

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

GIOVANNA CAPRA BRANDÃO MAIA

**A ÁGUA  
E SEUS PROCESSOS ESCULTÓRICOS**

Brasília  
2019

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

GIOVANNA CAPRA BRANDÃO MAIA

**A ÁGUA  
E SEUS PROCESSOS ESCULTÓRICOS**

Trabalho de conclusão de curso de Teoria,  
Crítica e História da Arte do Departamento  
de Artes Visuais do Instituto de Artes da  
Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Nivalda Assunção  
de Araújo.

Brasília

2019

*“Time itself grows old.  
Pyramids, arches and obelisks  
are melting pillars of snow”*

Winifred Georg Sebald

## **RESUMO**

A presente pesquisa se debruça sobre os processos escultóricos próprios da água, que podem atuar na matéria a partir de uma ação física, química, biológica – ou numa combinação entre essas alternativas. Essa ação é investigada em obras de arte de diferentes períodos, localidades e linguagens, numa abordagem anacrônica, estruturada como um conjunto de ensaios, nos quais aproximações são propostas a partir do procedimento da montagem. Há uma ênfase na escultura *David*, de Michelangelo Buonarroti, na obra de Robert Smithson e seu pensamento sobre a entropia. Frequentemente compreendida como degradação, pretende-se sugerir a força poética dos processos escultóricos da água, que conferem vida própria aos objetos.

### **Palavras-chave**

Processos escultóricos. Água. Anacronismo. Montagem. Entropia

## **ABSTRACT**

*The following research focuses on the sculptural processes unique to water, which can act on matter from a physical, chemical, biological action – or a combination between these alternatives. This action is investigated in works of art from different periods, localities and languages, in an anachronistic approach structured as a collection of essays, in which approximations are proposed based on the montage procedure. There is an emphasis on the sculpture of David, by Michelangelo Buonarroti, the work of Robert Smithson and his ideas about entropy. Often understood as degradation, it is intended to suggest the poetic force of these natural sculptural processes of water, which give objects their own life.*

### **Keywords**

*Sculptural processes. Water. Anachronism. Montage. Entropy*

## SUMÁRIO

A ÁGUA, A PEDRA, O PÓ	07
1. DO GOTEJAR AO TSUNAMI	12
2. ALQUIMIAS	24
3. MOFO	33
RUÍNAS?	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. <i>Gongshi</i> , séc. XIX, dinastia Qing, China.....	14
FIGURA 2. <i>Artificial Rock #10</i> , Zhan Wang, 2001.....	15
FIGURA 3. <i>Spiral Jetty</i> , Robert Smithson, 1970. Fotografia de 2014.....	16
FIGURA 4. <i>Spiral Jetty</i> , Robert Smithson, 1970. Fotografia de 2016.....	17
FIGURA 5. <i>Frame de Spiral Jetty</i> , Robert Smithson, filme para exibição em galeria, 1970. Robert Smithson caminhando no <i>Spiral Jetty</i> .....	18
FIGURA 6. <i>Frame de Cesarée</i> , Margherite Duras, 1979.....	21
FIGURA 7. <i>Frame de The deluge</i> , Bill Viola, 2002.....	23
FIGURA 8. <i>Washington at Peace</i> , Alexander Stirling Calder, 1917-18,.....	25
FIGURA 9. <i>Cabeça colossal de Augusto</i> , autor desconhecido, séc. I a.C. ....	28
FIGURA 10. <i>Cabeça colossal de Augusto</i> , detalhe.....	29
FIGURA 11. <i>Sátiro dançando</i> , autor desconhecido, entre o séc. IV e II a.C.....	30
FIGURA 12. <i>Sátiro dançando</i> , detalhe.....	31
FIGURA 13. Dois dos doze profetas do adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Antônio Francisco Lisboa, 1794-1804.....	34
FIGURA 14. Vista da <i>Piazza della Signoria</i> no século XIX, com <i>David</i> , de Michelangelo, em sua localização original.....	36
FIGURA 15. <i>David</i> de Michelangelo dentro de vagão no qual foi transportado para a <i>Galleria dell'Accademia</i> , 1873. Fotografia de Vincenzo Paganori.....	37

## A ÁGUA, A PEDRA, O PÓ

### 1

A água é uma escultora. Tal afirmação não é novidade, sabe-se disso há milênios, mesmo que a questão não seja geralmente abordada nesses termos. Durante os períodos de seca, ao observar uma cachoeira, se sobressaem as rochas de seu leito, sendo possível recriar o percurso das águas durante a cheia, os locais por onde ela corre. Pedras arredondadas, reentrâncias, concavidades, furos, todas formas esculpidas pelas águas em sua contínua passagem. Essa corrói constantemente a matéria, a desbastando paulatinamente. Também os cânions têm sua formação em parte devido à ação da água, que perfura ao longo de milênios a rocha, formando grandes paredões. Um simples gotejar constante já é suficiente para perfurar o pétreo.

Esta ação deve-se à sua fluidez, correndo por rios, movimentando-se nas ondas. Uma série de características exteriores à água em si pode fazer dela branda ou devastadora. Em ambos os casos, é preciso fazer ressalva ao dito popular: a água não é mole. Mesmo a água parada causará dores a um saltador desajeitado. Aquele que já foi atingido por uma onda violenta, sabe a força que esse elemento possui. Associada à uma forte pressão, a água corta rochas, como pode ser observado em uma série de maquinários hidráulicos, como aqueles utilizados pela indústria de pedras ornamentais, fatiando com precisão até mesmo blocos de granito, uma rocha com alto grau de dureza.

Calhas frequentemente são instaladas em telhados para evitar humidade nas paredes, que, sem a devida manutenção, descascará e se desgastará até ruir. Qualquer um que já tenha enfrentado um problema hidráulico em casa relembra que a água é uma escultora, que descasca a tinta, infiltra-se no piso, estufa assoalhos. Assim, se um cano estoura, se tentará fechar o registro o mais rápido o possível.

A água trabalha de várias maneiras. Sua passagem constante atua polindo superfícies, seu gotejamento fura até mesmo rocha, uma torrente de água arranca tudo em seu caminho. Ela pode ainda operar de modo mais sutil, se infiltrando nos poros e frestas e, junto com a variação de temperatura – que faz os corpos se

expandirem e retraírem – cria rachaduras, e, a longo prazo, quebra, e espatifa as formas em pedaços.

Mas a ação da água sobre a matéria não é apenas física. Ela pode ser química também. Quando em contato com determinados elementos, a água favorece reações que gradualmente pulverizam as formas, as deteriorando. É o que ocorre, por exemplo, com o ferro, que enferruja até virar pó. Também a chuva ácida provoca reações que corroem mármore e metal, como pode ser observado em prédios e monumentos históricos. Destaca-se ainda a água salgada e seu alto grau de corrosão.

Por fim, a água pode ainda se valer de aliados, criando o ambiente adequado para a proliferação de mofo, fragilizando o material afetado. Se infiltrando lentamente, ela abre caminho para esses micro-organismos, que, junto a ela, vão desgastando a matéria.

Tais são os processos escultóricos da água que o presente estudo pretende abordar dentro do campo da Arte, a partir de uma ênfase na materialidade de um conjunto específico de obras. Cabe ressaltar que se compreende aqui *processo escultórico* como uma ação, seja intencional ou espontânea, abarcando tanto a noção de adição quanto de subtração. O enfoque, contudo, será nesse último – subtração – com especial interesse pela ação que a água exerce na pedra, apesar de algumas peças de metal também serem analisadas.

Em *Vida dos Artistas*, Giorgio Vasari defende que a escultura “é uma arte que, retirando o supérfluo do material trabalhado, o reduz à forma de corpo que se desenhou na ideia do artista” (2011, p. 32). Nessa definição, é flagrante a ênfase no resultado final, em se atinge uma forma pré-determinada. No presente estudo, o interesse está na fluidez da forma, na modificação de uma estrutura inicial para outra. Visto a ênfase estar na forma, não na função do objeto, busca-se ainda não definir tais mudanças como destruição, ainda que termos semelhantes – pulverização, desgaste, ruína, etc – sejam utilizados ao longo do texto.



Esta pesquisa foi construída por meio de ensaios autônomos, aglutinados em capítulos por afinidades relativas ao modo pelo qual a água atua na matéria, ou seja, causando um desgaste devido a uma ação física, química ou biológica. Eventualmente essas ações se dão em conjunto, tendo sido necessário eleger protagonismos – evidentes ou arbitrários.

