

# Matéria e memória: “o ruído” como ficção alegórica

Matter and memory: ‘o ruído’ as allegorical fiction

PEDRO PAIVA  
GABRIELA MOTTA

Universidade Federal de Pelotas, UFPel, Pelotas RS, Brasil

## RESUMO

Este texto investiga a obra *O Ruído*, realizada por mim em 2016, a partir das relações entre matéria, memória, alegoria e entropia. O presente artigo se propõe a abordar as características ambientais da obra em relação ao local onde foi instalado no intuito de compreender um sentido de apropriação de signos de cultura em uma articulação que se desdobre pelos movimentos do tempo em situação de entropia a partir da matéria escultórica. Para tal, trabalho com o auxílio da artista Brígida Baltar e com o artista Robert Smithson. Essa discussão envolve ainda um diálogo com o teórico Craig Owens, no que tange a alegoria e com o crítico Nelsson Brissac Peixoto e sua discussão sobre entropia, bem como o filósofo Henri Bergson em suas concepções de tempo e memória.

## PALAVRAS-CHAVE

Memória, matéria, escultura, tempo, alegoria

## ABSTRACT

The present writing intends to investigate the work *O Ruído*, produced by me in 2016, based on the relation between memory, allegory, and entropy. This article proposes to approach the artwork from its environmental characteristics in a relation with the place in which it was placed in order to understand a sense of appropriation of signs of culture in an articulation that unfolds by the movements of time in an entropic situation that emerges from the sculptural matter. For such, I work here with the assistance of the artists Brígida Baltar and Robert Smithson. This discussion involves a dialogue with theoretician Craig Owens, with regards to the allegory, and the critic Nelsson Brissac Peixoto, regarding his discussion on entropy, as well with the philosopher Henri Bergson on his conceptions of time and memory.

## KEYWORDS

Memory, matter, sculpture, time, allegory.

## Introdução

*O Ruído* (Figura 1) foi um trabalho apresentado na I Mostra de Arte [IN]cômodo, realizada no Casarão 6 da praça central da cidade de Pelotas, no interior do Rio Grande do Sul. Ocorrida em 2016, foi organizada pelo artista e professor Daniel Acosta e teve curadoria do então aluno do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, Hércio Oliveira. *O Ruído* pode ser descrito como um trabalho articulado por duas partes: uma base quadrangular feita de ladrilhos de sal; e dois pés feitos do mesmo material posicionados no centro deste quadrângulo. O trabalho era instalado no chão do espaço expositivo e foi apresentado em uma sala quadrada, recortada por grandes portas em três de suas paredes e iluminada por uma claraboia. Centralizado no espaço, o trabalho se situava como um recorte temporal sobreposto ao ambiente no qual estava imerso, como um deslocamento fissurado de elementos daquele espaço e de sua história, uma vez que se articulava a partir de apropriações da arquitetura local.

