esculturas produzidas pela natureza: as estalactites e estalagmites. Escultóricas por natureza, estalactites e estalagmites são formações

rochosas sedimentares que se originam nas grutas ou cavernas pela precipitação de carbonato de cálcio, componente principal das rochas, arrastados junto da água que goteja no teto, resultando em formas sólidas tubulares surgidas no teto e no chão desses lugares.

Não seria difícil encontrá-las em um vazamento no teto de uma casa que possui cálcio como composição do material construtivo. A *stalassein*, palavra de origem grega que significa “pingar”, poderia se resumir na forma em que as duas se apresentam, onde o pingar da água infiltrada, petrifica. A transformação de um elemento líquido em sólido e sólido em líquido são estados físicos da matéria que fazem parte do estudo da entropia; quando um elemento em condição de não equilíbrio produz intercâmbio de energia e instabilidade estrutural causando uma “desordem”. Observo nessas formações naturais uma semelhança com o processo que desenvolvi para transformar a água acumulada – de cada estação do ano – em ilhas.

Ao explorar essas superfícies sólidas das esculturas da série, interessei-me por investigar um pouco sobre o imaginário cartográfico de habitar uma ilha que poderia se formar das águas. A ilha sempre foi um objeto de fascínio, como no sonho com uma ilha deserta propagado no inconsciente coletivo: imaginar-se seu habitante, sobrevivente de um naufrágio, é uma cena que todos, pelo menos uma vez, já vislumbraram. A ilha deserta para os aventureiros é lugar de descoberta; para os amantes, é fantasia amorosa; para os sonhadores, é paraíso perdido inabitado no meio do oceano; e para os piratas, é promessa de tesouros e esconderijos. De modo geral, a ilha simboliza um pequeno mundo isolado, construído a partir de leis próprias, sem interferências alheias.

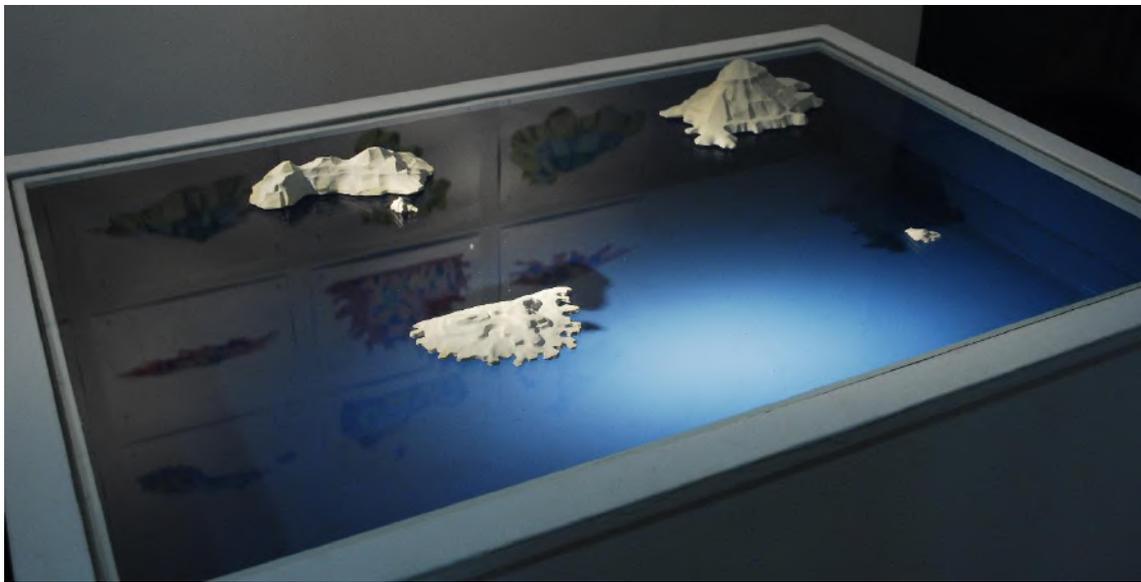
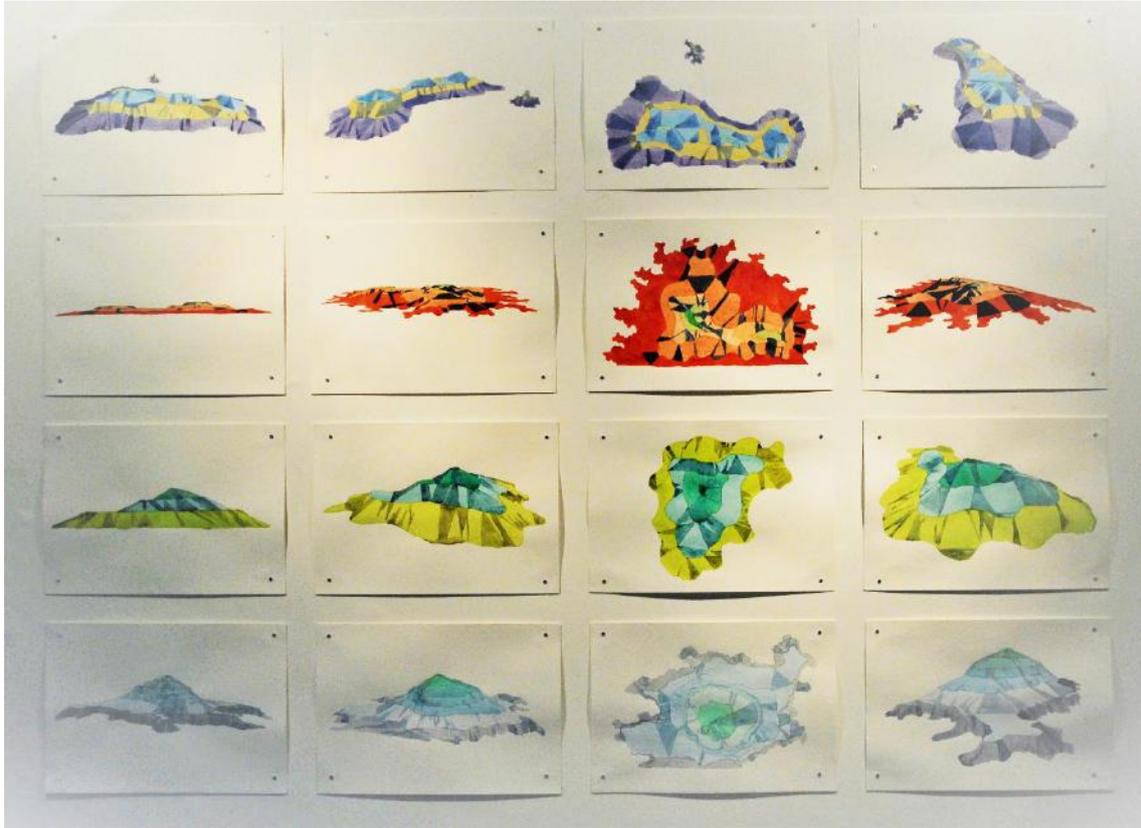


Figura 15. Marcella Moraes. *Do movimento das águas*. 2016. Aquarelas sobre papel. 2,9 x 4,2m. Exposição no Centro de Artes UFF, Niterói, 07 dezembro de 2016.

Figura 16. Marcella Moraes. *As quatro estações*. 2016. Esculturas em gesso. Dimensões variadas. Exposição no Centro de Artes UFF, Niterói, 07 de dezembro de 2016.

Ao contrário disso, nesse “pequeno mundo” em que vivemos e que nos mantém conectados o tempo inteiro, podemos encontrar em alguns trabalhos recentes uma aproximação literal da ideia de “ilha” que contribuíram como referência para esse imaginário do habitar. Dentre eles, o trabalho *Tilting Planet*, da artista Sarah Sze, constituído por fragmentos de objetos cotidianos, montados e equilibrados, entre os quais pedras, folhas, linhas, lâmpadas, materiais do ateliê da artista, que dão forma e estrutura para a escultura-instalava que reconstrói o espaço em sua própria existência.