Esses ensaios seguem a prerrogativa formal enunciada por Adorno (2003, p. 17) de modo que iniciam e finalizam não no ponto em que o assunto encontra sua gênese ou quando se esgota, mas sim no momento em que foi exposto aquilo que se julgou necessário para os propósitos dessa pesquisa. Assim, esses ensaios apresentam, no conjunto, um aspecto fragmentário, o que favoreceu que se operasse com o procedimento da montagem, estratégia utilizada por Walter Benjamin em muitos de seus textos.

A montagem interessava a Benjamin não apenas como ideia mas também como procedimento, visto que possibilitava que ele justapusesse imagens do mundo que fragmentos da sociedade traziam em si, formando um mosaico, no qual buscava enfatizar o compartilhamento de ideias existente entre eles. Para Benjamin, as ideias seriam atemporais, o que tornava a noção de gênese – o início historicamente verificável – secundária.

O procedimento da montagem permite a aproximação de tempos heterogêneos, facilitando uma abordagem anacrônica. Entendida por muito tempo como um defeito a ser evitado por historiadores, o anacronismo é adotado por Aby Warburg, que rompe com a temporalidade linear, afirmando que uma imagem, por si só, já nos coloca diante de temporalidades diversas.

Segundo Warburg, o olhar do observador sobre a obra se transforma ao longo do tempo, juntamente com o significado original da peça, mesmo que essa permaneça a mesma. O autor frisa ainda que a obra sobrevive não só por seus vestígios físicos, mas também pela memória, visto que se trataria tanto de um objeto material como de uma forma de pensamento. Na presente pesquisa, se buscará indicar que não apenas o olhar sobre a obra muda ao longo dos séculos, mas também o objeto em si, alterando sua fisicalidade. Tal processo de desgaste, causado pelo tempo, também resulta num processo de ressemantização.

Alinhado à Warburg está Didi-Huberman, que se debruçou tanto sobre a ideia de montagem quanto de anacronismo. Em *Diante do tempo*, Didi-Huberman afirma que a montagem não é a “criação artificial de uma continuidade temporal a partir de ‘planos’ descontínuos agenciados em sequências. É, pelo contrário, um modo de desdobrar visualmente as descontinuidades do tempo da obra em toda a sequência da história.” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 474).

Pelo título dessa pesquisa – *A água e seus processos escultóricos* – poderia se vislumbrar uma tentativa de construção diacrônica da história da arte, tendo como recorte a água e seus distintos processos escultóricos. Esse, contudo, não foi o objetivo. Organizados a partir de uma perspectiva anacrônica, será possível ao leitor perceber várias conexões entre os diferentes objetos aqui analisados – arte contemporânea, objetos provenientes de diferentes períodos e culturas, textos, vídeos, dentre outros – propiciando assim uma abertura interpretativa.

O primeiro capítulo, intitulado *Do gotejar ao tsunami*, se dedica ao desgaste físico causado pela água, dividindo-se em três ensaios. O primeiro deles inicia destacando recomendações do arquiteto romano Vitrúvio acerca dos cuidados relativos à água em construções, a fim de evitar que ela coloque em prática seus processos escultóricos. A tal recomendação se contrapõe os *gongshi*, pedras de formas elaboradas resultantes de processos geológicos naturais integrantes de uma tradição chinesa milenar. Segue-se a isso um ensaio dedicado à análise de *Spiral Jetty*, obra de Robert Smithson concebida dentro de uma lógica que aceita as transformações que esta vem sofrendo ao longo dos anos devido às ações das intempéries. Um trecho de *A terra e o devaneio da vontade*, de Gaston Bachelard, abre a última parte do capítulo. Nele, o autor aborda o embate entre o mar e o rochedo, ao que se propõe um diálogo com o curta *Cesarée* de Margherite Duras. Aborda-se então as diferentes durações exigidas pela água para que ela coloque em prática seus processos escultóricos, podendo ser longo, como aquele observado em uma série de monumentos ao ar livre – o caso do *David*, de Michelangelo Buonarroti – ou curto, como quando a água é utilizada com forte pressão ou quando jorra em grandes quantidades, tal qual aparece no vídeo *The deluge*, de Bill Viola.

Já o segundo capítulo, *Alquimias*, se debruça sobre a atuação química da água sobre o mármore e o bronze. Dividido em três partes, a primeira inicia caracterizando o mármore e abordando o modo como este reage à água e às chuvas ácidas, tratando, em seguida, de *Washington at Peace*, do escultor Alexander Stirling Calder. Na segunda parte, é analisada um busto do imperador romano Augusto que permaneceu submerso por séculos em água salgada, mesma circunstância na qual esteve o *Sátiro Dançando de Mazara del Vallo*, escultura em bronze a qual se dedica a terceira parte do capítulo. Ao desgaste ocasional da peça se contrapõe a defesa de Robert Smithson à ferrugem e à utilização da entropia em processos artísticos.

Por fim, *Mofa* é o último capítulo, dedicando-se a como a água associa-se a processos biológicos que atuam na degradação de diferentes materiais, devido ao ambiente favorável à proliferação de micro-organismos. São analisados os *Profetas* de Antônio Francisco Lisboa e *David*, de Michelangelo.

## DO GOTEJAR AO TSUMANI

### 1

O caráter escultórico da água frequentemente vai contra os anseios do ser humano de conferir perenidade às suas obras. Apesar de a proximidade com fontes de água serem geralmente desejáveis ao se erguer uma construção, suas características a tornam um motivo constante de preocupação na arquitetura, visto que se infiltra e corrói barro, madeira e mesmo pedra.

Uma vez que acelera a ruína das construções, a água e seus aspectos escultóricos já aparece como requerendo a atenção de arquitetos desde a Antiguidade. Em seu *Tratado de Arquitetura*, Vitruvius (séc. I a.C.) coloca o sistema de escoamento das águas pluviais como um ponto importante a ser observado. A respeito dos Atrios Displuviados<sup>1</sup> ele afirma que estes apresentam

um grande inconveniente nas reparações, porque a água que desce na envoltória das paredes não encontra nas calhas uma rápida vazão dos canais e assim transborda com o enchimento, deteriorando a madeira e as paredes desse tipo de edifício (2007, p. 304)

Vitruvius alerta não apenas para o cuidado com o desgaste ocasionado pelo lento escorrer da água, mas também para aquela que corre violentamente. Acerca de processos adequados para a construção de encanamentos, o autor ressalta: “Pois costuma produzir-se nas canalizações uma enorme compressão que faz mesmo despedaçar as pedras se não se escoar suave e moderadamente a água.” (2007, p. 420)

Além disso, o arquiteto romano destaca ainda a importância da escolha das pedras utilizadas numa construção, visto essas apresentarem diferentes características. Sobre a pedra tiburtina, Vitruvius destaca que são macias e fáceis de trabalhar, porém “são dissolvidas e moídas pelas geadas e pelo gelo do Inverno. Quando junto à orla marítima, corrompem-se, minadas pela salsugem, não

---

<sup>1</sup> Uma das cinco tipologias de átrio, são denominados “displuviado no sentido de que a inclinação do telhado envolvente da abertura se encontra direcionada para o exterior e não para o interior do átrio.” (VITRUVIO, 2007, p.227)

suportando os agitados ares do mar.” (2007, p. 81) Já as pedras de Anício, provenientes das pedreiras das terras de Tarquínios, são recomendadas por Vitruvius, visto que “nem a estação das geadas nem o toque do fogo as pode prejudicar, pois se apresentam sólidas e por esse motivo se conservam por muito tempo” (2007, p. 420)

Os revestimentos em pedra eram apreciados em Roma, porém onerosos. Muitas vezes, as construções permaneciam no tijolo, material mais suscetível às intempéries. O império de Augusto ficou marcado por grandes reformas na cidade de Roma, recobrando-a em mármore. De acordo com o historiador Suetônio, o imperador teria dito em seu leito de morte: “Encontrei uma cidade feita de tijolos e deixei-a feita de mármore”<sup>2</sup>.

Durante a Antiguidade Clássica, era comum retirar as rochas das pedreiras para esculpi-las de acordo com uma forma desejada – uma escultura, um friso, colunas ou mesmo pavimentação. Não interessava a pedra em si, no seu formato bruto. Nesse sentido, observa-se uma significativa diferença de concepção em relação aos *gongshi* (fig. 1).

Os *gongshi* – ou pedras dos eruditos – são rochas geralmente calcárias em formatos incomuns, podendo ser contorcidas, repletas de protuberâncias, concavidades e reentrâncias, sendo que tais peculiaridades formais eram originalmente resultantes de longos processos geológicos naturais. Elas fazem parte de uma antiga tradição chinesa, onde eram tidas como objetos de contemplação, sendo frequentemente utilizadas para conduzir a processos meditativos. Serviam ainda como inspiração para escrever poemas ou produzir pinturas, podendo evocar paisagens e seres fantásticos. Encontram-se exemplares nas mais variadas dimensões, adornando desde mesas de estudos até jardins.