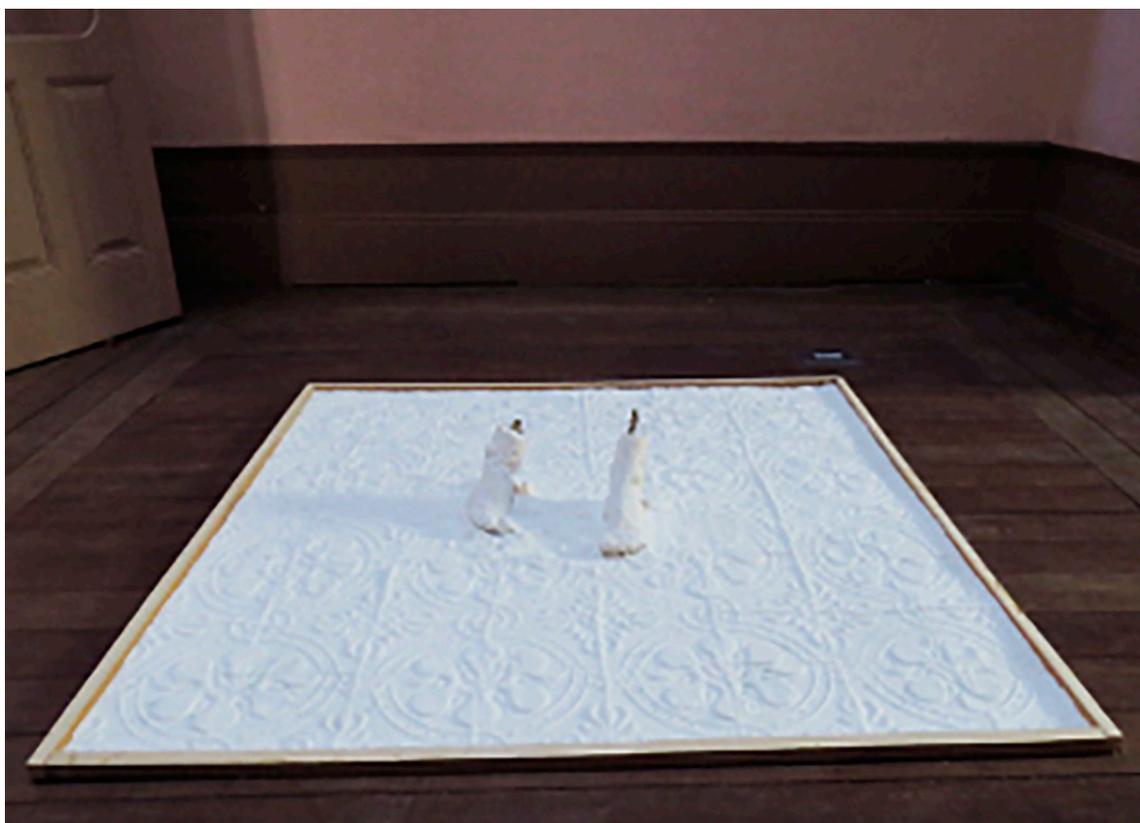


Figura 1 - O Ruído. 2016. Escultura: 150 x 150 x 35 cm. Fonte do autor.

Dessa maneira, *O Ruído* surgiu como um trabalho pontual desenvolvido para uma ocasião específica, formulado a partir de questões ambientais relacionadas ao local no qual se inseria. Busquei articular naquela situação camadas de matéria e memória a maneira de um deslocamento temporal que se desenvolvia pelos próprios processos do trabalho. Composto de sal, um material sedimentário e poroso de caráter volátil, o trabalho passou a performar movimentos de ruína. Isto é,

entregue a uma situação de entropia própria da matéria, a obra passou a ruir soltando pedaços dos pés sobre a superfície salina da base e exsudando manchas de óxido do interior em contato com a umidade atraída pelo material.

O ambiente no qual foi inserido, Casarão 6, foi de grande importância para a produção de *O Ruído* uma vez que, patrimônio material brasileiro, nos apresenta hoje uma espécie de fenda cristalizada no tempo que reinsere no presente a o período de maior riqueza da cidade, suportado pelo trabalho escravo conduzido nas charqueadas e nas fábricas de azulejos hidráulicos. Dessa maneira, a iconologia local alinhada aos registros históricos produziu a rede de articulações utilizadas para a concepção da obra e sua inserção no espaço.

*O Ruído* surgiu atrelado ao seu ambiente e contexto, remetendo ao ambiente físico e simbólico, entre matéria e memória, dialogando com o espaço e dependendo deste para estabelecer algumas zonas de possíveis significações. A obra apresentou-se como um eco que ressoava na tessitura daquele espaço presente, alinhando fragmentos da história dessa cidade bem como fragmentos do próprio processo do trabalho.

A dimensão material da obra insere a questão da impermanência, atestando um caráter de transitoriedade atrelado aos movimentos do tempo, pois nesse processo compreende-se uma duração. Pelo viés da duração de *O Ruído*, problematizo a tensão que surge entre a matéria e a memória. Isto é, tratando-se de um trabalho que se apoia sobre movimentos de transformação, sejam materiais ou temporais, reconfigurando seus aspectos formais apresentados em um primeiro momento, transformando-se em uma outra coisa, questiono-me a respeito do que acontece nesse momento no qual o processo de transformação torna-se a própria obra.

Esse desenvolvimento do trabalho opera em uma coalisão entre a matéria e a memória no sentido de apontar novas circunstâncias narrativas que parecem situar a obra no terreno da ficção alegórica, onde o presente visto situa-se como uma circunstância de disjunção temporal na qual o ambiente e o corpo do trabalho fundem-se em uma circunstância lacunária que reclama sua reinvenção, sua ficção. Isto é, *O Ruído* é um trabalho de qualidades ambientais no que tange sua presença física e simbólica no espaço em que esteve inserido, alimentando-se de um terreno dúbio entre presente e passado no qual o visto reclama que se busque o não visto. Isso pode ser dito em relação a ele mesmo, sua materialidade instável, e ao ambiente no qual foi instalado que carrega consigo uma memória.

Em relação a alegoria, trazemos para o debate a reflexão de Owens:

A alegoria é extravagante, um dispêndio de valor excedente; ela está sempre em excesso. Croce considerava-a “monstruosa” precisamente porque ela encerra dois conteúdos dentro de uma forma. Além disso, o suplemento alegórico não é somente uma adição, mas também uma recolocação. Ela toma o lugar de um significado anterior, que é desse modo apagado ou obscurecido. Porque a alegoria usurpa seu objeto ela comporta dentro de si mesma um perigo, a possibilidade de perversão: que aquilo que é “simplesmente acrescentado” ao trabalho de arte seja confundido com sua “essência”.(OWENS, 2004, p.122.)

É a partir dessa concepção que passo a desenvolver a compreensão de *O Ruído* a partir de sua qualidade lacunária, compreendendo-a como uma fissura temporal que se ativa pelas vias da matéria e da memória, conforme nos aponta Bergson. Buscarei, ainda, relacioná-lo à obra de Brígida Baltar e Robert Smithson no intuito de compreender como essas circunstâncias se tocam na rede de operações que desembocam na produção da obra.