Sze aborda em seu trabalho o conceito de entropia e articula a necessidade do artista contemporâneo de ordenar o caos criando uma esfera da sua própria “cosmogonia”, como uma ilha em meio ao oceano, ou uma cidade em meio ao deserto, ou até mesmo uma brincadeira de criança levada às últimas consequências. Daí que as imagens do mundo estão sempre retornando como imaginário. Há algo de inventivo nos objetos do mundo que, quando nos chegam às mãos, vêm em forma de fragmento. Não somente o fragmento de um lugar originário, mas o desejo do que ele pode ser daqui para frente.

Como no trabalho *Slug*, da artista americana Paula Hayes, uma enorme cápsula com iluminação e várias plantas tropicais instalada como uma ilha suspensa na parede, formando uma paisagem fragmentada que se isola no ambiente. O nome “Slug” significa uma unidade de massa que se desloca quando se exerce uma força sobre ela. Nesse caso, a escultura, lentamente, está em constante acontecimento, especialmente visível nas plantas, como um mundo reduzido. Por estarem em uma cápsula, remetem a um futuro próximo, na tentativa de capturar o que restou da natureza, como a nos lembrar que, um dia, já tivemos uma.

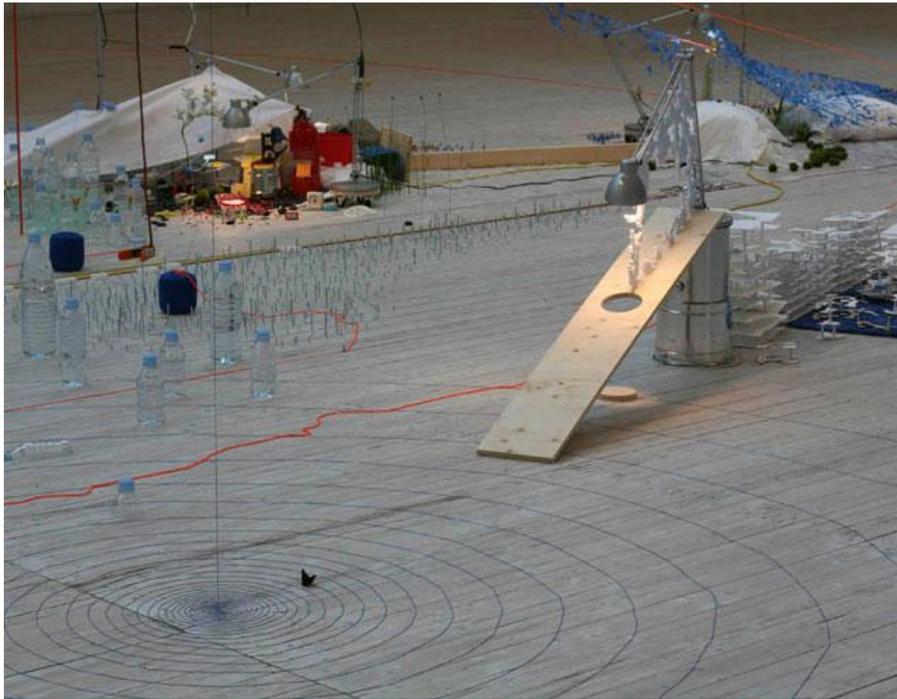


Figura 17 e 18. Sara Sze. *Tilting Planet*. 2006.



Figura 19 e 20. Paula Hayes. *Slug*. Elenco de acrílico, alumínio, iluminação de espectro completo, várias plantas tropicais. 2010. 2,8 x 14,11 x 2 m.

Não há como falar em entropia sem, novamente, trazer a contribuição de Robert Smithson. Penso aqui a “ilha” no trabalho *Island of Broken Glass*, que se constitui de cem toneladas de vidro de uma ilha no Canadá fragmentados para formar uma ilha de “cacos de vidro”, que se incorpora ao ambiente, assim como a margem de uma ilha desenhada pelo contorno que a água faz em sua repulsa e aproximação, de acordo com as marés. Nesse exemplo, a ilha assume uma configuração imprecisa de seu território com as bordas indefinidas pelos cacos espalhados no chão. O objeto ecoa os *non-sites*, e apesar de parecer sólido, é fragilmente instável.

A ilha como assunto fabular e científico encontrou lugar neste texto como figura de força poética para se pensar um espaço fragmentado, um interesse que move minha pesquisa artística. Uma ilha que, antes de ser geográfica, é imaginária.



Figura 21. Robert Smithson. *Island of broken glass*. 1969.

Em um trecho do livro *As cidades Invisíveis*, do escritor italiano Ítalo Calvino, o viajante veneziano Marco Polo trava uma conversa com o imperador Kublai Khan, e nela, podemos observar uma desconstrução espacial na narrativa do personagem Marco Polo.

Os contos realçam o interesse do viajante em descrever as cidades visitadas por lembranças singulares que despertaram seu olhar, cada cidade fragmentada em pedaços selecionados:

Por esses portos eu não saberia traçar a rota nos mapas nem fixar a data da atracação. Às vezes, basta-me uma partícula que se abre no meio de uma paisagem incongruente, um aflorar de luzes na neblina, o diálogo de dois passantes que se encontram no vaivém, para pensar que partindo dali construirei pedaço por pedaço a cidade perfeita, feita de fragmentos misturados com o resto, de instantes separados por intervalos, de sinais que alguém envia e não sabe quem capta. Se digo que a cidade para a qual tende a minha viagem é descontínua no espaço e no tempo, ora mais rala, ora mais densa, você não deve crer que pode parar de procurá-la.²¹

Nessas narrativas de Marco Polo, a paisagem é descrita de diferentes formas, variáveis segundo a percepção de cada um. Como seria impossível dar conta de tudo que tem num lugar, o texto é como um olhar emprestado de quem esteve ali. Isso me ajudou a pensar a desestabilização da ordem de um sistema na cidade, acontecimentos que, em geral, interrompem por fragmentos que podem ser concentrados em instantes. Se transferirmos um desse instante para um objeto, ou material, em nossa tentativa de observar na arte a presença de um fragmento ou sua representação, uma cidade pareceria capaz de conferir sentido aos seus pedaços.

Há várias formas de desestabilizar um espaço. Fiz uma experiência em *302 X rodoviária*, um trabalho meu que implica o encontro de dois caminhos: o percurso de um ônibus ao descer as curvas do Alto da Boa Vista e o percorrer da gota de tinta escorrida no chão daquele ônibus. O vídeo *302 X rodoviária* apresenta os dois momentos simultaneamente. À esquerda, o registro feito dentro do ônibus de numeração 302 Rodoviária x Recreio, na rota pelo Alto, que se deu pelo encontro de um caminho de tinta branca escorrida no assoalho, com indício de ter sido derramada durante o percurso na estrada. À direita, com o auxílio de um software, o registro do percurso do ônibus pelo Google Earth. O trabalho, que tem duração de 00:03:02 min, envolve a experiência da

²¹ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: Editora O Globo, 2013, p. 157.



Figura 22. Marcella Moraes. *302 X rodoviária*. 2015. still do vídeo 00:03:02 min.

mancha dentro do ônibus ao mesmo tempo em que remete a um sobrevoo da própria estrada, tornando assim a experiência singular.