As mais apreciadas eram aquelas formadas sem a interferência humana, cuja superfície indicasse sua antiguidade, os longos anos de exposição às intempéries pelos quais passou até atingir aquela forma. Assim, devido ao crescente interesse por esse tipo de objeto, escultores buscavam reproduzir artificialmente os efeitos criados pelos processos naturais, produzindo *fac-símiles*. Esses podiam ser feitos em pedra, e frequentemente eram mergulhados na água para apagar as marcas das ferramentas utilizadas durante o processo.

---

<sup>2</sup> No latim, “*Marmoream relinquo, quam latericiam accepi*”. Augustus 28.3.



Figura 1. *Scholar's Rock*, séc. XIX, dinastia Qing, China. Calcário e suporte de madeira, 61,9 x 41,3 x 28,6 cm. Metropolitan museum, Nova York. Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/53129>

O grande apreço pelos *gongshis* fez com que surgissem exemplares fabricadas nos mais diversos materiais, como jade, vidro e cerâmica. O artista chinês contemporâneo Zhan Wang (1962) parte dessa tradição em muitos de seus trabalhos. Em *Artificial Rock #10* (fig. 2) ele molda folhas de aço inoxidável ao redor

de um *gongshi* tradicional (METROPOLITAN). Wang retoma o processo milenar de produzir cópias dessas rochas naturais, porém se valendo de um meio industrial que explicita a artificialidade da peça ao invés de camuflar.



Figura 2. *Artificial Rock #10*, Zhan Wang, 2001. Aço inoxidável, 75 x 45 x 19 cm. Metropolitan museum, Nova York. Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/73294>



*Spiral Jetty* (fig. 3 e 4) do estadunidense Robert Smithson (1938-1973), está situada em Rozel Point, na praia do *Great Salt Lake*, estado de Utah, Estados Unidos<sup>3</sup>. A obra é composta essencialmente por rochas de basalto negro, cristais de sal, terra e água, tendo sido construída numa região degradada após anos de extração de petróleo. O local foi escolhido também por essa característica, em sintonia com o pensamento do artista de que deveria haver uma integração entre arte, ecologia e indústria, de modo que “o artista, o ecologista e o industrial devem desenvolver-se em relação uns aos outros, em vez de continuarem a trabalhar e produzir isoladamente”. (SMITHSON, 2018)

Para Smithson, *earthwork* era “a liberação da arte do espaço da galeria e o reconhecimento das estruturas geológicas da Terra como uma forma de arte monumental que não cabe em museus”. (1993) Assim, diante dessas “estruturas geológicas da terra”, a obra se encontraria sem nenhuma proteção contra o intemperismo químico, físico e biológico, num constante e gradual processo de desgaste.



FIGURA 3. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Fotografia de Joy Garnett, tirada em 14 de julho de 2014. Fonte: <https://www.hikmetsidneyloe.com/the-spiral-jetty.html>

<sup>3</sup> Tal localização era importante para o artista pela cor avermelhada da água, devido a algas e bactérias endêmicas.





FIGURA 4. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Fotografia de Joel Long, tirada em 30 de outubro de 2016.  
Fonte: <https://www.hikmetsidneyloe.com/the-spiral-jetty.html>

Em muitos de seus textos, Smithson faz uma defesa da utilização de material natural em estado bruto. Tal defesa, contudo, esbarra no fato de ser apenas parcial, visto que muitas das obras de Smithson, como o caso de *Spiral Jetty*, necessitaram de uma grande quantidade de máquinas e recursos tecnológicos para serem construídas. Trata-se de uma demanda exigida pela monumentalidade de seus trabalhos.

Não é o que ocorre com, por exemplo, Richard Long (1945), outro artista a trabalhar diretamente na natureza. Propondo trabalhos menos ambiciosos que os de Smithson, Long produz interferências na paisagem a partir de ações de seu próprio corpo, como as marcas que seus passos deixam no chão ao refazer insistentemente o mesmo percurso ou pedras que ele mesmo carrega e empilha, organizando-as em formas geométricas simples. Expostos às intempéries, a constante ação das chuvas e dos ventos, os trabalhos de Long são efêmeros, muitos dos quais permanecem apenas por meio de registros.

Também *Spiral Jetty* segue rumo à própria destruição física, permanecendo, contudo, por meio dos registros, o meio escolhido pelo artista para colocar a obra em evidência. Construído num deserto de Utah, numa área remota de difícil acesso,

Smithson certamente não esperava que o público se deslocasse até a obra. Ela foi concebida para ser vista sobretudo por meio de registros, como fotografias, desenhos de projetos, além do vídeo escrito e dirigido pelo artista, filmado durante a construção da obra (Fig. 5).



FIGURA 5. *Frame de Spiral Jetty*, Robert Smithson, filme para exibição em galeria, 1970. Robert Smithson caminhando no *Spiral Jetty*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FVRgwEQX3zs>

Comparando os registros da época da construção com aqueles mais recentes, percebe-se claramente a degradação que as intempéries e as cheias do lago causaram à *Spiral Jetty*. Tal aspecto está em sintonia com o interesse de Smithson pela geologia. Ao lidar com o conceito de entropia, ele se propõe a pensar em termos de longas durações, concebendo a matéria dentro de um tempo geológico, no qual ela flui entre diferentes formas. A poética do artista é muito influenciada pela transitoriedade da matéria no mundo físico, buscando ressaltar tal aspecto de contínua transformação em muitos de seus trabalhos. Em *Carta a John Dixon [1972]*, Smithson explicita tal pensamento quando afirma: “Trabalhos de arte como um desenvolvimento contínuo em vez de produtos acabados”.

*Spiral Jetty* foi concebida dentro desse pensamento. Em 1999, a obra foi doada para *Dia Art Foundation*, que regularmente efetua registros, acompanhando suas inevitáveis transformações, visto ela ter sido concebida para desaparecer, ao menos fisicamente. O espiral conferiu uma ordem ao material utilizado, já contando com a desordem futura, com a degradação. Assim, ela gradualmente se desfaz.

O lago no qual *Spiral Jetty* se localiza apresenta longos períodos de cheia, nos quais a obra de Smithson fica completamente submersa. No ano de 2010 a obra

reapareceu após permanecer quase 30 anos submergida por água salgada, que por si só é uma substância corrosiva, sendo constantemente remexida pelas ondas e pela correnteza. Além disso, a atividade industrial na região acelera a degradação da obra, que em poucos anos pode desaparecer. Smithson não ignorava as características do local que escolheu para instalar sua obra: a água extremamente salobra, eventualmente avermelhada por conta de bactérias endêmicas, as variações do nível da água do lago, diretamente afetada pelo derretimento das geleiras circundantes. Afeito ao conceito de entropia em criações artísticas, lhe agradava a ideia de uma obra cuja materialidade física se arruinasse por completo. *Spiral Jetty* não poderia, como tantos objetos enclausurados em museus, ser salva de seu próprio fim. Um fim físico, vale destacar, visto que permanecerá como imagem.

Em certo trecho de *A terra e o devaneio da vontade*, Gaston Bachelard (1884-1962) fala acerca da "... luta do mar com o rochedo" (p.159), das ondas que constantemente se lançam contra as pedras, as golpeando. De acordo com o autor, ao contrário do que se tende a imaginar, seria o rochedo que enfrentaria a água, resistindo impassível às constantes investidas das ondas.

Pensando a partir de curtas durações, certamente é a rocha a vencedora desse duelo. Ereta e imutável diante da agressividade da água, que a ataca sem sucesso. Contudo, dentro de uma perspectiva das longas durações, não no tempo do homem, mas no tempo da terra, a insistência da água se mostra eficiente, corroendo a rocha gradualmente, destruindo assim sua altivez.

No vídeo *Cesarée* (fig. 3), Margherite Duras (1914-1996) também invoca a imagem do embate entre a água e a pedra, dizendo em determinado trecho de sua narração: "O lugar é plano, de frente ao mar. O mar está no final de seu curso. Golpeia as ruínas, sempre com força". Diferentemente de Bachelard, a imagem apresentada por Duras não é a rocha em estado bruto, mas aquela lavrada pelo ser humano. Além disso, visto a autora trabalhar sua narrativa dentro de uma duração temporal ampliada, o vencedor é o mar, e não a pedra, como indica o trecho: "Só resta a história, o tudo. Nada mais que esse pedregal de mármore sob os passos. Este pó, e o azul das colunas inundadas. *O mar derrotou a terra de Césarée.*"

*Cesarée* é um curta metragem escrito e dirigido por Duras, que intercala cenas de bronzes do escultor francês Maillol, localizadas no jardim das Tuileries, com esculturas provenientes da Antiguidade Clássica envoltas por andaimes, indicando um possível processo de restauro. Assim, a ideia de passagem do tempo, recorrente no vídeo, é reforçada.