## Uma memória

A matéria que uso em meu trabalho remete a ordem do sedimento. Seja o sal, a terra ou as cinzas, toma corpo através da espessura mínima do pó. Surge como matéria-prima em forma de resíduo carregando consigo a memória do seu processamento. O pó do sal, ou o pó da terra ou das cinzas – materiais informes e desprovidos de coesão – é um material que habita o meio, o trânsito. É o estado em vias de atualização, seja por sua dispersão em estados mínimos, seja por sua aglomeração.

O pó possui uma espessura mínima, de caráter poroso e indiferenciado, e, nesse sentido, se aproxima da memória. Como a memória é um amontoado mais ou menos comprimido em vias de se atualizar ou não. Possui qualidades que remetem à sua própria desagregação, conforme nos fala a crítica e curadora Lisette Lagnado em relação ao material ao referir-se ao trabalho *Maria Farinha* (2004) de Brígida Baltar:

Quanto à moenda, remete inicialmente aos moinhos da imaginação, onde a fatura pode ser comestível. Na vida capital, é máquina que tritura cereais, sementes e raízes até alcançarem o informe do farelo. E o farelo, essa unidade mínima de alimento e existência, permite paradoxalmente o sentido da insignificância e da temporalidade da matéria – pó. (LAGNADO, 2010 in: BALTAR, 2010, p.25)

Durante a década de 1990 Brígida morou em uma casa no Botafogo, Rio de Janeiro, onde também teve seu atelier. Era uma espécie de casa laboratório, onde trabalhar e viver eram atividades que se confundiam. Em *Abrigo* (1996), Brígida enxerga o contorno de seu corpo em uma parede, escavando-o, operando por uma relação de subtração e vazio. Entretanto, impregna a arquitetura de uma memória do corpo – evidencia um caráter contentor da casa-atelier, onde a forma do seu corpo encontra espaço pra se acomodar. Mas ainda, uma outra relação acontece. A artista articula a matéria do corpo a da casa-atelier por uma relação de volume e desenho fazendo com que a substância do que se habita e trabalha se funda com a substância do que se é.

Semelhante à Brígida, opero por uma reação entre os vazios e cheios, mas por vias contrárias. Em *O Ruído*, enxergo em uma matéria dotada de uma memória circunstancial, um volume propício tanto ao corpo quanto à arquitetura. Nesse sentido, o corpo passa a se encontrar não no vazio, como em *Abrigo*, mas no cheio da matéria. Nos dois casos instaura-se uma situação entre a presença e ausência de um corpo no ambiente e sua capacidade de se impregnar a ele. Uma relação de duplo se instaura – matéria e memória se interpenetram no sentido de que a presença física do trabalho remeta sempre a uma memória da ausência. Entretanto, Brígida opera por uma sedimentação dessa

memória – carrega consigo o pó do tijolo recolhido da arquitetura, transformando o volume de seu corpo em matéria desagregada. No que tange ao pó, ela desacomoda a matéria, retira-a de sua forma durável de parede.

Para a confecção dos pés que se encontram no centro de *O Ruído*, tirei a forma dos meus próprios pés em gesso. Preenchi-os com uma massa umedecida de sal e levei-os ao forno para solidificação. Aqui as operações se delimitam por um caráter de contensão e coesão – o sal deixa de ser pó e se transforma em uma massa para então tornar-se sólido. Nesse processo, dilui-se partículas da matéria no líquido e, quando essa massa seca, o sal diluído retorna ao seu estado sólido cristalizando-se em ligações coesas com as moléculas vizinhas. Dessa forma, surge de um processo de liquefação e cristalização onde a umidade dá lugar a própria estrutura de ligação da peça.



Figura 2 – Detalhe de *O Ruído*. 2016. Escultura: 150 x 150 x 35 cm. Fonte do autor.

Já para articular a base de ladrilhos (Figura 2) da escultura, fiz uso do material em sua forma residual. Realocando a imagem dos ladrilhos que revestem a entrada do casarão, gravei-as em um bloco de madeira à maneira da xilogravura, imprimindo-a em seguida sobre a superfície de sal por um processo de pressão de superfícies. Assim, a matéria ganha uma certa coesão pela pressão exercida através da matriz de madeira, remontando um processo inverso de moldagem. Se os pés se colocam como a forma cheia do molde, os ladrilhos por sua vez se apresentam como o vazio subtraído da matriz.