A imagem de uma tinta escorrida no vídeo alude a um “olhar líquido” que se movimenta. Arrisco aproximar esse olhar de algumas proposições de Francis Alÿs. Protagonista de suas obras, o caminhar como deslocamento é o meio que o artista encontrou de apreender significados para além da entropia, que são provocados pelos espaços urbanos e da vida cotidiana. O artista belga faz ações que tratam de transformações e atitudes, incorporadas aqui como um olhar líquido: é a montanha que se move, o traçado de uma linha de tinta despejada pelo artista no meio da cidade de São Paulo, Paris e Jerusalém, a enorme pedra de gelo que derrete, as duas linhas de crianças que se encontram no horizonte.

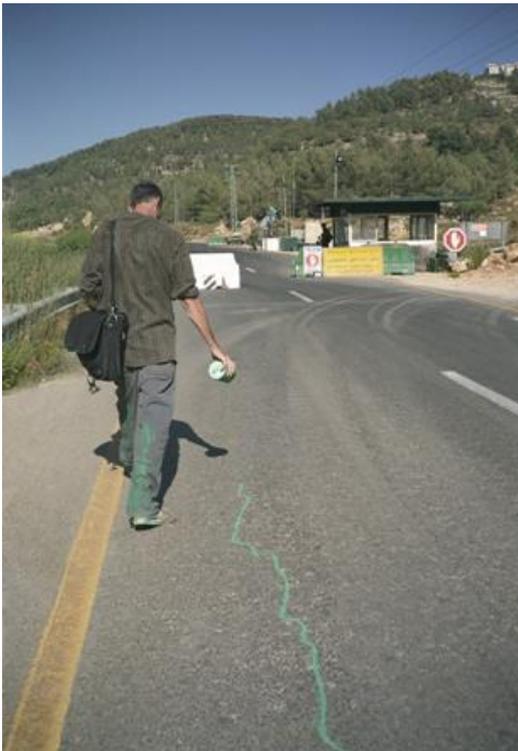


Figura 23. Francis Alÿs. *The Green Line*. 2004. Jerusalém.



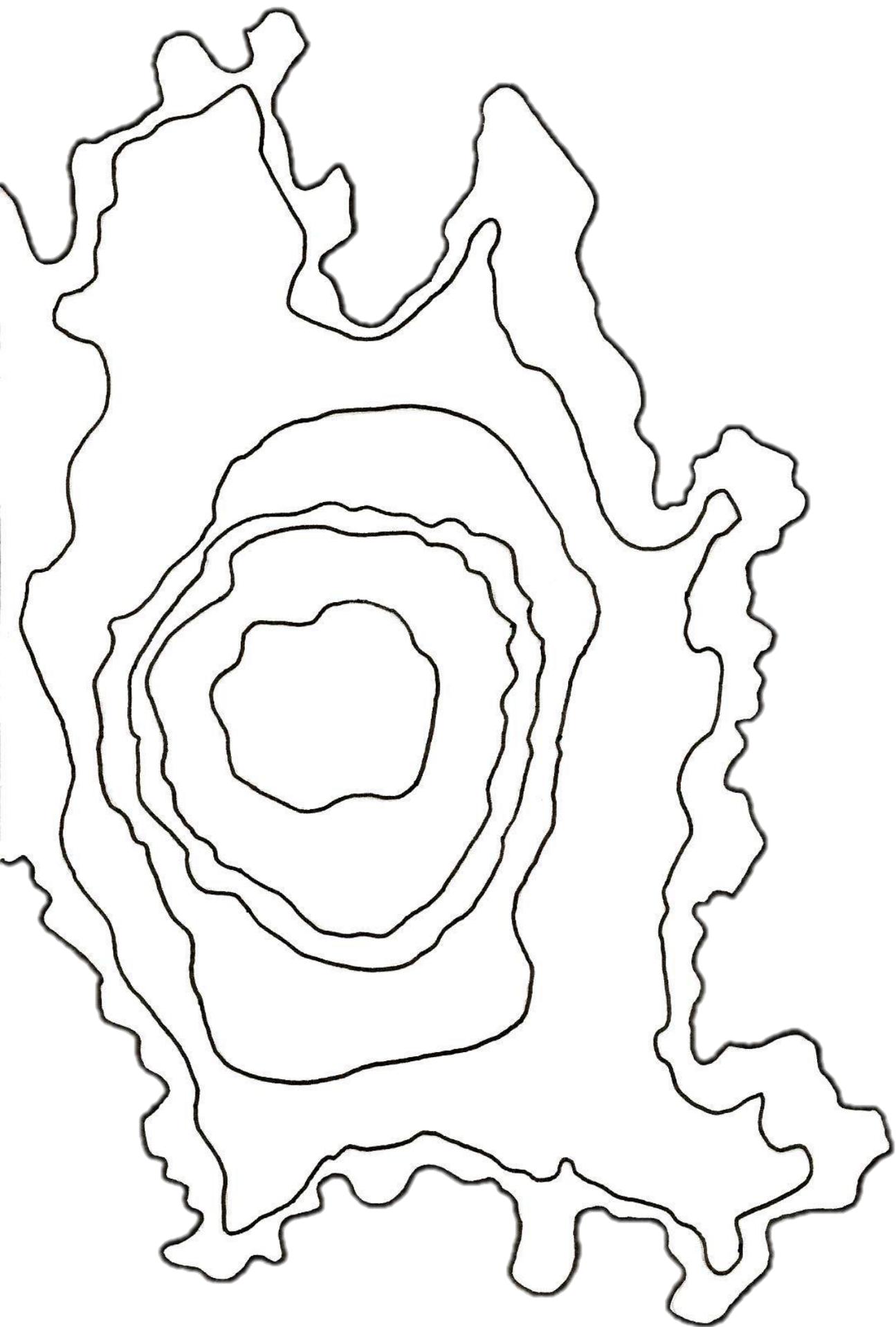
Figura 24 e 25. Francis Alÿs. *Sometimes Making Something Leads to Nothing*. 1997. México.

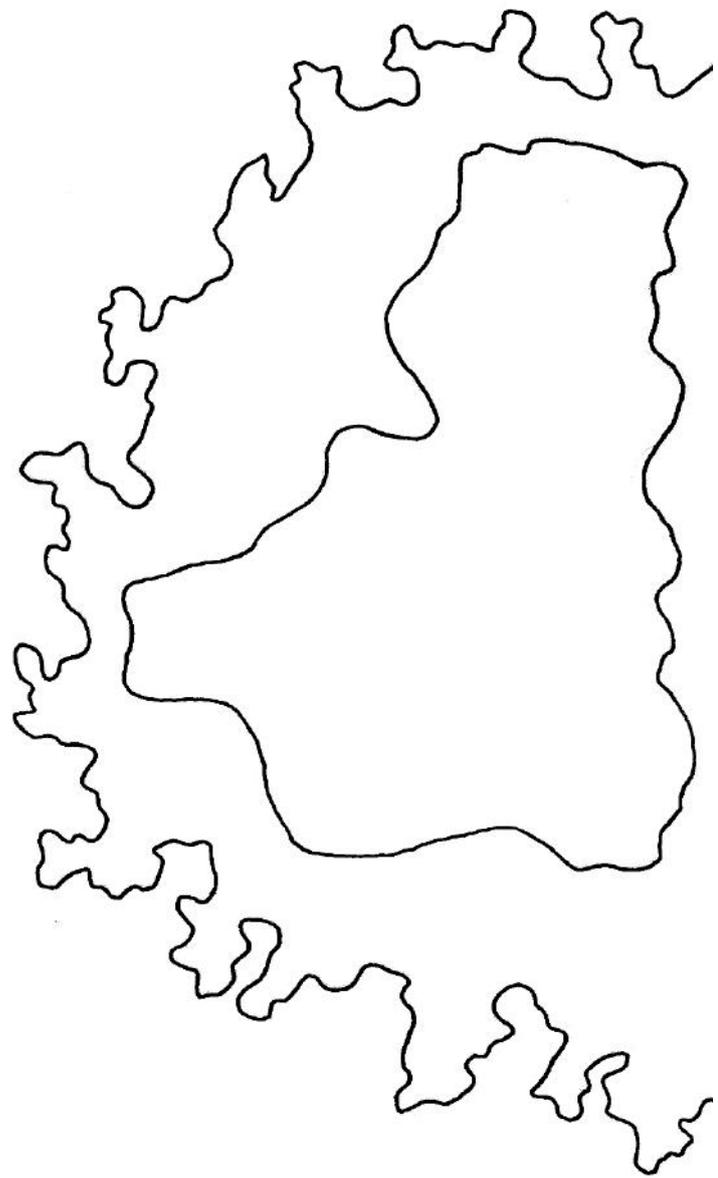
Ao permitir a construção do trajeto pelo caminhar, a cidade se torna desenho. E o traçado se forma como um líquido fluído, nos pés de quem caminha, pela câmera de quem captura e pelo imaginário viajante.