As imagens são acompanhadas por uma trilha composta por um solo de violino, ao qual se sobrepõe a voz da autora, que narra uma história fragmentada, que trata do romance de Tito, imperador romano, e Berenice, uma rainha judia<sup>4</sup>. Também destaca-se na narração *Césarée*, uma cidade da Judéia em ruínas, da qual

---

<sup>4</sup> De acordo com o romano Suetônio "Tito, que amava apaixonadamente a rainha Berenice e até lhe teria prometido casamento, mandou-a embora de Roma a malgrado seu e dela, logo nos primeiros dias de seu império". Os dois não ficam juntos por razões de Estado, visto que a lembrança de Cleópatra ainda despertava nos romanos desconfiança contra estrangeiras, sobretudo numa relação com o imperador.

restaria apenas “esta única palavra para nomeá-la”. A ação da água do mar na pulverização dessa antiga cidade se insinua no trecho em que Duras diz “A terra. Ela é branca do pó de mármore mesclado com a areia do mar”.



FIGURA 6. *Frame de Cesarée*, Margherite Duras, França, 1979. 11 min. son., cor. 35 mm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lxvjJCOfxHA>

Em *Cesarée*, a água atua lentamente sobre as construções da cidade, onda após onda durante séculos, até o mármore virar pó, misturando-se à areia. Um tipo similar de lento desgaste ocorre com inúmeras esculturas locadas em espaços abertos, além de fontes, que, no contado direto com a água, tem o processo ainda mais acelerado.

O *David*, de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), como tantos outros monumentos públicos, permaneceu séculos exposto aos efeitos do intemperismo químico, físico e biológico, onde seguiu num lento, porém constante processo de desgaste. Assim, parte da matéria foi sendo lentamente retirada pela ação das chuvas ao mesmo tempo em que pó e mofo foram se acumulando, inicialmente na superfície e depois nas rachaduras que foram gradualmente aparecendo – causadas pela ação da gravidade, variação de temperatura e reações naturais do contato da água com o mármore.

Os impactos causados pelo longo período em praça pública foi se tornando cada vez mais perceptível, até que em 1843 decidiu-se limpar a escultura, utilizando para tal métodos excessivamente invasivos, retirando assim o que restava da pátina

protetora que Michelangelo havia aplicado na peça, deixando-a ainda mais vulnerável às variações meteorológicas.

Pouco depois dessa interferência, um problema na calha do *Palazzo Vecchio* fez com que durante um período chuvoso torrentes de água caíssem por cima de *David*, tal qual uma cascata. O ocorrido acelerou a decisão da transferência da peça, que em 1873 foi levada para a *Galleria dell'Accademia* de Florença, onde se encontra até hoje.

Mesmo que apenas no campo das possibilidades, é interessante imaginar *David* sendo lentamente esculpido por uma cascata de água, que cai constantemente sobre ele. Suas partes protuberantes iriam paulatinamente se arredondando, num movimento descendente, acompanhando o movimento do fluxo de água.

Curioso que tal imagem guarde certa semelhança com o processo que, de acordo com Giorgio Vasari (1511-1574), Michelangelo utilizaria na fatura de suas esculturas. Segundo o historiador, o escultor elaborava um modelo da peça a ser executada em tamanho menor e a mergulhava completamente num recipiente com água. Este deveria ter formato semelhante ao bloco a ser utilizado. Lentamente, iria-se drenando a água de modo que as partes mais protuberantes da peça comesçassem a despontar, sendo esculpidas no bloco conforme apareciam<sup>5</sup>.

Tanto em Cesarée quanto em *David* (no caso imaginário de ser constantemente banhado por uma cascata), o processo escultórico envolvido deveria ser longo, contínuo e gradual. Porém, existe ainda a possibilidade das modificações causadas pela água serem mais céleres, como em equipamentos hidráulicos utilizados para corte ou ainda num único fluxo intenso de grande quantidade de água – como aquele gerado pelo rompimento de uma barragem ou um tsunami, por exemplo.

No vídeo *The deluge* (fig. 4), de Bill Viola (1951), é possível perceber tal aspecto da água em ação. A obra integra *Going Forth by Day*, uma série em cinco partes que abordam “a complexidade da existência humana e explora ciclos de nascimento, morte e renascimento” (GUGGENHEIM – tradução livre). Em *The*

---

<sup>5</sup> Diferentemente de muitos escultores, Michelangelo frequentemente não fazia um esboço geral da peça e ia gradualmente refinando os detalhes, mas desbastava o bloco por um lado só, de modo que a figura ia sendo gradualmente libertada do mármore – é o que pode ser observado em muitos dos seus *non finitos*.



*deluge*, uma referência ao dilúvio bíblico, a água é apresentada em seu aspecto mais violento e mortal, arrastando tudo em seu caminho.



FIGURA 7. *Frame de The deluge* – vídeo integrante da série *Going Forth by Day* – Bill Viola, 2002. 1:06 m. son. cor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q8PSW--q8T8>

No vídeo, a câmera está estática, num enquadramento centralizado dividido por uma porta ladeada por outras duas menores, as quais são encimadas por duas janelas. A ação é iniciada exibindo pessoas correndo em fuga, passando em frente à fachada branca. Outras pessoas fogem pela escada que desemboca na porta central, seguidas por uma forte cascata de água, que logo começa também a vazar pelas portas laterais e pelas janelas, estourando vidros, carregando móveis e pessoas.

## ALQUIMIAS

### 1

O mármore, do latim *marmor* – rocha – é um material calcário amplamente utilizado por escultores desde a Antiguidade, permanecendo seu uso tradicional ao longo da História da Arte, sobretudo aquele de coloração branca. De acordo com sua classificação geológica, é uma rocha metamórfica, “construída sobretudo de calcita e ou dolomita recristalizada(s), geralmente de textura sacaroide, de granulação variável, frequentemente provida de veios coloridos” (HOUAISS, 2009, p. 1249). O termo engloba uma grande variedade de formações calcárias resistentes, sendo composto por carbonato de cálcio em sua forma cristalina.

O carbonato de cálcio é um sal que reage quando em contato com os ácidos presentes nas chuvas, sobretudo em locais com alta incidência de poluição atmosférica, o que causa um gradual desgaste de rochas calcárias. Trata-se de um fenômeno natural, que acontece na formação de cavernas, por exemplo, mas que é acelerado por conta do aumento da emissão de gases poluentes.

Vários monumentos históricos foram significativamente modificados pela ação da chuva ácida, como a Acrópole de Atenas e a Catedral de Colônia, na Alemanha, por exemplo. Visto a percepção de que a modernidade acelera a degradação dos monumentos, em 1931 foi redigida a primeira da Carta de Atenas<sup>6</sup>, com apoio do Escritório Internacional dos Museus Sociedade das Nações. Acerca da deterioração de monumentos o documento afirma: “A conferência constata que nas condições da vida moderna no mundo inteiro os monumentos estão ameaçados pelos agentes atmosféricos” ao que recomenda cada país busque as melhores alternativas de conservação em cada caso particular. Acrescenta ainda que a retirada de uma “obra do lugar para o qual ela havia sido criada é, em princípio, lamentável”.

Esse tipo de transferência foi o que ocorreu com o *David*, de Michelangelo, por exemplo. Retirado da *Piazza della Signoria* em 1873, apenas em 1910 uma réplica foi instalada na localização original da obra, dada sua importância para a cidade de Florença.

---

<sup>6</sup> Outra foi apresentada em 1933.





Figura 8. *Washington at Peace*, Alexander Stirling Calder, 1917-18, mármore. Face oeste do Arco da Washington Square, Nova York. Fonte: <https://www.marble-restoration.com/effect-of-acid-rain-on-marble/>

Muitas outras obras seguem locadas ao ar livre, sujeitas às transformações causadas pelo intemperismo. Tal processo pode ser observado na escultura de George Washington – *Washington at Peace* – que integra o conjunto escultórico do Arco do Triunfo da *Washington Square*, em Nova York (fig. 8), de Alexander Stirling Calder<sup>7</sup> (1870-1945). A obra permaneceu por décadas em praça pública, sendo

---

<sup>7</sup> O escultor era o pai de Alexander Calder (1898-1976), cujo o avô também era escultor.

lentamente desgastada pelas intempéries, surgindo nela uma série de fissuras causadas devido à reações químicas provocadas pelo contato do mármore com chuva ácida e poluição atmosférica. Essas fendas foram gradualmente se alargando e retendo umidade, tornando-se ambiente propício para a proliferação de microorganismos, que aceleram ainda mais o desgaste da peça. As fendas que mais chamam a atenção na escultura são as que apareceram no rosto, tornando a figura de George Washington um tanto sinistra.