Brígida mudou-se da casa nos anos 2000, carregando-a consigo em suas malas. A artista conta que saiu de lá carregando galões e galões de pó dos tijolos retirados da parede, os

quais serviram de matéria-prima para uma série de outros trabalhos. O pó de Brígida guarda uma memória, o vazio das formas escavadas nas paredes da casa, mas também a casa ela mesma. Em seu trabalho *Sala Brocada* (2007) Brígida Baltar deposita o pó do tijolo sobre o chão, por intermédio de uma máscara semelhante a utilizada na técnica gráfica do estêncil, em forma de um brocado como o de um ladrilho ou carpete. Retoma a memória de sua casa no Botafogo e constrói com ela uma imagem de interior doméstico, como um carpete ou um tapete, ou mesmo os ladrilhos brocados de edificações mais antigas. Em *Sala Brocada* cria uma trama de espessura mínima, plana que constrói por intermédio de um módulo reticular que se desdobra por rebatimento. Abre um espaço de memória onde o ambiente doméstico se funde à geologia em um híbrido entre o habitar e o ruir. Estabelece uma passagem secreta que, segundo Marcio Doctors:

É o que permite [à artista] transitar entre as coisas do mundo, sem corromper a matéria naquilo que ela tem de mais íntimo que é a sua plasticidade. Não sei se estou sendo claro ou se você me entende. Sinto às vezes a matéria do mundo como algo informe (um “magma” que contém todas as formas e possibilidades e é capaz de se transformar em todas as formas), e que vai se moldando através dos milênios, e mudando através dos milênios. Há um segredo contido nessa ideia, que é a capacidade de passar secretamente de uma forma para outra: da forma mineral para a vegetal, para a forma animal para a conceitual e para a afetiva. (DOCTORS, 2010 in: BALTAR, 2010, p.7)

Para a composição desse trabalho a artista fez uso de uma máscara de papel, um estêncil, recorrendo à técnica gráfica para reter o pó informe do tijolo em um desenho vazado que se estende pelo chão. Repete-o, rebatendo sua colocação no espaço até formar uma superfície brocada. Em *O Ruído* parto de uma operação semelhante, utilizando a técnica da xilogravura na qual escava-se na madeira o desenho. Na técnica xilográfica, a impressão da imagem se dá por superfície e não por profundidade, ou seja, será a superfície plana que, entintada, imprimirá o vazio da linha gravada sobre o papel. Na montagem deste trabalho, porém, inverte a operação transformando o vazio gravado em volume, aproximando-me das técnicas de enformação utilizadas na arquitetura. Assim, as linhas do ladrilho em *O Ruído* continham volume e espessura, acusavam suas sombras.

Owens, em seu texto *O Impulso Alegórico: uma teoria do pós-modernismo*, aponta para uma condição narrativa da alegoria como sua capacidade diegética. O que se percebe são práticas que realocam os discursos simbólicos e culturais em um jogo no qual ficções se condensam, atualizando as narrativas em novos valores e posições. Nesse sentido, a memória a partir da alegoria se coloca como uma espécie de fabulação, como uma criação que busca completar as lacunas daquilo que é visto em uma nova categoria. Esse jogo temporal se desenvolve por vias da memória, isto é, o trabalho torna-se simbólico por jogar com imagens dadas e reconhecíveis em uma nova articulação. Uma possível interpretação pode ser dada realocando os formantes em relação com o local, mas a obra sempre reclamará a sua condição de ficção alegórica, conforme nos diz Owens:

A alegoria, ela própria, diz respeito, então, à projeção -tanto espacial quanto temporal, ou ambas -da estrutura como seqüência; o resultado, todavia, não é dinâmico, mas estático, ritualístico, repetitivo. Ela é, então, o epítome da contranarrativa, pois prende a narrativa no lugar, substituindo um princípio de disjunção sintagmática por uma combinação diegética. (OWENS, 2004, p.117)

O Ruído se constituiu pelo período aproximado de um mês em que esteve exposto à vista do público e ao ambiente. Apresentou-se como um trabalho dependente do ambiente tanto por sua urgência matérica como por sua configuração simbólica. A ladrilharia que compunha sua base, apropriada a partir das imagens dos ladrilhos que revestem a entrada do casarão em que foi instalado, bem como o material utilizado, vinculavam o trabalho ao ambiente de maneira a torná-los indissociáveis. Refiro-me ao Casarão 6 da cidade de Pelotas, que remonta ao Brasil Império, edificação de 1879. Construído e mantido por trabalho escravizado, hoje declarado patrimônio cultural, presentifica-se como uma fenda cristalizada no tempo, simbolizando ao mesmo tempo o ápice de desenvolvimento da cidade e a mais precária das condições humanas. Nesse sentido, em Pelotas, o trabalho das pessoas escravizadas dividia-se em duas frentes: no verão, trabalhavam nas charquearias em contato prolongado com o sal e o sol; no inverno, trabalhavam nas fábricas de azulejos hidráulicos, em contato prolongado com o frio e a humidade próprios ao labor. Assim, o trabalho surge a partir de uma rede de apropriações de signos de cultura local, que uma vez articulados em uma dada circunstância, assumem o caráter alegórico no sentido de instaurar um espaço dado à ficção.