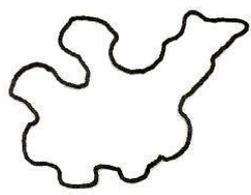
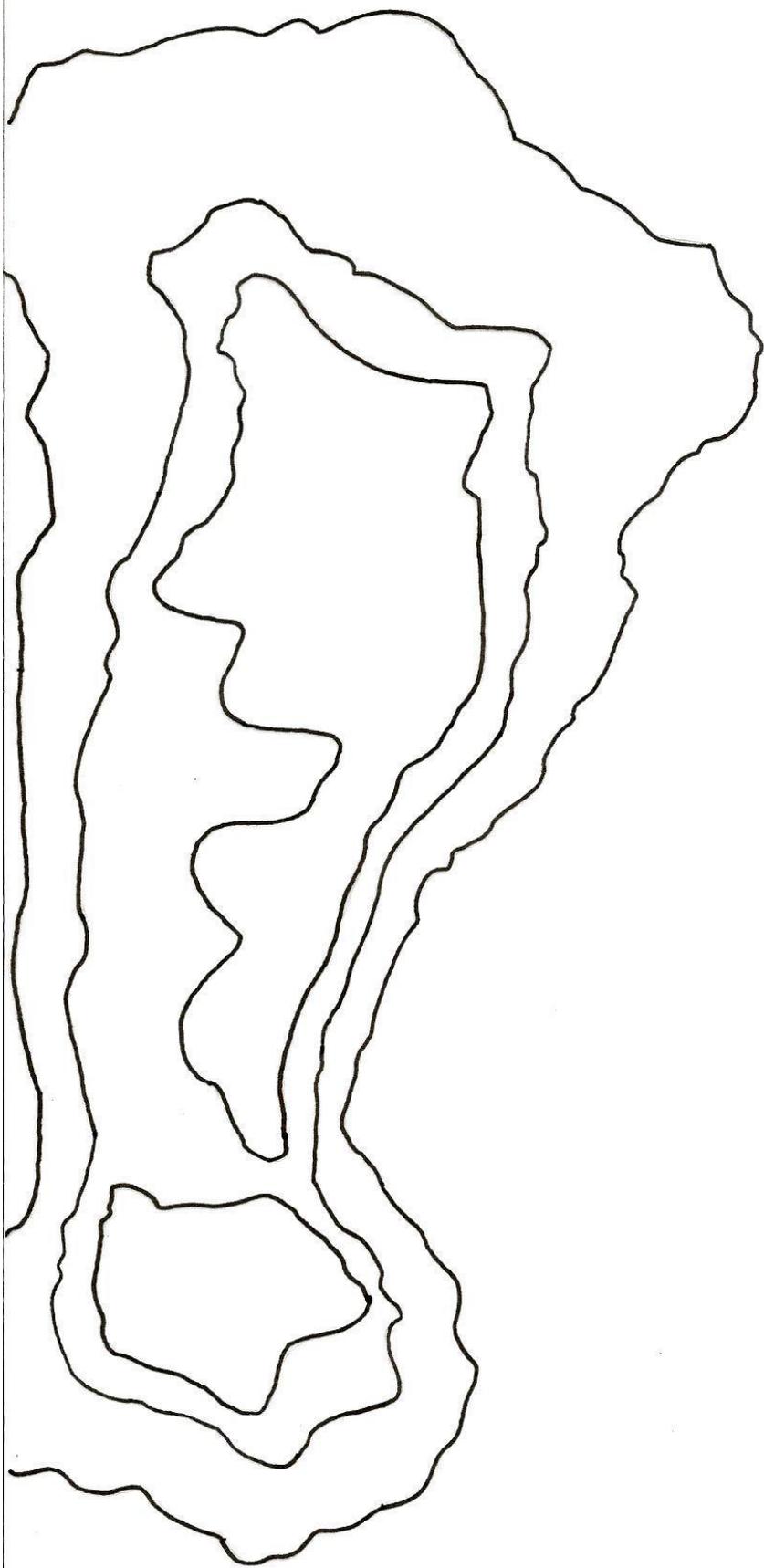
Nesses trabalhos, Alÿs destaca temas que estão carregados de tensões entre política e poética, sólido e líquido, e são como desenhos produzidos dos fluxos territoriais, muitas vezes em cidades vistas de dentro, impondo, nesses termos, uma problemática cartográfica. A cidade se torna o ateliê do artista, que reconhece suas fronteiras como uma “geografia aberta” e desenvolve na prática do caminhar os movimentos que transformam o lugar. Quanto mais caos houver numa cidade, mais possibilidades a se ordenar. Como na infiltração do meu quarto, em meio ao caos ordenei em fragmentos o espaço.

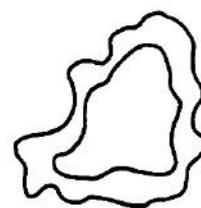
Percebo que meus trabalhos, tanto *Do movimento das águas* como os outros, poderiam ser vistos como uma tematização sobre o deslocamento de matéria. A criação de um mapa no programa pelo qual se eleva o desenho em ilha e que passa para as esculturas e as pinturas da série. O gesso que, por ser o mesmo material do teto perfurado do quarto, pode ser encontrado também em pequenos resquícios arenosos nas marcas da água da infiltração, que ficaram sobre o papel *Estações Cartográfica*. A pedra que é retirada de uma paisagem e posta de frente para a pintura que esteve na paisagem, mais de cem anos depois. A tinta do chão do ônibus em movimento que parece o caminho da estrada.

Ou o trabalho que apresento em conjunto com as esculturas: dezesseis pinturas – aquarelas sobre papel – que mostram um panorama das quatro ilhas em quatro ângulos diferentes de cada uma das esculturas geradas no software QGIS (vista de cima, vista na linha do horizonte, vista do lado esquerdo e do lado direito). Essa obra, que recebeu o nome do presente trabalho de conclusão, *Do movimento das águas*, repete o potencial escultórico que está na materialidade do gesso, assinalando uma persistência de um ciclo, que retorna para cada etapa construída do projeto. Feitas da mistura de água e pigmentos, essas pinturas reiteram todos os elementos constitutivos do próprio trabalho, a começar pela água da chuva, a infiltração no teto, a escolha que atribuí às estações do ano, a temporalidade que o próprio trabalho demandou, as esculturas, tudo o que se converteu em acúmulos do lugar.









4. DERIVAS POÉTICAS



Figura 26. Marcella Moraes. *Primavera* da série *As quatro Estações*. 2016. Escultura em gesso equivalente ao período de 23 de setembro a 22 de dezembro de 2015. 21 x 4 x 13 cm.



Figura 27. Marcella Moraes. *Verão* da série *As quatro Estações*. 2016. Escultura em gesso equivalente ao período de 22 de dezembro de 2015 a 20 de março de 2016. 16 x 2,5 x 10 cm.