Sendo a parte mais protuberante de um dos altos-relevos a decorar o Arco, a escultura permaneceu mais exposta à água da chuva, de modo que os efeitos corrosivos foram mais agressivos nela que em outras partes da estrutura. Tais efeitos conferem certa vida à obra, que, ao expor seus sinais de envelhecimento, ao explicitar sua degradação, rumo à pulverização, remete à morte, ao fim. Aproxima-se assim do ser humano, do tempo acelerado da carne.

Mas também remete à ruína, à decadência. Assim, um herói nacional que rui gradualmente em praça pública é um incômodo ao poder instituído, visto servir de metáfora a toda a estrutura que a implementou. O Arco que inclui *Washington at Peace* já passou por diversos processos de restauração, o que, contudo, não impediu que o processo de erosão da peça prossiga.

Um mármore romano retratando a cabeça de Otávio Augusto<sup>8</sup> (fig. 9 e 10) datado do primeiro século antes de cristo foi retirada do mar em 1987. A peça é contemporânea ao primeiro imperador romano, integrando o programa de propaganda imperial, que tinha como uma de suas estratégias enviar retratos idealizados de Augusto para diferentes localidades do território do Império. Poucos exemplares desses retratos sobreviveram, sendo o mais famoso deles o *Augusto da Prima Porta*, mantido nos Museus Vaticanos.

De origem italiana, a peça foi descoberta por um pescador em *large de Fos*, perto de Arles, cidade que na antiguidade integrou o Império romano, conhecida então como Arelate. Após descoberta, a cabeça colossal foi destinada ao acervo do *Musée de l'Arles et de la Provence Antiques*, França.

Pelo tamanho da cabeça, estima-se que a peça completa deveria medir entre 3,5 e 4,0 metros de altura. O formato do corte abaixo do pescoço indica que a peça deveria ser encaixada no corpo, sendo bastante razoável especular que tratava-se de um acrólito<sup>9</sup>, e possivelmente o corpo seria realizado no local em que a peça seria instalada.

Submersa por quase dois mil anos, a cabeça adquiriu um aspecto mais interessante do que se tivesse sobrevivido intacta. Algumas partes quebraram – como o topete e a parte traseira da cabeça – e processos químicos modificaram a coloração original do mármore. Contudo, o mais notável é a textura criada pelas reações químicas de degradação do mármore causadas pelo contato com a água salgada. Esta “pode produzir danos severos por corrosão nos diversos materiais rochosos [...] gerando a degradação devido à cristalização de sais” que é um dos “agentes intempéricos mais poderosos, pois gera uma tensão interna nos poros do material, que causa a degradação de rochas [...]” (RIBEIRO, 2011, p. 19-20)

---

<sup>8</sup> Na descrição da peça, localizada no Museu de Arles está escrito: “*Cette tête colossale, un portrait d'Auguste, a été découverte par un pêcheur, J.-C. Borgault. Sa taille indique que la statue complète devait mesurer entre 3,5 et 4 m. de haut. En effet, un tel buste était solente fait pour s'insérer dans le bloc plus importante du corps. Le but d'une telle ouvre, envoyée d'Italie, était de servir la propagande impériale. Elle a souffert, surtout sur le côté droit, de son séjour sous-marin et il manque sur le haut de la tête, ainsi que sur le côté gauche, deux pièces que avaient été rapportées dans l'Antiquité.*”

<sup>9</sup> Tipo de escultura comum na antiguidade greco-romana em que os membros da figura eram feitos em materiais nobres, geralmente mármore ou marfim, e o tronco em madeira, muitas vezes coberto com tecido, deixando aparente apenas as extremidades: mãos, pés e cabeça. (CHILVERS, 2001)





FIGURA 9. *Cabeça Colossal de Augusto*, autor desconhecido, primeiro quarto de I a.C. Mármore branco, Musée de l'Arles et de la Provence antiques. Fonte: <https://pxhere.com/fr/photo/1168655>



FIGURA 10. *Cabeça de Augusto*, detalhe. Fonte: [https://live.staticflickr.com/4455/24213988218\\_d982f9287d\\_c.jpg](https://live.staticflickr.com/4455/24213988218_d982f9287d_c.jpg)

Tal processo pode ser observado na cabeça de Augusto, com sua superfície repleta de pequenos furos e uma série de granulações, sobretudo no lado direito da peça, talvez indicando que o outro lado tenha ficado ligeiramente enterrado na areia do fundo do mar, onde as correntezas movimentavam a água e areia, aumentando, mesmo que ligeiramente, o desgaste da peça.



A escultura *Sátiro Dançando de Mazara del Vallo* (fig. 11 e 12) foi encontrada por um pescador<sup>10</sup> em 1998 na costa da Sicília, onde permaneceu submerso por mais de dois mil anos. A peça representa um sátiro em tamanho maior que o natural, dançando em culto à Dioniso, possivelmente destinada a integrar um grupo escultórico. Não há consenso quanto à sua datação e local de origem, podendo se tratar de um exemplar helenístico ou romano.



FIGURA 11. *Sátiro dançando de Mazara del Vallo*, autor desconhecido, entre o séc. IV e II a.C. Bronze. Museu do Sátiro Dançante, Sicília. Fonte: <https://www.italymagazine.com/featured-story/introducing-sicilys-2000-year-old-dancing-satyr-il-satiro-danzante-di-mazara-del>

<sup>10</sup> Curiosamente, a perna foi encontrada primeiro e, passado cerca de um ano o mesmo pescador encontrou o torso.



FIGURA 12. *Sátiro dançando*, detalhe. Fonte: <https://twitter.com/veracausa9/status/902533669092503552>

Comparada a outras esculturas do mesmo período encontradas no Mediterrâneo<sup>11</sup>, o *Sátiro* apresenta um acelerado grau de corrosão. Observa-se nele a ausência de um pedaço no topo da cabeça, além de ter perdido os dois braços e a perna direita. A peça apresenta ainda em sua superfície uma série de furos e rachaduras, devido à corrosão e mineralização do bronze que afinou sua espessura.

A pátina multicolorida criada na superfície do *Sátiro* foi, evidentemente, circunstancial. Após finalizada uma escultura em bronze, o artista pode escolher dentre uma série de acabamentos. Vasari discorre sobre a questão: “Alguns usam óleo para enegrecê-lo; outros usam vinagre para torná-lo verde; outros ainda, com verniz, lhe dão a cor preta” (2011, p. 40). Os artistas desenvolviam uma série de estratégias para evitar a oxidação do metal, visto essa indicar um processo de corrosão. Não é o caso de obras do século XX realizadas com aço corten, com sua característica camada oxidada que passa a integrar as obras.

Além do aço corten, a ferrugem destaca-se ainda na arte do século XX por aparecer nos escritos de Robert Smithson, que defende que esta deveria ser

---

<sup>11</sup> *Antikythera Ephebe*; o *Efebo de Maratona*; *Deus do Cabo Artemísio*; *Atleta vitorioso* – ou *Atleta de Fano* – *Bronzes de Riace*; *Apoxiómeno*, dentre outros.

utilizada por artistas pois iria contra a “ideologia tecnológica”, evocando o medo do “desuso, inatividade, entropia e ruína”. (SMITHSON *in*: FERREIRA; COTRIM, 2006, p.189). Smithson também argumenta que “as ferramentas da tecnologia se tornam uma parte da geologia da Terra à medida que submergem de volta ao seu estado original. Máquinas, como dinossauros, têm que retornar ao pó ou à ferrugem” (SMITHSON *in*: FERREIRA; COTRIM, 2006, p.186).

Smithson deixou uma série de escritos, em muitos dos quais confere uma atenção especial à entropia, um conceito geralmente associado à ideia de caos, por indicar a desordem em um sistema fechado. Trata-se de um conceito proveniente da segunda lei da termodinâmica que aponta para irreversibilidade do tempo, podendo ser utilizado como uma indicação quantitativa de aleatoriedade.

Na natureza, contudo, os sistemas não são fechados, mas abertos, se sobrepondo de modo que se retroalimentam, fornecendo energia uns aos outros. Assim, no mundo físico, no qual a matéria constantemente flui entre diferentes formas – orgânicas e inorgânicas – a entropia, além de indicar a ideia de caos, também aponta para um estado de equilíbrio para o qual a matéria tende.

