

## Peso e Leveza: limalha de ferro e campo magnético

---

Paula Garcia<sup>1</sup>

**Palavras-chave:** vídeo; temporalidade da imagem; ruído informacional; corpo híbrido; artemídia

### Resumo

O presente artigo descreve uma videoperformance e uma video-instalação realizados com ímãs de neodímio e suas aproximações com os conceitos de peso e leveza.

---

*[...] Pois esta é a dinâmica do modelo pós-industrial do tempo: Eu sou o vórtice que suga o futuro para apresentá-lo e transformá-lo em passado. Eu sou o abismo dentro do qual o tempo se precipita. Eu sou vacuidade. E vivencio tal vacuidade que sou quando nada se apresenta. Durante os intervalos do meu funcionamento. [...] o tempo pós-industrial é visualizável como campo magnético. E o tédio é visualizável como campo magnético do qual foram retiradas as limalhas de ferro. Dada a nossa experiência do tempo, tal modelo se impõe em todos os campos. É o modelo cibernético do tempo.*

Vilém Flusser

No início de 2008, realizei a primeira experiência com os ímãs de neodímio<sup>2</sup> aplicados a um gorro que cobria apenas minha cabeça. Com a força de atração

---

<sup>1</sup> Artista e pesquisadora é mestre em Artes Visuais pela FASM-SP e bacharel em Artes Plásticas pela FAAP. Pesquisadora do grupo arte & meios tecnológicos (CNPq/FASM), coordenado pela Profa. Dra. Christine Mello. Suas pesquisas e experiências artísticas enfocam o vídeo, a videoperformance, a projeção de imagens na cidade, a fotografia e a convergência dessas mídias. Principais exposições: "Variação" na Escola São Paulo (Projeto Encontros com Arte) (2009); Projeto Tripé / Vídeo no SESC Pompeia (2008); Virada Cultural no SESC 24 de Maio (2008); coletiva "Mostravideo" no Itaú Cultural de BH e PA, Escola São Paulo - SP (2007); "Homens Trabalhando" - Construção da Tryptique - SP (2007); mostra "Vorazes, grotescos e malvados", no Paço das Artes -SP (2005)

<sup>2</sup>Os ímãs de NdFeB ou Neodímio pertencem à família dos ímãs de Terras Raras, junto com os ímãs de Sm Co. São chamados de Terras Raras, porque Nd e Sm são elementos classificados dessa forma na Tabela Periódica. Atualmente, esses são os ímãs permanentes mais avançados disponíveis pois apresentam maior energia. Os ímãs de NdFeB são produzidos por metalurgia do pó, a partir de óxidos e metais, moídos e sinterizados, sendo todas as operações executadas sob proteção de gases inertes(Cf. Brasil Magnets).

desses ímãs fui “colando” retalhos de ferro até que meu rosto praticamente sumisse embaixo dos ferros. Além disso, o enquadramento do vídeo foi centrado no rosto, a fim de criar uma espacialidade fechada no sentido de uma proximidade invasiva, quase claustrofóbica, e um enfrentamento desta parte do corpo com a câmera. A duração do trabalho diz respeito a um tempo real da ação, um tempo da performance em que o limite físico determinou seu término.

O peso e o campo magnético, a partir desse trabalho, impulsionaram outras performances com os mesmos materiais, de maneira que comecei a propor experiências em que testava cada vez mais os meus limites físicos, primeiramente por conta dos pesos dos ferros dispostos na cabeça e, mais adiante, no corpo inteiro. Portanto, o peso dos ferros e também a força dos ímãs propiciaram a construção de linguagens que apontam para um corpo indeterminado.



Imagem do vídeo “Corpo Ruído # 1”, videoperformance (27’52), 2008.

Para o filósofo Vilém Flusser (1920-1991), o “modelo de tempo na sociedade pós-industrial é visualizável como campo magnético”, como se o tempo estivesse suspenso no presente como resultado de um sistema que rege nossa

sociedade baseada em mecanismos determinados por aparelhos. Para ele, esses aparelhos são os chamados sistemas econômicos, políticos e sociais.

Em seu texto *Nossa espera* (1983), Flusser descreve como se estivéssemos num labirinto, ou como ele chama de “abismo do tempo”, em que as direções a serem tomadas são determinadas por forças “invisíveis”. Dessa maneira, sistemas maiores invisíveis, como as manobras políticas, comandam sistemas menores visíveis como hospitais, escolas, presídios, repartições públicas, entre outros. O exemplo trazido por Flusser segue os moldes “kafkianos” de um procedimento burocrático qualquer que gera para nós, os “requerentes”, uma espécie de salto no vazio da espera, onde não há espaço mais para a esperança.

Há “bossa nova” que canta funcionário que espera pelo trem das cinco, enquanto sua mulher o espera com o jantar, e na sua barriga espera o filho para nascer e esperar o trem das cinco. Tal é a descrição fenomenológica da espera em tempo de funcionamento. É isso que esperamos e que nos espera. É isto que calculam os futurólogos e que os planejadores programam, mas, obviamente, tais cálculos e programas não podem contar com o inesperado. Malgrado as teorias das catástrofes, o inesperado é imprevisível. E todo inesperado é terrificante. Pois apenas o inesperado pode transformar a nossa forma atual de espera. De modo que esperamos que o inesperado, a catástrofe, aconteça. Esperamos pelo que nos aterroriza. Em tal espera esperança e receio se amalgamam. Tal é o fundamental “equilíbrio do terror” sob o qual vivemos<sup>3</sup>.