Figura 28. Marcella Moraes. *Outono* da série *As quatro Estações*. 2016. Escultura em gesso equivalente ao período de 20 de março a 20 de junho de 2016. 4 x 1 x 3 cm.

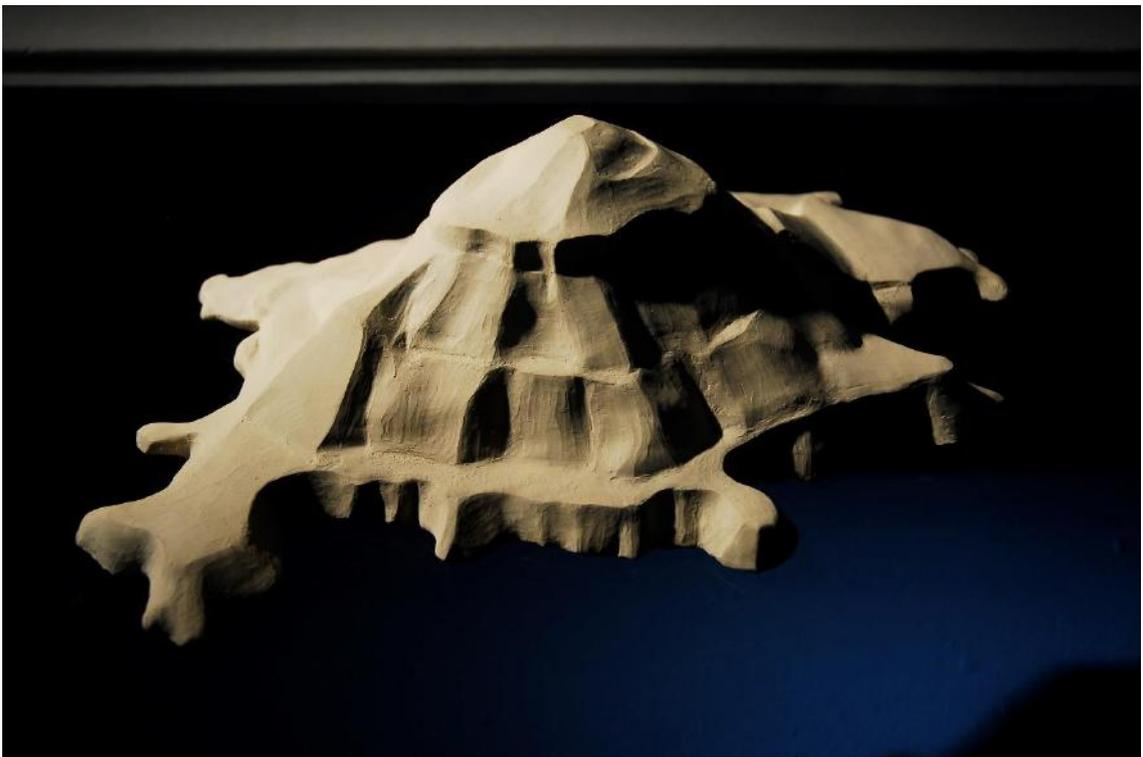


Figura 29. Marcella Moraes. *Inverno* da série *As quatro Estações*. 2016. Escultura em gesso equivalente ao período de 20 de junho a 22 de setembro de 2016. 26 x 8 x 16 cm.

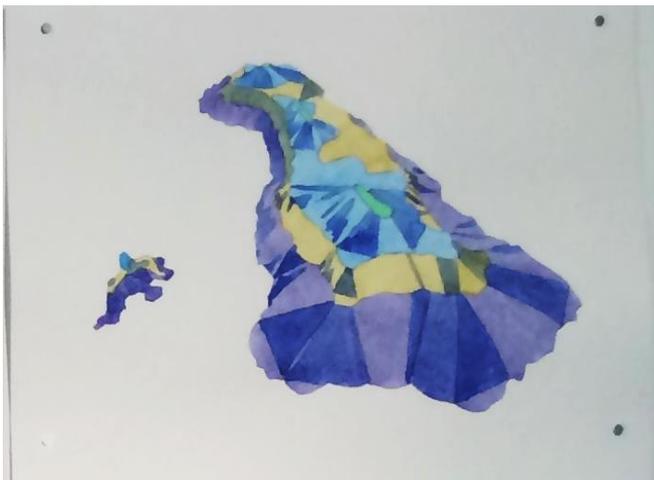
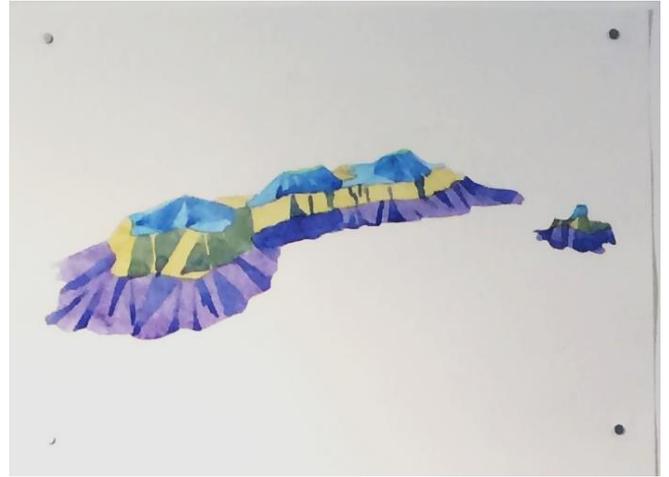


Figura 30. Marcella Moraes. *Ilha Primavera Do movimento das águas*. 2016. Aquarelas sobre papel. A3.

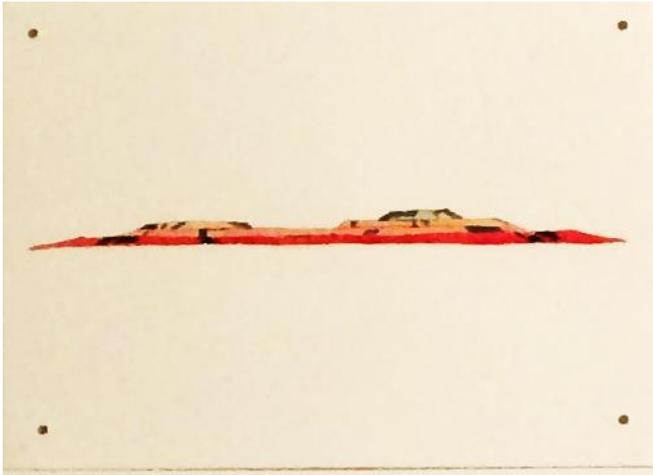


Figura 31. Marcella Moraes. *Ilha Verão Do movimento das águas*. 2016. Aquarelas sobre papel. A3.

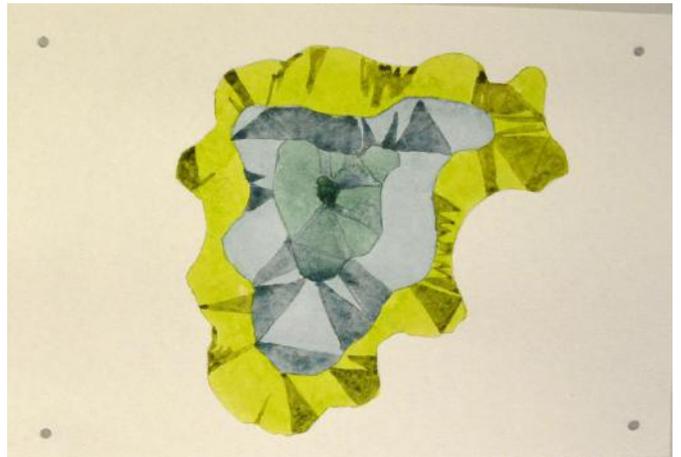


Figura 32. Marcella Moraes. *Ilha Outono Do movimento das águas*. 2016. Aquarelas sobre papel. A3.