Esse equilíbrio encontra-se no fato de que o que se transforma não é exatamente a matéria, mas mais precisamente a forma, como já haviam concluído alguns dos pré-socráticos, filósofos interessados essencialmente na natureza e seus processos, transformações e permanências. O impasse entre a ideia de que nada muda – conforme indicava a razão – e de que tudo muda – como demonstravam os sentidos – será solucionado com a noção de que a forma que a matéria assume se transforma, não a matéria em si, que permanece. Tal pensamento surge com base na teoria dos elementos básicos, que evolui para a teoria atômica de Demócrito, segundo a qual partículas imutáveis se arranjarão de diferentes maneiras para formar tudo o que existe.

Essa fluidez da matéria era um aspecto que interessava Smithson, que defendia que o conceito de entropia poderia ser apropriado por artistas em seus processos criativos. Smithson frequentemente concebia suas obras contando com a colaboração dessa degradação natural da matéria. Em seus escritos, ele sugere que a criação artística utilize processos de sedimentação da matéria, que ele chama de “pulverizações”. Seriam eles a “oxidação, hidratação, carbonização e solução”. Ele rejeita ainda materiais “excessivamente refinados pela indústria”, havendo uma predileção por aqueles que passaram por graus menores de processamento.



## MOFO

### 1

A umidade, associada a outros fatores – como temperatura e disponibilidade de nutrientes – propiciam a proliferação de micro-organismos, como bactérias, fungos e algas. A atividade biológica destes geram como produto de suas atividades metabólicas agentes ácidos e corrosivos, num processo que pode ser definido como biodeterioração.

Trata-se de um fenômeno que constantemente ocorre com obras de arte, sobretudo monumentos públicos, expostos às intempéries. Um caso emblemático no Brasil é o ocorrido com os doze Profetas (fig. 13) de Antônio Francisco Lisboa, que integram o conjunto escultórico da área externa do santuário de Bom Jesus do Matosinho, em Congonhas, Minas Gerais. Se proliferaram nas esculturas colônias de líquens, associações de fungos e algas, que “possuem raízes que penetram nas rochas e causam trincas e produzem ácido oxálico que é bastante corrosivo” (RIBEIRO, 2011, p. 18)

Num processo conhecido como “lepra de pedra”, a ação dos líquens vai gradualmente decepando as partes mais protuberantes das esculturas – em figuras humanas, geralmente os membros – visto que, a medida que cresce, suas raízes penetram cada vez mais fundo, rompendo a estrutura da pedra, que quebra.

O material empregado nos Profetas foi pedra-sabão – esteatito – uma rocha metamórfica com baixo grau de dureza, o que a torna mais suscetível a processos de degradação. Provenientes da transição do século XVIII para o XIX, o longo período de exposição às intempéries provocou uma série de desgastes de origem química, física e biológica. As esculturas apresentam uma superfície cada vez mais porosa, na qual se observa uma série de microfissuras “decorrentes da ação de agentes atmosféricos e biológicos na estrutura física e na composição química da rocha” (MACHADO, 2017, p. 35)

O ambiente de calor e umidade, típicos de climas tropicais, é ideal para a proliferação de líquens, cuja a presença indica que “a atmosfera local tem baixos índices de poluentes, ainda que as peças sofram com a deposição de partículas em suspensão” (MACHADO, 2017, p. 35). A fim de combater o problema, grupos de

pesquisa chegaram a um composto químico que faz os líquens se desprenderem da pedra-sabão sem a necessidade de auxílio de ação mecânica, um tipo de medida excessivamente invasivo.

Desde 2005 as esculturas são acompanhadas, passando por vários testes, e, apesar dos esforços, traços de desgaste continuam aparecendo, de modo que várias peças já apresentam membros ausentes e partes comprometidas. É antiga a proposta de, tal qual se fez com o *David* de Michelangelo, substituir por réplicas os originais, que, por sua vez, seriam abrigados num museu destinado a recebê-los. Tal proposta, contudo, sempre encontra forte resistência entre a população de Congonhas, que defende a permanência das obras em sua locação original.



FIGURA 13. Dois dos doze profetas do adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Antônio Francisco Lisboa, 1794-1804, pedra-sabão. Congonhas Fonte: <https://www.ufmg.br/online/arquivos/profeta.jpg> e <https://www.culturamix.com/wp-content/gallery/aleijadinho-1/Aleijadinho-3.jpg>, respectivamente.

A trajetória inicial de um bloco de mármore específico – com mais de 5 metros de altura, porém demasiadamente estreito – retirado das pedreiras de Carrara em 1464, tornou-se notória, sendo abordada por Giorgio Vasari quase cem anos depois do ocorrido<sup>12</sup>. Inicialmente, o bloco foi designado a Agostino de Duccio, encarregado de realizar uma escultura de um profeta para um dos contrafortes da cúpula da Catedral de *Santa Maria del Fiore*.

Buscando facilitar o transporte do bloco – que pesava mais de 5 toneladas – o escultor decidiu esboçá-lo ainda na própria jazida. Após dois anos de trabalho, a peça foi deixada inacabada e, conforme relatos da época, esse esboço não teria sido executado com muita perícia, além de ter sido mal escolhido, pois além de muito estreito, ainda era de qualidade inferior ao esperado. Contudo, apesar disso, em 1476, o bloco continuou a ser esculpido, dessa vez por Antonio Rossellino, que também não ultrapassou a etapa mais bruta de extração da matéria.

Em 1501, esse mesmo bloco, ainda destinada a encimar a Catedral de Florença, foi designado a Michelangelo Buonarroti, que trabalhou na peça até 1504. Quando seu *David* foi apresentado, definiu-se que este deveria ser instalado num lugar com mais visibilidade, sendo estipulado para tal a *Piazza della Signoria* (fig. 14), substituindo um bronze de Donatello que ficava no local.

A peça foi então transferida para a locação determinada. Para tanto, o colosso teve que ser trasladado numa máquina desenvolvida especialmente para tal finalidade, o amarrando na vertical sem encostar no chão. Após ser instalado na *Piazza della Signoria*, lá permaneceu até 1873, quando a peça foi levada para a *Galleria dell'Accademia* de Florença (fig. 15), que, contudo, ainda não possuía um lugar para receber a obra.

Os séculos passados em praça pública deixaram marcas na obra, que nesse período perdeu antebraço, mão e dedos<sup>13</sup>; adquiriu rachaduras devido ao

---

<sup>12</sup> Apesar de Vasari nem sempre ser uma fonte confiável, em *Vida de Michelangelo Buonarroti*: Florentino. Pintor, escultor e arquiteto, Luiz Marques faz uma cuidadosa verificação das informações apresentadas pelo autor. Além disso, outra fonte fundamental foi Giovanni Puggi que em *Il Duomo di Firenze: Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile* se baseia essencialmente em fontes primárias, pesquisando documentação do período.

<sup>13</sup> Durante uma rebelião em 1527, um banco foi atirado de cima do *Palazzo Vecchio* acertando o *David*. De acordo com Vasari, os fragmentos ficaram espalhados na praça por dias até que ele e Francesco Salviati os recolheram e guardaram por cerca de dezesseis anos, quando em 1543, Cosimo I financiou um projeto de restauração da peça, realizada pelo próprio Vasari.

desequilíbrio do centro gravitacional da peça e às bruscas variações de temperatura da cidade de Florença; perdeu a pátina protetora feita por Michelangelo pela longa exposição às intempéries mas principalmente por uma limpeza utilizando ácido clorídrico e estopas de metal; foi constantemente molhado pela água da chuva, que infiltrou nos seus poros e gradualmente foi sendo recoberta por uma pátina de mofo e poeira.



FIGURA 14. Vista da *Piazza della Signoria* no século XIX, com *David*, de Michelangelo, em sua localização original. Fonte: <https://www.ludovicomosca.com/immagini/firenze-piazza-della-signoria-lastra-fotografica/>

Quando *David* chegou à *Galleria dell'Accademia*, a sala planejada para recebê-lo ainda estava em obras, de modo que ele permaneceu alguns anos guardado numa caixa de madeira. Quando essa foi aberta, várias partes da escultura estavam tomadas por mofo, que entranharam em suas rachaduras, sendo necessária uma limpeza que retirou o que havia restado da pátina protetora feita por Michelangelo. Desde então, a peça passou por vários processos de restauração controversos, que teriam se mostrado excessivamente agressivos. Atualmente, são feitas limpezas a cada dois meses com pincéis, e, mais recentemente, com aspiradores de pó, que evitam um contato direto com a peça.