Essa fenda espaço-temporal que se instaura no Casarão 6 surge como primeiro ponto de articulação do trabalho por apresentar-se como um deslocamento da memória, uma situação onde durações distintas se sobrepõem, formando um adensamento temporal no qual a memória se ativa de maneira a produzir ficções e narrativas que possam reposicionar a presença no espaço. Apelar a um formante do próprio lugar, como os ladrilhos que revestem o saguão de entrada do local, surgiu como maneira de reescrever a posição espacial. Em *O Ruído*, o plano ladrilhado de sal que funda a base da peça torna-se mais do que uma base. Não se coloca como a separar o trabalho do espaço ou do espectador, mas sim como a deslocar uma fissura temporal. Delimita-se como zona de passagem simbólica para uma ficção que inscreve o trabalho como um todo em uma dada circunstância. Aqui, a imagem impressa em relevo torna-se superfície de desassossego onde a obra se transmuta em uma fissura sintomática na qual os pés parecem habitar.

A apropriação da ladrilharia como formante espaço-temporal do trabalho recoloca a questão apresentada neste texto sobre um novo viés. Articula-se neste jogo uma circunstância historicista, um apelo a uma iconografia que é inscrita em nossa memória cultural. Essa questão reposiciona o trabalho em um termo citacionista, sem deixar de travar essa posição nos termos próprios da linguagem escultórica, buscando compreender a própria situação ambiental da obra em suas imbricações físicas, espaciais, simbólicas e culturais.

Ainda citando Owens:

O imaginário alegórico é um imaginário apropriado; o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-a como sua intérprete. E em suas mãos a imagem toma-se uma outra coisa (*allos* = outro + *agoreuei* = dizer (...)) Ao anexar, no entanto, faz somente uma recolocação: o significado alegórico suplanta seu antecedente; ele é um suplemento. (OWENS, 2004, p. 114)

É dessa maneira que a questão alegórica parece se inscrever no trabalho, pois este não se desenvolve somente pela realocação dos símbolos reconhecíveis, mas os sobrepõe em uma nova narrativa que reclama para si a autoria. Isto é, realoca no espaço uma disjunção temporal de qualidade sintomática realinhando presente e passado em uma nova circunstância que se alimenta da distância entre tempos. Assim, em *O Ruído*, funda-se uma situação na qual “a alegoria é consistentemente atraída ao fragmentário, ao imperfeito, ao incompleto uma afinidade que encontra sua mais compreensível expressão na ruína, que Benjamin identificou como o emblema alegórico por excelência” (OWENS, 2014, p.115).

### **Uma matéria.**

Em relação ao trabalho *O Ruído*, ao longo do período em que a obra esteve exposta, ela performou seu processo de ruína (Figura3). Como um constante eco de uma impermanência contínua, se apresentou como fragmentos de uma duração à cada vista, à cada encontro com o trabalho. As formas escapavam sua contenção enrijecida, atestavam movimentos fragmentários, gerando uma espécie de detrito. Na obra era possível perceber seu movimento interno a que à cada vez apontavam nova sucessões de acaso. Operavam por uma condição inerente aos sistemas físicos, que é a condição da entropia. O artista norte americano Robert Smithson nos dirá:

(...) Imagine em sua mente a caixa de areia dividida pela metade com areia preta de um lado e areia branca do outro. Fazendo uma criança correr centenas de vezes no sentido horário nessa caixa de areia, até que as areias se misturem e passem a ficar cinza; então, fazemos a criança correr no sentido anti-horário, o resultado não será uma restauração da divisão original, mas um maior grau de cinza e um reforço da entropia. (SMITHSON, 1967, p.56-57) (tradução nossa).<sup>1</sup>

Conceito apropriado da termodinâmica, a entropia é uma lei que aponta que qualquer sistema organizado se dirige para um colapso de desorganização irreversível. Na termodinâmica clássica, que Smithson chama de ciência do estado “supostamente estável da matéria” (SMITHSON

---

1 No Original: (...) Picture in your mind's eye the sandbox divided in half with black sand on one side and white sand on the other. We take a child and have him run hundreds of times clockwise in the box until the sand gets mixed and begins to turn grey; after that we have him run anti-clockwise, but the result will not be a restoration of the original division but a greater degree of greyness and an increase of entropy. (SMITHSON, 1967, p.56-57)

apud: PEIXOTO, 2010 p.43), sua segunda lei aponta para fluxos de troca de calor que culminam em um equilíbrio térmico, de característica estática onde toda a energia potencial tende a se dissipar. Esta ciência remonta ao século XIX como uma ciência da era industrial que buscava compreender como reter e transformar em força de trabalho toda a energia produzida pela combustão. Portanto, é uma ciência da contensão e equilíbrio em sistemas fechados.



Figura 3 – Detalhe de O Ruído. 2016. Escultura: 150 x 150 x 35 cm. Fonte do autor.

Entropia, propriamente dita, é uma grandeza associada ao grau de desordem de um sistema físico. Dessa maneira, ela é resultado de uma relação entre energia potencial e energia dissipada, na qual a primeira se refere ao calor contido em um sistema e a segunda ao calor perdido. Na termodinâmica clássica, que se apoia sobre uma ideia de equilíbrio térmico, o único desenvolvimento possível de um sistema entrópico se encontra na anulação das diferenças térmicas por relações de troca homogeneizantes (PEIXOTO, 2010, p.38). Nesse sentido, a termodinâmica clássica, referência temporal de Smithson, é uma ciência dos sistemas fechados e em equilíbrio, de evoluções estacionárias.