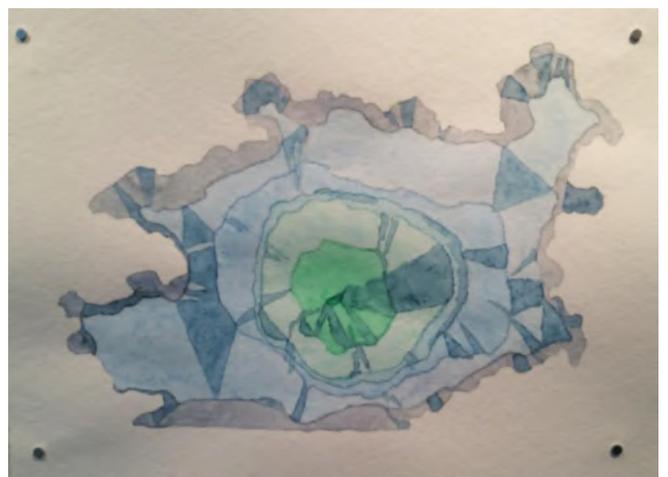


Figura 33. Marcella Moraes. *Ilha Inverno Do movimento das águas*. 2016. Aquarelas sobre papel. A3.

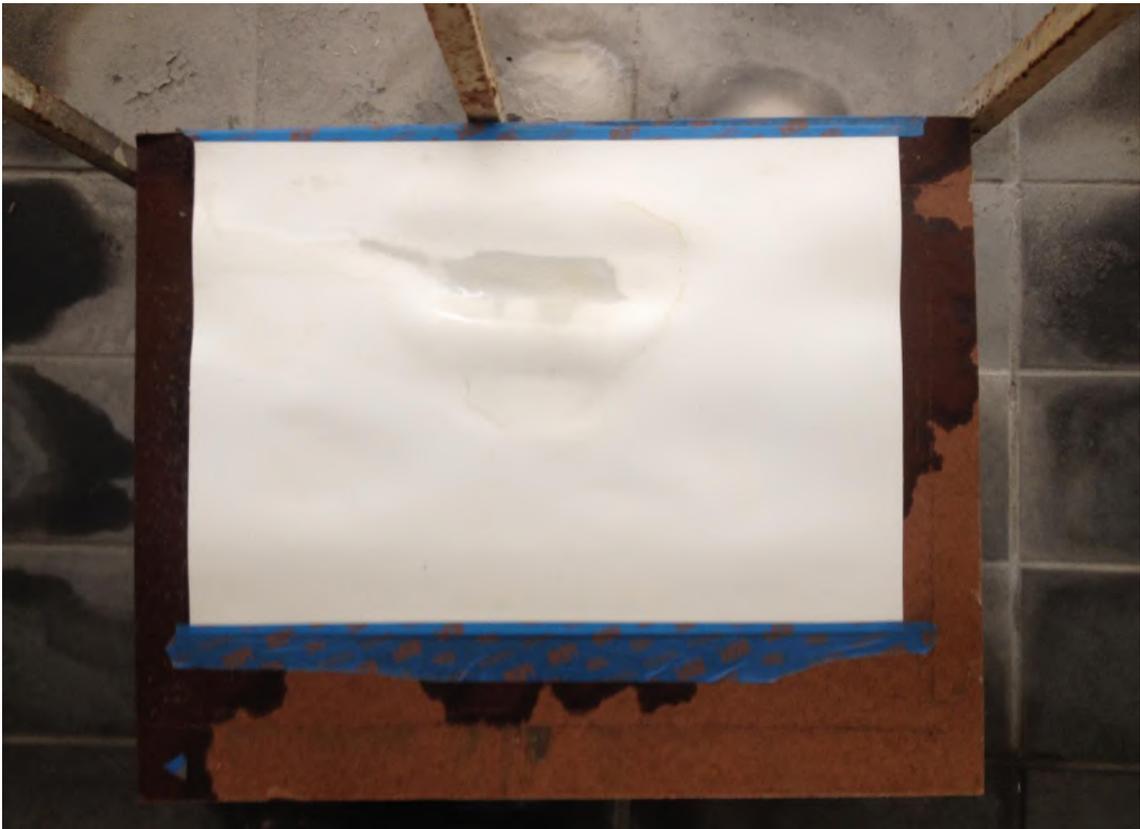


Figura 34 e 35. Marcella Moraes. Projeto em andamento para a construção de uma estação Ilha do Fundão. 2017. Registro fotográfico.

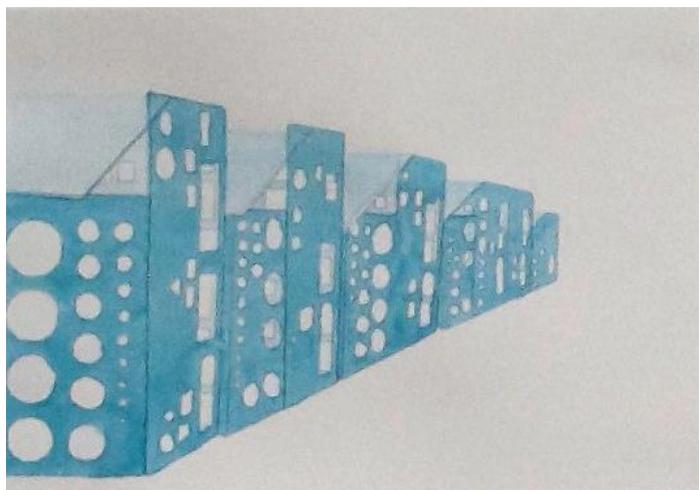
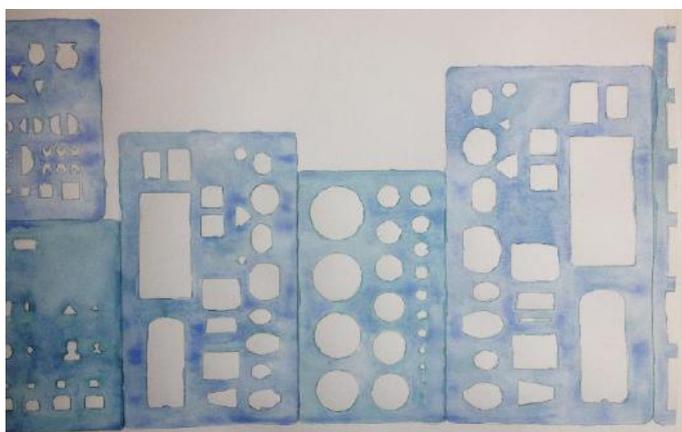


Figura 36. Marcella Moraes. Casópolis, projeto minha régua meu gabarito. 2016. Aquarelas sobre papel. A3.