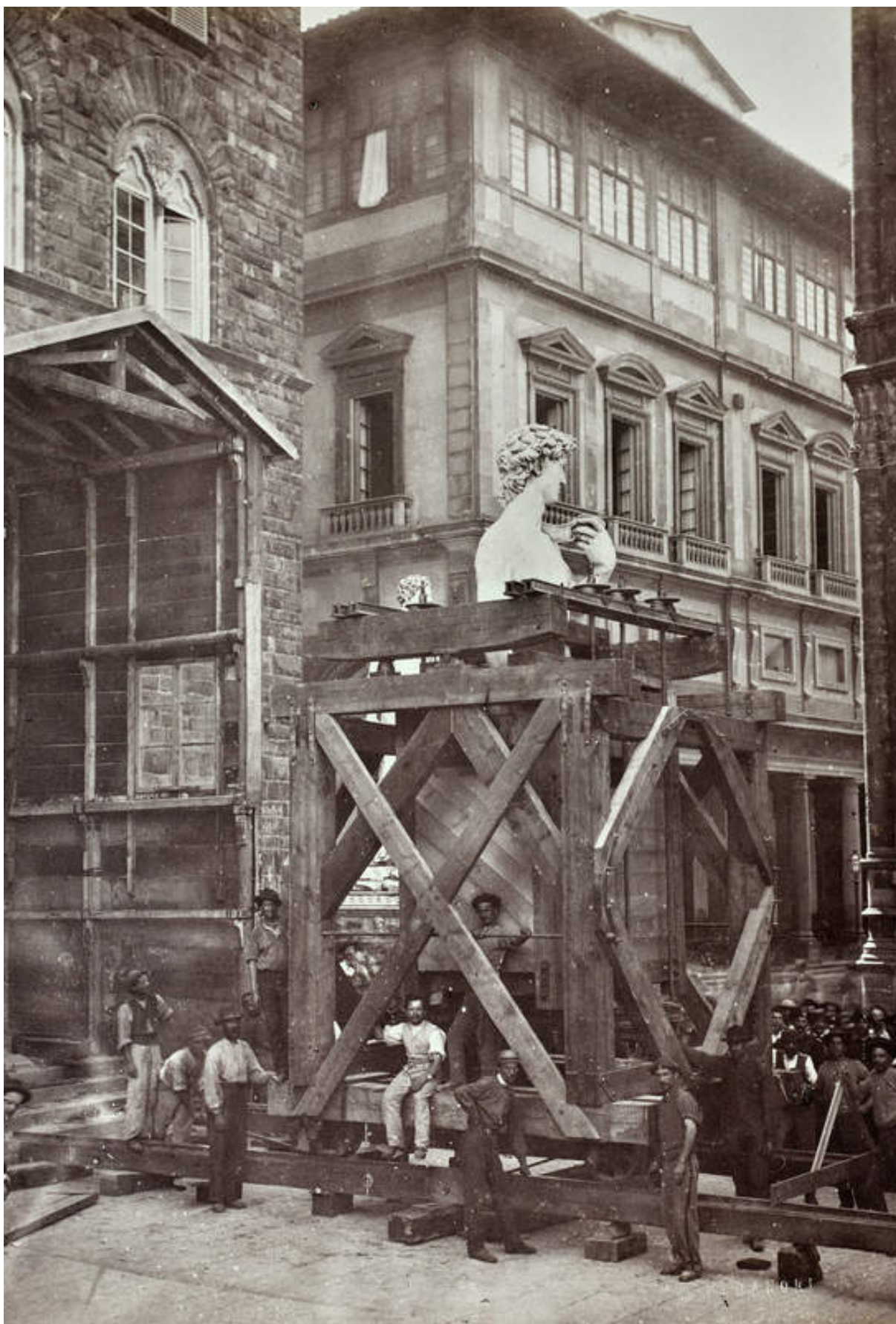


FIGURA 15. *David* de Michelangelo dentro de vagão no qual foi transportado para a *Galleria dell'Accademia*, 31/07-04/08 1873. Fotografia de Vincenzo Paganori. Fonte: [https://www.vam.ac.uk/blog/wp-content/uploads/Fig-7\\_b922240504fe3d0e0615e87cf4bde361.jpg](https://www.vam.ac.uk/blog/wp-content/uploads/Fig-7_b922240504fe3d0e0615e87cf4bde361.jpg)

## RUÍNAS?

1

Enquanto escrevia esse trabalho, a cidade de Veneza presenciou sua pior inundação desde 1966, atingindo, dentre outros monumentos, a Basílica de São Marco. Cercada por água, os alagamentos têm se tornado cada vez mais frequentes na cidade. É lamentável saber que, cheia após cheia, mais os monumentos, catedrais, ruas e prédios históricos vão sendo sistematicamente corroídos pela água, tornando a conservação cada vez mais complexa.

O crítico de arte inglês John Ruskin tinha um apreço especial pela cidade, sendo *As pedras de Veneza* uma de suas principais obras. Nela, o autor expõe sua *filosofia da Natureza*, segundo a qual a natureza estaria em constante movimento, sempre em busca de equilíbrio, que seria dinâmico. Tal pensamento ele aplica às suas teorias da Arquitetura e da Pintura, de modo que estas estariam sempre vivas, em movimento, possuindo cada qual uma história própria, que ultrapassa seu autor.

É justamente nesse sentido que Ruskin defende o respeito à matéria original das edificações, sendo absolutamente contra o restauro, que para ele seria “a mais total destruição que um edifício possa sofrer: uma destruição no fim da qual não resta nem ao menos um resto autêntico a ser recolhido, uma destruição acompanhada da falsa descrição da coisa que destruímos.” (2008) Ruskin defende a preservação dos monumentos, o que evitaria a necessidade de restauro. Além disso, ele aceitava inclusive a morte dos monumentos, quando a hora deles chegasse. Em *A lâmpada da memória* ele afirma:

Cuide bem de seus monumentos, e não precisará restaurá-los. Algumas chapas de chumbo colocadas a tempo num telhado, algumas folhas secas e gravetos removidos a tempo de uma calha, salvarão tanto o telhado como as paredes da ruína. Zele por um edifício antigo com ansioso desvelo; proteja-o o melhor possível, e a qualquer custo, de todas as ameaças de dilapidação. Conte as suas pedras como se fossem as joias de uma coroa; coloque sentinelas em volta dele como nos portões de uma cidade sitiada; amarre-o com tirantes de ferro onde ele ceder; apoie-o com escoras de madeira onde ele desabafar; não se importe com a má aparência dos reforços: é melhor uma muleta do que um membro perdido; e faça-o com ternura, e com reverência, e continuamente, muitas gerações ainda nascerão e desaparecerão sob sua sombra. Seu dia fatal por fim chegará; mas que chegue declarada e abertamente, e que nenhum substituto

desonroso e falso prive o monumento das honras fúnebres da memória.  
(RUSKIN, 2008, p. 81-82)

Em *As pedras de Veneza*, muitas vezes Ruskin faz um tipo de elogio à ruína, descrevendo detalhadamente pedras desgastadas e recobertas por uma pátina de mofo, uma “mancha dourada do tempo” (2008, p. 28), que lhe conferiria dignidade, um signo que é estampado pelo tempo. Pátina essa que é frequentemente retirada, de modo que a obra torna-se, segundo Ruskin, “presunçosos e polidos de uma forma mais trágica do que a ruína mais extrema” (2008, p. 17)

Devo confessar que também aprecio essa pátina, visto que a excessiva brancura torna artificial, aproximando originais de réplicas recém fabricadas. Tal é o caso de *David* se exibindo apático aos seus visitantes, quase uma espécime mergulhada no formal. Talvez seja a peça acompanhada mais de perto por equipes de conservação, um filho mimado a quem não se permite viver. Seu confinamento se torna mais evidente diante de sua réplica instalada onde ele permaneceu por séculos, nos sugerindo como ele foi, não quando saiu das mãos de Michelangelo, mas como lhe sobreviveu – recoberto pela pátina de mofo da qual fala Ruskin. É o preço a ser pago por sua perenidade.

A presente pesquisa foi guiada por um espírito muito semelhante ao pensamento de Ruskin – talvez algumas das obras escolhidas para compô-la já indicassem tal constatação. Ao buscar compreender as alterações que a água provoca como processos escultóricos, se propõe um olhar que vai para além da ideia de destruição e degradação, ultrapassando questões vinculadas à função do objeto – categoria na qual estou incluindo objetos artísticos. Buscou-se sugerir lampejos da vida que esses processos conferem àquilo que tocam, adicionando singularidade às peças. Destroem a ordem estipulada por mãos humanas, mas lhe acrescentam uma nova, enquanto o tempo vai lhe impregnando de marcas de sua própria história.

Me mantendo fiel à forma de escrita nessa pesquisa empregada, a encerro – por hora – com mais um ensaio, que aponta para questões não diretamente até então aqui abordadas. Não inicio nem finalizo, deixo no meio.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos Editora, 2009.