*Asphalt Rundown*, trabalho de 1969, do artista nos servirá para compreender o uso que o artista fez da entropia em seu dinamismo. Nesse trabalho o artista derrama asfalto na encosta de uma pedra em Roma. O material, deposto em quantidade massiva, escorre por essa

encosta sedimentada, entretanto encontra um ponto estacionário. O asfalto é derramado em alta temperatura, o que lhe garante um estado líquido, entretanto, de alta viscosidade. É um material gregário que se aglutina a superfície de contato. Conforme se espalha, a matéria tende a dissipar seu calor, encontrando um ponto de estacionamento até se solidificar. Aqui o artista embasa-se em movimentos geológicos – que se mostram em toda a sua obra e aqui se evidenciam pela monumentalidade do lugar escolhido –, partindo do vulcanismo onde o magma se verte sobre um terreno até o ponto de estacionamento criando novas camadas de sedimentos.

A condição entrópica equivaleria ao estado de indiferenciação da matéria. Estado resultante de processo de desestruturação, de desordem energética. Um universo dominado pela matéria arrefecida e por estruturas solidificadas e inertes, tal como desenhado nas primeiras abordagens de Smithson. (PEIXOTO, 2010 p, 38)

A partir dos nos 60, essa ciência passou a ganhar novos contornos ao apontar que na natureza não se encontram sistemas fechados. Sistema mais ou menos abertos, mas nunca fechados no sentido de que entre eles existe um fluxo de matéria e energia. Não existirá, na natureza, sistemas em equilíbrio, mas no máximo sistemas onde os fluxos de energia e matéria compensarão a produção de entropia (PEIXOTO, 2010, p42).

A física de não equilíbrio levou a uma revisão da noção de tempo, enfocando processos dissipativos caracterizados pela irreversibilidade. Antes, o tempo estava associado a processos muito simples – como difusão, atrito ou viscosidade –, de modo que pareciam compreensíveis com base nas leis da dinâmica tradicional. Agora a irreversibilidade é associada a fenômenos complexos, como as oscilações químicas e a formação dos turbilhões, tornando-se condição de coerência dos processos irreversíveis de não equilíbrio. Essa revisão do conceito de tempo também levaria ao desenvolvimento dos sistemas dinâmicos e instáveis, possibilitando entender o papel constitutivo das flutuações e instabilidades. (PEIXOTO, 2010, p.43-44)

Assim, a termodinâmica e, conseqüentemente, a entropia passam se referir a sistemas no máximo meta-estáveis, os quais só podem encontrar condição em seu ambiente. Atualiza-se uma concepção dos processos de tempo no sentido de que a matéria passa a escorrer através dele como se ela se manifestasse por durações que se atestam a partir de diferenças produzidas, as quais causarão mudanças apreensíveis. Nesse sentido, esses sistemas apresentam uma série de crises de instabilidades e flutuações, mudanças de estado que rearranjam sua articulação, até que se encontre uma estabilidade no que se refere as flutuações dele mesmo. A matéria, nesse sentido, se acomoda as suas condições de modo que “A entropia, o processo em que os sistemas dissipam energia é, - ao contrário do que postulava a termodinâmica clássica, que Smithson tinha por referência – criadora de novas condições de organização da matéria.” (PEIXOTO, 2010, p.46).

Essa meta-estabilidade que surge desse processo de acomodação da matéria refere-se a

lei de auto-organização como um comportamento inerente à matéria. Isso é, ela se acomoda, ela é capaz de operar um processo de informação ambiental no sentido de que se coloca em diálogo com o ambiente. Não se trata de um processo de fechamento ou imposição, mas antes de uma morfogênese em que a energia depositada nas moléculas se traduz pelas propriedades das quais a matéria é dotada em novos arranjos circunstanciais.

A bem dizer, não há nunca imobilidade verdadeira, se entendemos com isso uma ausência de movimento. O movimento é a própria realidade e o que chamamos de imobilidade é um certo estado de coisas análogo àquele que se produz quando dois trens caminham com a mesma velocidade, no mesmo sentido, em duas vias paralelas: cada um dos dois trens está então imóvel para os viajantes no outro. (BERGSON, 2006, p.165)

Em sua famosa conferência, pronunciada em maio de 1911 na universidade de Oxford, intitulada *Percepção da Mudança*, o filósofo francês Henri Bergson apresenta o cerne de suas compreensões sobre tempo e a memória. Para o autor a ideia de tempo em si não pode ser especulada a partir do tempo espacializado e mensurado, conhecido pela ciência. O tempo não será constituído por um antes e um agora, mas somente pelo agora como única realidade temporal no qual o passado encontra-se comprimido como um tempo total, o qual chama de duração. É nesse sentido que compreende a questão da mudança, como parte natural da temporalidade da matéria. A matéria, na essência do tempo, não difere entre um antes ou depois, pois o que ela de fato é, para o autor, é a continuidade transitória de seus estados.