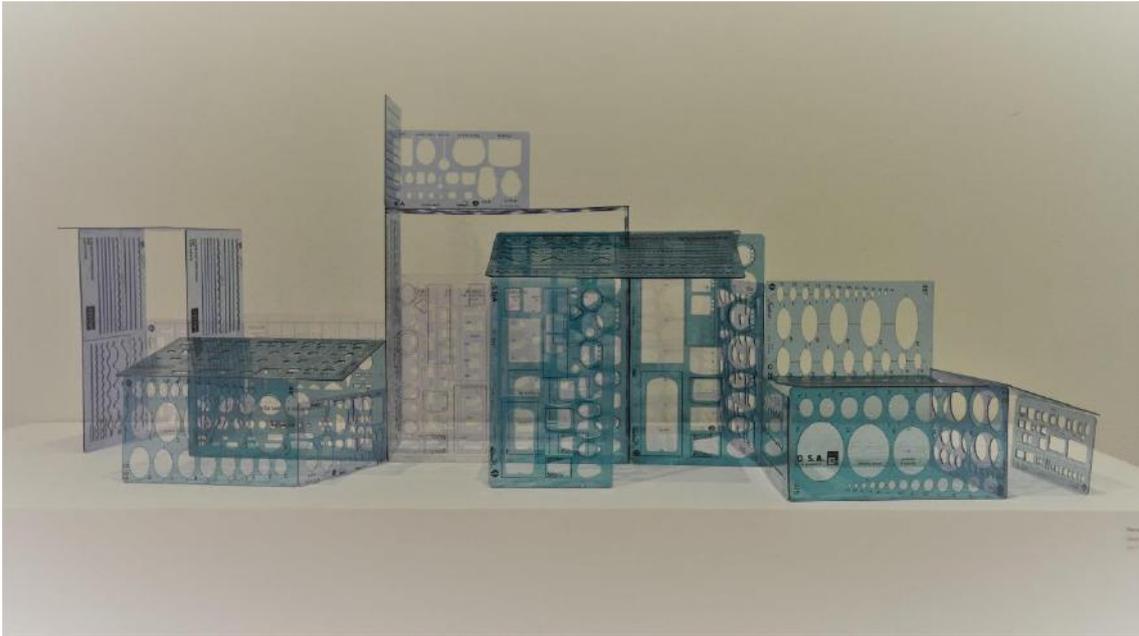


Figura 37 e 38. Marcella Moraes. *Casópolis*. 2017. Conjunto de régua de gabarito com fita adesiva e aquarelas sobre papel. Dimensões variadas.

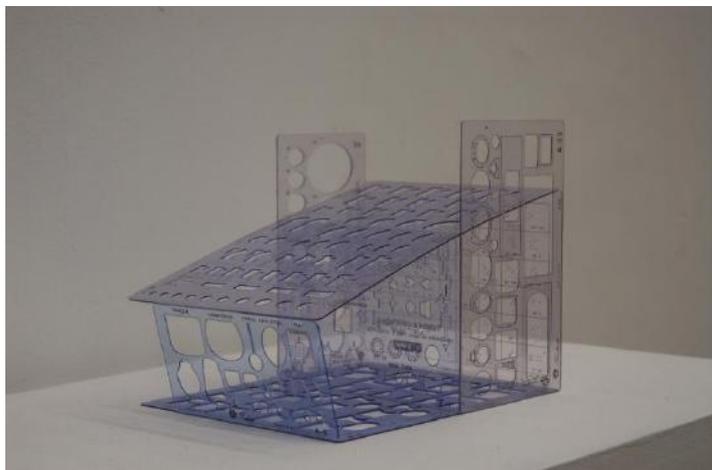
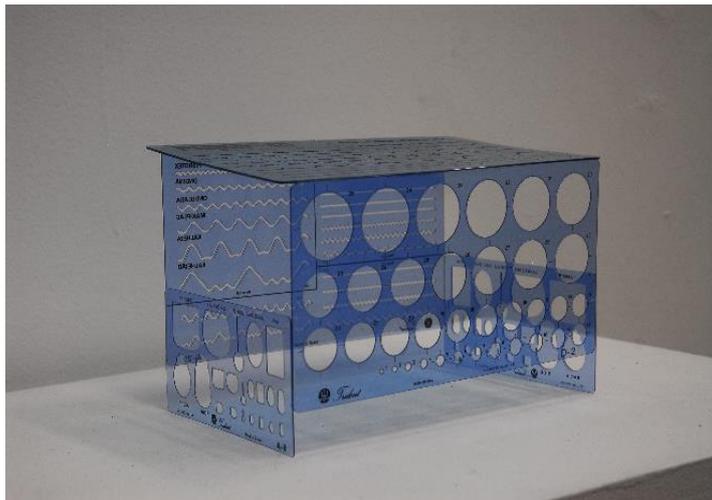
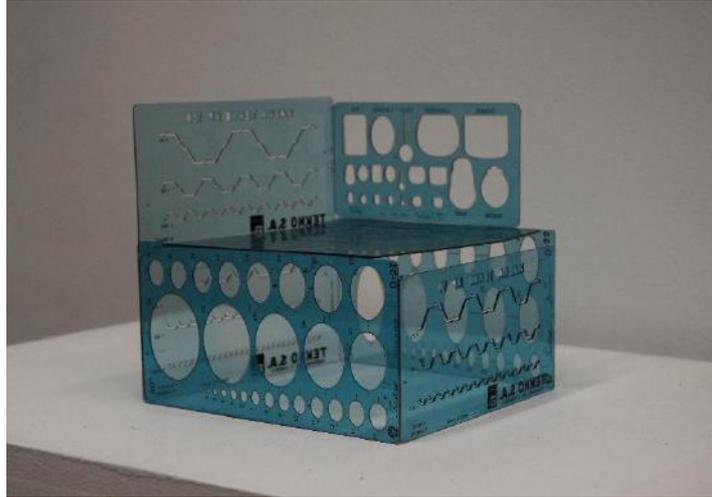


Figura 39, 40 e 41. Marcella Moraes. *Casópolis bloco A, bloco B e bloco C*. 2016. Conjunto de réguas de gabarito com fita adesiva e aquarelas sobre papel. Dimensões variadas.



Figura 42. Marcella Moraes. Da série "Revista Construir Casas Ecológicas" n.1. 2015. Revista recortada.

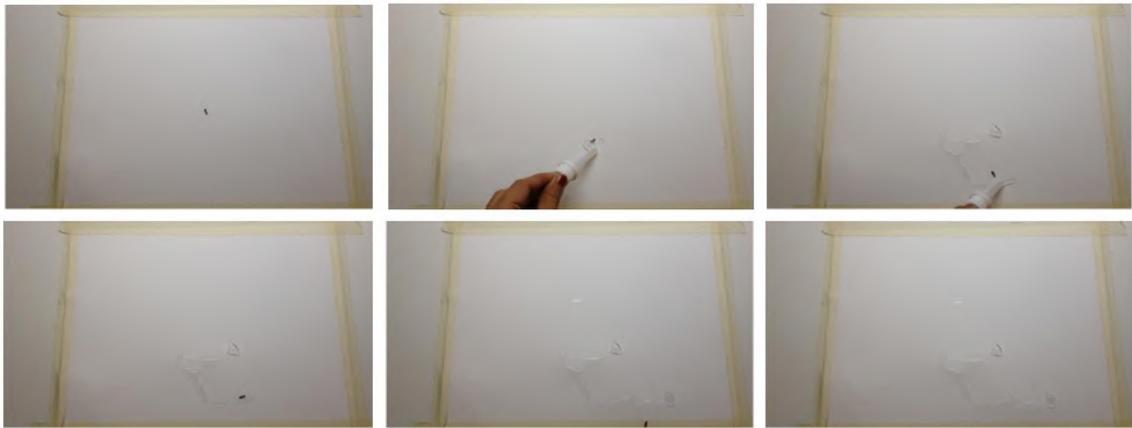


Figura 43. Marcella Moraes. *Labirinto de água para "bichinho de luz"*. 2015. still do vídeo. 00:04:03 min.