ADORNO, Theodor. **O ensaio como forma**. Em: ADORNO, W. T., *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida, Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 256 páginas.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes. 317 páginas.

BACHELARD, Gaston. **A água e os Sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 202 páginas.

BAILLY, Jean-Christophe. **O ensaio e a anedota**. Tradução de Leda Cartum e Laura Erber. Zazie edições, 2017.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CÂMARA, Marina. **Giuseppe Penone**: da história à pele do mundo. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente**: História da Arte e Tempo Dos Fantasmas Segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser Crânio**: Lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Su Penone**. Trad. Rossella Savio. Milão: Mondadori Electa S. P. A., 2008.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artista**: anos 60/70; tradução de Pedro Sússekind, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006.

FLAM, Jack. **Robert Smithson: the collected writings**. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1996.



GAURICUS, Pomponius. **De Sculptura**. Ed. Albert Chastel and Robert Klein. Geneva: Droz, 1969.

HOLT, Nancy (Ed.). **The writings of Robert Smithson**. New York: New York University Press, 1979.

INGO, M.G.; RICCUCCI, C.; FARALDI, F.; CASALETTO, M.P.; GUIDA, G. **Micro-chemical and micro-structural investigation of the corrosion products on "The Dancing Satyr" (Mazara del Vallo, Sicily, Italy)**. 2010.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRAUSS, Rosalind. **Passages: une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson**. Paris: Edition Macula, 1997.

KEMIN, Hu. **The Spirit of Gongshi: Chinese Scholar's Rocks**. Massachusetts: L. H. Inc.

MACHADO, Jurema de Souza. **Museu de Congonhas: relato de uma experiência**. Brasília: UNESCO, 2017.

MOSS, Sydney. **When Men and Mountains Meet: Chinese and Japanese Spirit Rocks**. Londres, 1995.

PENONE, Giuseppe. **Scritti 1968-2008**. Bolonha: MAMb, IKON Gallery, 2009.

SMITHSON, Robert. **Entropia e os novos monumentos**. In: *Le paysage entropique 1960/1973*. RMN, MAC, Marselha, 1993.

VASARI, Giorgio. **Vida de Michelangelo Buonarroti**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

VASARI, Giorgio. **Vida dos artistas**. Edição de Lorenzo Torrentino; organização de Luciano Bellosi e Aldo Rossi; apresentação de Giovanni Previtali; Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

RUSKIN, John. **A Lâmpada da Memória**. Tradução e apresentação Maria Lucia Bressan Pinheiro; revisão Beatriz e Gladys Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, 88 p.

RUSKIN, John. **As pedras de Veneza**. Tradução Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992, 210 p.

VITRÚVIO. **Tratado de Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WARBURG, Aby. **História de Fantasma para gente grande: Escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia da Letras, 2015.

## REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

BOITO, Camillo. **Os restauradores**. Conferência feita na Exposição de Turim de 1884. Tradução de Beatriz M. Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

BRANDI, Cesari. **Teoria da restauração**. Tradução de Beatriz M. Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

CECIM, Vicente. **oÓ Desnutrir a pedra**. 1ª edição. Belo Horizonte: Tessitura, 2008. 126 páginas.

CHILVERS, Ian (org.) **Dicionário Oxford de arte**. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

POGGI, Giovanni. *Il Duomo di Firenze: Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile*. Ed. Margaret Haines. Firenze: Edizioni Medicea, 1988.

RIBEIRO, Roberto C. C. **Alterações causadas em rochas ornamentais pelo efeito do ácido úrico e da ureia presentes na urina**. CETEM/MTC: Rio de Janeiro, 2011.

SILVA, Ana Filipa Cadima da. **Resíduos de Mármore e Resíduos de Construção e Demolição no Cimento**. Universidade do Porto: Porto, 2016.

SORIAU, Etienne. **Dicionário de estética**. Madrid: Akal, 1998.

SUETÔNIO; AUGUSTO. **A Vida e os Feitos do Divino Augusto**. Textos de Suetônio e Augusto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

VIOLETTE-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração**. Trad. Beatriz M. Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

## REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

**Cesarée.** Direção: Marguerite Duras. Produção: Les Films du Losange. Imagens: Pierre Lhomme, Michel Cenet, Éric Dumage. Música: Amy Flamer. Montagem: Geneviève Dufour. Mixagem e som: Dominique Hennequin. França, 1979. 11 min. son., cor. 35 mm. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lxvjJCOfxHA>> Acesso em 10 de nov. 2019.

GUGGENHEIM, *Collection online. Going Forth By Day*, Bill Viola. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/10594>> Acesso em 28 nov. 2019.

IPHAN. Carta de Atenas, 1931. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201931.pdf>> Acesso em 28 nov. 2019.

METROPOLITAN MUSEUM. *The World of scholars' rocks: Gardens, Studios, and Paintings*. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/1999/the-world-of-scholars-rocks-gardens-studios-and-paintings>> Acesso em 27 nov. 2019.

L'ARCHEOLOGO SUBACQUEO, Anno IX, nº 2 (26) Maio - Agosto 2003. Disponível em: <[https://edipuglia.it/wp-content/uploads/2014/05/L\\_ARCHEOLOGO\\_SUBACQUEO\\_ANNO\\_IX\\_n.\\_2\\_26\\_M.pdf](https://edipuglia.it/wp-content/uploads/2014/05/L_ARCHEOLOGO_SUBACQUEO_ANNO_IX_n._2_26_M.pdf)> Acesso em 29 nov. 2019.

## IMAGENS

Antônio Francisco Lisboa – Aleijadinho – Dois dos doze profetas do adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, 1794-1804, pedra-sabão. Congonhas. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/online/arquivos/profeta.jpg>> e <<https://www.culturamix.com/wp-content/gallery/aleijadinho-1/Aleijadinho-3.jpg>>, respectivamente. Acesso em 01 dez. 2019.

Cabeça Colossal de Augusto, primeiro quarto de I a.C. Mármore branco, Musée de l'Arles et de la Provence antiques. Disponível em: <<https://pxhere.com/fr/photo/1168655>> Acesso em 28 nov. 2019.

Cabeça Colossal de Augusto, primeiro quarto de I a.C. Mármore branco, Musée de l'Arles et de la Provence antiques. Disponível em: <[https://live.staticflickr.com/4455/24213988218\\_d982f9287d\\_c.jpg](https://live.staticflickr.com/4455/24213988218_d982f9287d_c.jpg)> Acesso em 28 nov. 2019.

Escultura de George Washington. Disponível em: <<https://www.marble-restoration.com/effect-of-acid-rain-on-marble/>> Acesso em 17 set. 2019.

Michelangelo, *David* dentro de vagão no qual foi transportado para a *Galleria dell'Accademia*, 31/07-04/08 1873: Disponível em: <[https://www.vam.ac.uk/blog/wp-content/uploads/Fig-7\\_b922240504fe3d0e0615e87cf4bde361.jpg](https://www.vam.ac.uk/blog/wp-content/uploads/Fig-7_b922240504fe3d0e0615e87cf4bde361.jpg)> Acesso em: 01 nov. 2019.

Scholar's rock, séc. XIX. Disponível em:  
<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/53129>> Acesso em 17 set. 2019.

Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Disponível em:  
<<https://www.hikmetsidneyloe.com/the-spiral-jetty.html>> Acesso em 15 nov. 2019.

Robert Smithson, *Spiral Jetty*, filme para exibição em galeria, 1970. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=FVRgwEQX3zs>> Acesso em 15 nov. 2019.

*Sátiro dançando*, autor desconhecido, entre o séc. IV e II a.C. Disponível em:  
<<https://www.italymagazine.com/featured-story/introducing-sicilys-2000-year-old-dancing-satyr-il-satiro-danzante-di-mazara-del>> Acesso em 28 nov. 2019.

*Sátiro dançando*, autor desconhecido, entre o séc. IV e II a.C. Disponível em:  
<<https://twitter.com/veracausa9/status/902533669092503552>> Acesso em 28 nov. 2019.

*The deluge*, Bill Viola, 2002. 1:06 m. son. cor. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=Q8PSW--q8T8>> Acesso em 28 nov. 2019.

Vista da *Piazza della Signoria* no século XIX, quando *David* ainda não tinha sido transferido para a *Galleria dell'Accademia*. Disponível em:  
<<https://www.ludovicomosca.com/immagini/firenze-piazza-della-signoria-lastra-fotografica/>> Acesso em 01 dez. 2019.

Zhan Wang, *Artificial Rock #10*. Disponível em:  
<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/73294>> Acesso em 17 set. 2019.