Tendo em vista um contexto muito semelhante ao descrito por Flusser, as experiências com os ímãs em minha obra rumaram para performances que utilizam linguagens em que as tensões e o conflito são materializados como num corpo coberto por forças visíveis e invisíveis. É esse tipo de campo de tensão e conflito que denomino “corpo ruído”.

Estão circunscritas nessa noção de corpo-ruído relações que dizem respeito ao desejo de discutir operações físicas, tal como o ato de “colar” os ferros no rosto através da força dos ímãs, e também operações subjetivas inscritas nas imagens formadas pelos meios videográfico e fotográfico.

---

<sup>3</sup>FLUSSER, Vilém. **Pós-História, vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

O acaso e o inesperado estão contidos na imagem quando, por exemplo, há um “descolamento” dos pregos ou dos pedaços de ferros, o que gera sensações de instabilidade no *corpo* enunciado na imagem. Em “Corpo Ruído # 1” o desmonte não se intensifica, conforme veremos mais adiante em outro trabalho com os ímãs em que assumo o som como uma maneira de amplificar o inesperado. “Em Corpo Ruído # 1” a sensação pretendida é a de uma construção claustrofóbica, como se o corpo estivesse preso em um “não-lugar”.

O artista Richard Serra, que trabalha com o aço desde o início da sua trajetória, descreve a experiência com o peso como sendo o “valor essencial” que rege a sua produção. Assim, para Serra, a partir da noção de peso é possível extrair uma infinidade de relações, tais como: “o equilíbrio do peso, a diminuição do peso, a adição e a subtração do peso, a concentração do peso, a manipulação do peso, a contenção do peso, o lugar do peso, a retenção do peso, os efeitos psicológicos do peso, a desorientação do peso, a direção do peso, a forma do peso”<sup>4</sup>. Em seu processo criativo, Serra não nega o valor da leveza, ao contrário, ele chama atenção dizendo que as coisas que escolhemos por sua leveza revelam-se, depois de um tempo, como sendo de um “peso insuportável”:

Tudo o que podemos escolher na vida por sua leveza é revelada em um curto espaço de tempo como um peso insuportável. Estamos confrontados com o medo desse peso: o peso da repressão, o peso da coerção, o peso do poder, o peso da tolerância, o peso da decisão, o peso da responsabilidade, o peso do desastre, o peso suicídio, o peso da história que corrói e desgasta os significados até reduzi-la para uma estrutura estudada da leveza apreensiva<sup>5</sup>.

“Corpo Ruído # 2” é um trabalho que lida com essas mesmas forças em conflito entre peso e leveza trazidas pelos ferros e também pelo campo magnético.

---

<sup>4</sup>SERRA, Richard. **Catálogo do Museu Reina Sofia**. Madri: Reina Sofia, 1992, p. 10.

<sup>5</sup>Tradução nossa do seguinte trecho em espanhol: “Todo lo que elegimos en la vida por su ligereza se revela en poco tiempo como un peso insoportable. Estamos enfrentados al miedo de ese peso: el peso de la represión, el peso de la coacción, el peso del poder, el peso de la tolerancia, el peso de la decisión, el peso de la responsabilidad, el peso del desastre, el peso del suicidio, el peso de la historia que corroe y erosiona los significados hasta reducirlos a una estudiada estructura de ligereza aprehensible” (Ibidem, p. 10).

Trata-se de uma performance registrada em vídeo apresentada como uma vídeo-instalação: a imagem é projetada em escala maior do que a do corpo humano e o som é o dos ruídos resultantes das quedas dos pedaços de ferros que, pouco a pouco, descolam de meu corpo; corpo este que está submetido à intensidade, ao peso. Aliás, o corpo coberto por ferros é uma recorrência em meu processo criativo não apenas por conduzir ao enfrentamento do peso e do campo magnético, mas também por produzir uma noção de espera, de um tempo morto, metaforicamente simbolizado pela onda de peso de intensidade sobre meu corpo. Ou seja, interessa-me provocar um espaço de processamento onde consiga trazer a noção de espera para quem está interagindo com o trabalho.

Nesse sentido, os ferros quando se descolam do corpo promovem uma sensação de mudança de estado, ou seja, como se o corpo, naquele momento da queda dos ferros, conseguisse sair de sua inércia. Há, portanto, também, um movimento de retenção e de expulsão de estados físicos e subjetivos por meio das forças eletromagnéticas.



Frame do vídeo “Corpo Ruído # 2”, videoinstalação (6’58), 2009.

Meu corpo está coberto por imãs e retalhos de ferro. A imagem é projetada em escala maior que a do corpo humano e o som é o dos ruídos resultantes das quedas dos pedaços de ferros que pouco a pouco descolam-se do corpo.