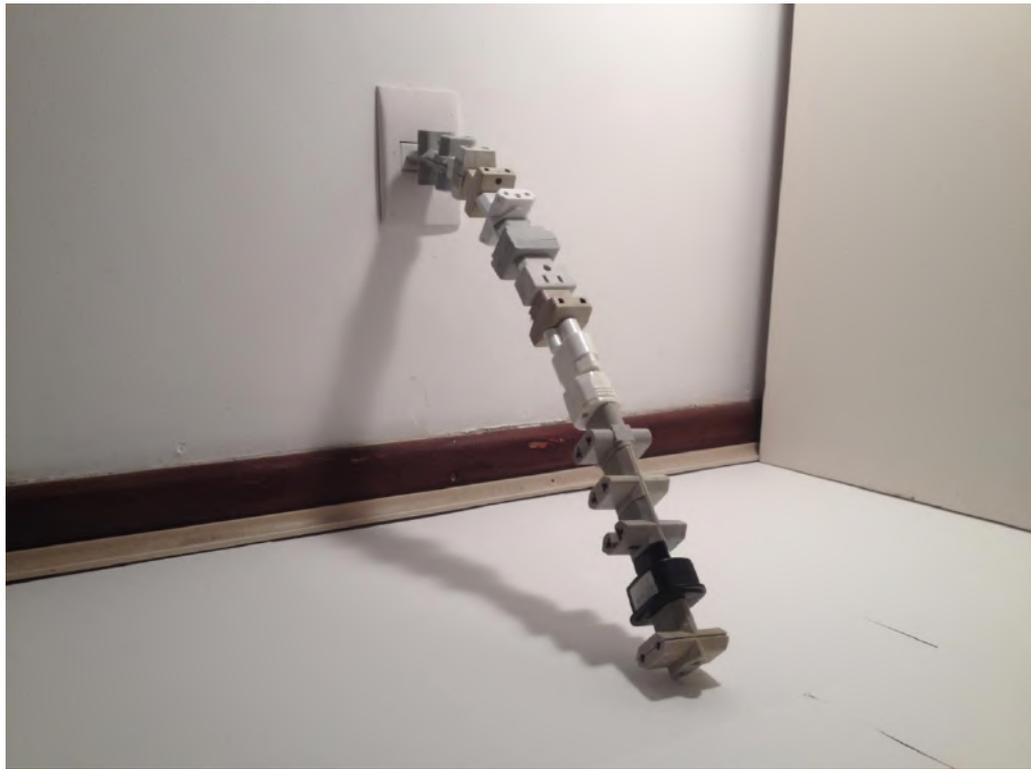


Figura 44. Marcella Moraes. *Sem título para uma ação em minha casa*. 2015. Registro fotográfico.

IMERSÃO

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou convergências entre os processos de alguns artistas e o meu próprio, buscando por diálogos entre fazeres poéticos mais do que vislumbres teóricos. Foi na própria prática da pintura e da escultura que surgiram as inquietações apresentadas aqui e busquei lastros para entender, dentro da minha produção, o conceito de continuidade fluida de que falam Robert Smithson e Giuseppe Penone. Meu trabalho também trouxe como problema a fragmentação do espaço e as diversas maneiras de desdobrá-lo, algo que compreendi com mais potência quando me deparei com o texto de Ítalo Calvino e com os trabalhos de Sarah Sze, Paula Hayes e Francis Alÿs.

Fiz questão de assumir, em muitos trechos, a primeira pessoa em tom de relato pessoal, um exercício que apoiou a escrita, embora os trabalhos em si possam prescindir dessa abordagem.

De início, ficou clara a importância de investigar outras áreas, um gatilho para novas ideias surgidas no percurso. A atenção para a percepção do movimento das águas no teto desaguou nos escritos do físico Torricelli, do qual tomei um pequeno recorte. Num segundo momento, a metodologia do projeto se impôs como assunto principal e fui buscar num programa voltado à Geografia um modo de expandir meu campo prático. Um ano de coleta de manchas de infiltração sobre papéis puderam ser projetados e mapeados no software.

A partir desse material, a aproximação com outros artistas foi estabelecida e pude ensaiar possibilidades de discussão através da linguagem pictórica. A tentativa foi a de estabelecer relações conceituais e técnicas a partir do estado perceptivo fluido.

O trabalho é finalizado com as pinturas e esculturas que retomam os mesmos materiais que estão presentes no teto, como o gesso que aparece nas esculturas e a água da infiltração, nas aquarelas. Mas o encerramento marca, ao mesmo tempo, o desejo de aprofundar mais a pesquisa artística e conceitual, abrindo um novo ciclo e outras possibilidades de explorar as linguagens artísticas para dar continuidade ao fluxo.

UMA OUTRA CONSIDERAÇÃO FINAL

À parte das considerações, que ocasionalmente despertaram apreensões, havia um outro pensamento, ou melhor, um habitar, que superava todo o resto por sua intensidade e que é difícil colocá-lo em forma compreensível. Falarei agora da brancura do teto que, acima de tudo, me pasmava. Como posso ter a esperança de me explicar aqui? E, contudo, de modo aleatório e difuso, explicar-me é preciso ou todos esses capítulos podem reduzir-se a nada.

Ao olhar para um teto na mais pura brancura, perceberemos que não é tão branco assim. Descartaremos aqueles amarelados pela ação do tempo e ficaremos apenas com o simples branco. Ainda assim, seremos enganados pela diversidade de cores múltiplas que ali se encontram. Por um pouco mais de tempo, veremos as nuances, tonalidades e texturas que oxigenam o branco.

Mesmo que as tome por devaneios vãos, esse imaginário que há também em muitos objetos naturais, realça a beleza da cor, como se lhe transmitisse alguma virtude própria, como nos mármore, camélias e pérolas. Em momentos de estar em paz, inerte e abrigada, entro em contato com um universo de deslizar o olhar sobre a superfície do teto até um tom diferente em meio ao vasto branco. Às vezes, uma mancha em meio ao teto, ou um relevo de tinta, tornar-se-á ilha, na imensidão do branco.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

ALLOA, Emmanuel [et al.]. *Pensar a imagem*/ Emmanuel Alloa (Org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ALÿS, Francis. *Numa dada situação*. São Paulo: CosacNaify, 2010.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes. 1988.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel [et al.]. *Pensar a imagem*/ Emmanuel Alloa (Org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Editora O Globo, 2013.

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

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *Imagem, mimesis & méthesis*. In: ALLOA, Emmanuel [et al.]. *Pensar a imagem*/ Emmanuel Alloa (Org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens críticas. Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. São Paulo: Ed. SENAC, 2010

PENONE, Giuseppe. [1978], in: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projeto de terra, [1968]. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

Livros digitalizados

DA VINCI, L. REJON DE SILVA, D. *El Tratado de La Pintura*. Disponível em: <https://archive.org/details/eltratadodelapin00leon>. Acesso em: 15/05/2017.

TORRICELLI, Evangelista. *De Motu Aquarium*. In: Opera Geometrica. Disponível em: <http://archive.org/stream/operageometrica00torrgoog#page/n212/mode/2up>. Acesso em: 15/05/2017.

Artigos

CAMARA, Marina; DAYRELL, João Guilherme. *Entrevista com Giuseppe Penone*. ARS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP, São Paulo, vol.15, n.29, p. 29-43, dezembro de 2016.

KOSMINSKY, Doris. Francis Alÿs: A Story of Deception. *Revista Arte & Ensaios*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, n23, p. 216-217, novembro de 2011.

TELLES, Martha. Robert Smithson: a memória e o vazio na paisagem entrópica contemporânea. *Revista Arte & Ensaíos*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, n. 20, p. 79-85, julho de 2010.

TORRICELLI, Evangelista. A lei de Torricelli $v = \sqrt{2gh}$: Uma Tradução comentada de sua origem no De Motu Aquarum (Do movimento das águas). [tradução de Sylvio R. Bistafa]. *Revista Brasileira de História da Ciência*. Rio de Janeiro, vol.7, n.1. p. 110-119, junho de 2014.

Catálogos

32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo/Organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

Dissertações

PEREIRA FILHO, Narcélio de Sá. *Análise da dinâmica-temporal (1973-2014) das dunas de Jericoacoara*. Dissertação de Mestrado defendida na UFC- Programa de Pós-Graduação em Geografia, Fortaleza, 2014.

Sites

<http://francisalys.com/>

<http://www.paulahayes.com>

<http://www.sarahsze.com>

<https://www.robertsmithson.com>