Esse movimento da duração, dessa maneira, é o que passa a compor o trabalho. Em *O Ruído* esse processo se mostra principalmente pela gravidade. Os pés quebram e se soltam – fragmentam em desagregação. Trata-se de um sistema aberto no qual a matéria opera um processo de auto-organização. Não se trata de um trabalho de estabilidade, nesse sentido, mas opera por uma fissura da memória pois as imagens icônicas e simbólicas se atualizam para uma imagem da ordem do indicial. Torna-se um sistema entrópico não estacionário. Por um lado, se essa operação se demonstra pela gravidade, por outro se demonstra pela interação entre os materiais que passaram a exsudar manchas de óxido. Assim, além de ser atravessada por um caráter de desagregação matéria, aqui a obra demonstra um processo de transmutação. Obtém-se, assim, uma matéria secundária a partir de duas matérias primárias que indiciam, mais do que nunca, o estado de auto-organização.

A obra mais do que nunca se encontra agora em sua dimensão espacial e justamente por intermédio de sua extensão temporal. Considerando os sistemas entrópicos abertos descritos por Peixoto e seu caráter de auto-organização, vale ressaltar mais uma condição dessa matéria: trata-se do comportamento coletivo que se observa pela rede de interações entre a matéria e o ambiente. O que se apresenta como obra é justamente a matéria em relação com o ambiente, sua duração total, como um sistema que se interpenetra. Assim, flutuações ambientais como temperatura, humidade, luminosidade e até mesmo circulação de pessoas, tomam parte no sistema que instaura a obra.

Owens, a partir de suas reflexões sobre alegoria em relação ao *site specific*, nos dirá:

Com o culto alegórico da ruína, uma segunda ligação entre a alegoria e a arte contemporânea emerge: no *site-specificity* [especificidade do lugar], o trabalho parece ter submergido fisicamente em seu ambiente, ser encaixado no lugar onde nós o encontramos. (...) por essa via Smithson exemplifica a tendência a envolver-se em uma *leitura* do site [lugar], em termos não apenas de suas especificidades topográficas, mas também de suas ressonâncias psicológicas. Trabalho e *site*, assim, permanecem em uma relação dialética. (OWENS, 2014, p.115)

Dessa maneira, o que resta ao olhar? Pergunto, pois, esses movimentos febris de entropia evocam uma situação temporal, uma duração na qual o não visto talvez ressoe com maior força do que aquilo que vemos. Como se ativa, então, essa memória em encontros fragmentários de duração? Compreendendo meu trabalho como a produção de uma tensão entre a ruína e a forma, como produção de *ruídos*, como então operar essa fissura? Ainda, talvez, como conceber essa fissura ela mesma?

### **Matéria e Memória – uma condição de ruína**

Essa fissura que aponto, a qual surge no tensionamento da relação entre a matéria e esse símbolo formal, no atravessamento temporal do trabalho, se revela pelo viés do que chamei de *ruína*, o ato presente da queda, a duração ela mesma do trabalho. Essa lacuna surge como tal justamente por referir-se a uma espécie de interrupção da percepção. Incapaz de visualizar o trabalho em sua duração total, o espectador precisará ativar movimentos de construção de uma memória indo ao encontro de uma imaginação desse processo da obra. Detendo-se sobre ela enquanto eco fragmentário de um acontecimento, surge como uma busca de preenchimento dessa fissura. Didi-Huberman irá refletir exatamente sobre o caráter indiciário das imagens, dando a elas uma dimensão memorial:

Pois a imagem é uma outra coisa além de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, uma cauda visual do tempo que ela quis tocar, mas também de tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre si – que, como arte da memória, não pode deixar de aglutinar. É a cinza de várias fogueiras misturadas mais ou menos quente. Nesse aspecto, então, a *imagem queima*. Ela queima pelo *real* de que ela mesma, em um momento se aproximou (...). Ela queima pela *destruição*, pelo incêndio que esteve prestes a pulverizá-la, do qual escapou e, conseqüentemente, é capaz hoje de oferecer o arquivo e a possível imaginação. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.67).

Operar a matéria, buscar nela essa queima, esse despertar febril que aponta sua consumação e conduz à produção de *ruídos*. Ora, não seria então, esse encontro como da ordem de um *sintoma*, conforme entendido por Didi-Huberman: “O sintoma não é a fissura nos signos, o grão de nonsense e de não-saber de onde um conhecimento pode extrair seu momento decisivo?” (DIDI-

HUBERMAN, 2018, p.45). Ao se realizar em sua duração parece apontar ao despertar de um sintoma. Sintoma como aquilo que falta, a ausência de informação que produz uma fissura temporal capaz de ativar a invenção de uma memória.

Compreender a dupla situação que se coloca na referência escultórica e arquitetônica, ambas as quais reafirmam a posição do trabalho como uma situação de passagem – cria um lapso na própria transformação do trabalho. O corpo referenciado na obra, na circunstância de pés, dissolve-se em uma condição semelhante ao da ladrilharia, tornando-se poroso, retornando a um estado informe do pó. Na escultura, corpo e espaço reafirmam uma indissociação uma vez que a qualidade entrópica da obra aponta movimentos de desagregação e indiferenciação de caráter sempre ambiental. Da mesma forma, aponta condições de um imaginário cultural, na qual a memória evanesce afirmando sua qualidade sintomática e lacunária, onde presente e passado confundem-se na articulação de ficções que busquem justamente realocar as lacunas.

Bergson utiliza da figura de um cone para desenhar seu conceito de memória. Para o filósofo o tempo se estende como um grande plano, todo ele aqui e agora, sendo a memória um cone que toca esse plano pelo seu vértice, mas carrega consigo nesse mesmo aqui e agora o seu largo interior indiferenciado de lembranças. Memória mais ou menos contraída, como nos diz (BERGSON, 1999, p.78), onde a menos contraída habita sua larga boca; e a mais contraída, as áreas próximas ao vértice que vive no presente. Assim, atualiza-se uma memória quando um movimento nesse grande amorfo gera contração de partículas propensas a coesão. Como se saturadas, ou quem sabe hiper saturadas, as memórias se precipitassem em uma imagem atualizada.

O que se articula, nessa condição, é um caráter alegórico no qual a apropriação das imagens funciona como a instauração de um espaço de deriva no qual a memória se insere como agente de coesão. Articula-se uma dupla função nas operações que fundam a obra, uma que situa esse mesmo espaço e outra que acaba por fissurá-lo em movimentos lacunários. Da mesma forma, propõe uma situação de continuidade na qual os signos de cultura, a memória e a linguagem se tornam fluidas, se interpenetram. Assumem uma função semelhante a dos sistemas meta-estáveis nos quais o fluxo de perda e de transformação propõe novos estados auto organizados – a memória, neste caso, assume o papel de uma energia capaz de permitir o fluxo entre as partes se cristalizam em novas camadas sobrepostas no tempo.

## Referências

BERGSON, Henri. **O Pensamento e o Movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Queima**. Curitiba: Editora Medusa, 2018.

DOCTORS, M; BALTAR, B. Márcio Doctors Entrevista Brígida Baltar, agosto – setembro de 2010 in: BALTAR, Brígida. **Passagem Secreta**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010. Fonte: disponível em <http://editoracircuito.com.br/website/passagem-secreta-livro-de-brigida-baltar/> Acesso: 20 de agosto de 2019.

LAGNADO, L. Fabular é Preciso in: BALTAR, Brígida. **Passagem Secreta**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010. Fonte: disponível em <http://editoracircuito.com.br/website/passagem-secreta-livro-de-brigida-baltar/> Acesso: 15 jun. 2020

OWENS, C. O Impulso Alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. **Artes e Ensaios**: Rio de Janeiro. Nº11, p. 112-125, 2004. Fonte: disponível em [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11\\_craig\\_owens.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_craig_owens.pdf) Acesso: 15 jun. 2020.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Críticas**. Robert Smithson: arte, ciência e indústria. São Paulo: Editora Senac. 2010.

SMITHSON, Robert. Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey. **Artforum**. Dez. 1967. p.52-57. Fonte: disponível em [https://monoskop.org/images/8/85/Smithson\\_Robert\\_1967\\_1979\\_The\\_Monuments\\_of\\_Passaic.pdf](https://monoskop.org/images/8/85/Smithson_Robert_1967_1979_The_Monuments_of_Passaic.pdf) Acesso: 15 jun. 2020

## Sobre os autores

**Pedro Paiva** é mestrando no curso de Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), possui Graduação em Artes Visuais pela mesma universidade. Possui produção artística em escultura e gravura, fazendo uso também do vídeo, fotografia, performance e desenho.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3235-4076>

**Gabriela Motta** é professora colaboradora do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul. Desenvolve, nessa instituição, pesquisa de pós-doutorado sobre as intersecções entre prática artística, crítica da arte e curadoria em artes visuais. (PNPD Capes/2016) Realizou a curadoria de inúmeras exposições de arte contemporânea, dentre as quais destaca-se a exposição CantosreV (Canto Verso), do artista Nelson Felix, cuja obra é o tema central de sua tese de doutorado, desenvolvida junto ao PPGAV da USP (2015). Colabora regularmente com veículos de comunicação e revistas acadêmicas publicando artigos e resenhas críticas sobre exposições de arte contemporânea, monográficas e coletivas. É membro do Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul.

Recebido em: 15-06-2020 / Aprovado em: 08-07-2020

## Como Citar

Paiva, Pedro e Motta, Gabriela (2020). Matéria e memória: “o ruído” como ficção alegórica. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1,n.1, p. 183-197, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-55485>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.