Entretanto, diferentemente de “Corpo Ruído # 1”, esse segundo trabalho lida, por meio dos sons dos ferros que desmoronam, com as noções de catástrofe e de inesperado, como bem descritas por Flusser, e, desse modo, procuram

transformar a nossa forma atual de espera<sup>6</sup>. Na montagem do trabalho é essencial que o impacto da sonoridade do ruído dos ferros que desmoronam e caem no chão tenha o mesmo valor enunciativo que a imagem.

Nesses termos, a sonoridade do ruído da queda das limalhas de ferro é o elemento que promove a noção de “gravidade”, de “suspensão”, como se ele atuasse diretamente no corpo de quem está próximo ao trabalho. Nesse tipo de procedimento, o ruído atua como som na fisicalidade do que está fora da imagem, na medida em que cria uma sensação não somente no campo virtual da imagem, mas também no campo físico do espaço instalativo. Ou seja, é como se, metaforicamente dizendo, o som do desmoronamento promovesse a noção de liberdade para um “corpo paralítico em suspensão”, na medida em que ele dá a dimensão do porvir, mesmo que seja o desconhecido.

Em 1991, John Cage, já no final de sua vida, deu um depoimento sobre as relações do ruído e do silêncio, tanto no contexto da arte, como no contexto da vida. Como morava em Nova Iorque, não passavam despercebidos para ele os ruídos da cidade e do tráfego:

Quando ouço o que chamamos de música, parece-me que alguém está falando. E falando sobre seus sentimentos ou sobre suas idéias de relações. Mas quando ouço o tráfego, o som do tráfego, aqui na 6ª. Avenida, por exemplo, não tenho a sensação de que ninguém está falando. Tenho a sensação de que o som está atuando, e eu gosto muito da atividade do som. Aquilo que se pretende é que obtém maiores e mais silenciosos, e torna-se maior e menor, e se tornam mais longos e curtos, e que todas essas coisas me fazem completamente satisfeito, sem que não tenha a necessidade de que o som fale comigo<sup>7</sup>.

Fica assim evidente que o ruído é para Cage a própria dimensão do acontecimento da vida em estado bruto, ou seja, o ruído do tráfego amplifica a

---

<sup>6</sup>FLUSSER, Vilém, op. cit.

<sup>7</sup>Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>>. Acesso em: 02 fev. 2009. Tradução nossa a partir do seguinte original: “When I hear what we call music, it seems to me that someone is talking. And talking about his feelings or about his ideas of relationships. But when I hear the traffic, the sound of traffic, here on 6th avenue, for instance, I don’t have the feeling that anyone is talking. I have the feeling that sound is acting, and I love the activity of sound. What it does is it gets larger and quieter, and it gets higher and lower, and it gets longer and shorter; it does all those things i’m completely satisfied without, I don’t need sound to talk to me”.

noção de ruptura do espaço-tempo vividos na sociedade contemporânea. Para explicar a ruptura, entre formas mais estruturadas de criação e formas mais orgânicas de criação, Cage descreve um trabalho de Duchamp (1887-1968) em que o artista constrói uma escultura com sons vindos de diferentes lugares, onde o som tem a dimensão do tempo e a escultura, a dimensão do espaço. Assim, Duchamp, em “Sculpture Musical”, reverte esses valores, propondo uma outra percepção do espaço-tempo no campo da arte:

Não vemos muita diferença entre o tempo e o espaço. Nós não sabemos onde começa um e termina o outro (risos). Então, a maioria das artes pensamos no tempo, a maioria das artes pensamos no espaço... Marcel Duchamp, por exemplo, começou a pensar no tempo, refiro-me a pensar na música - não foi uma arte do tempo, mas uma arte do espaço, e ele fez uma peça chamada Sculpture Musical, o que significa que diferentes sons provenientes de diferentes lugares, produziram uma escultura que é sonora, e que permanece<sup>8</sup>.

Nessa direção, interessa-me investigar quais os agenciamentos que integram o chamado “corpo híbrido”. Compreende-se por corpo híbrido o corpo organizado na fronteira entre formas mais estruturadas de criação e formas mais abertas, mais orgânicas, onde o acaso, o processual e o inesperado são possíveis. Ou seja, um corpo que se adapta a formas organizativas indeterminadas.

Um corpo híbrido também pode se originar nas fronteiras com as máquinas, mais especificamente através do acoplamento com as máquinas e seus desdobramentos físicos e subjetivos que, por atualizarem as sensações, geram processos novos de significação dos meios tecnológicos. Essa é, aliás, uma forma de constituição do corpo híbrido muito explorada pela minha geração, muitas das vezes para realçar os conflitos gerados no interior da sociedade informacional em que vivemos.

---

<sup>8</sup>Tradução nossa de: “We don’t see much difference between time and space. We don’t know where one begins and the other stops (laugh). So, most of the arts we think of, as being in time, and most of the arts we think of as being in space... Marcel Duchamp, for instance, began thinking of time, I mean thinking of music - has been not a time art, but a space art, and he made a piece called Sculpture Musical, which means different sounds coming from different places, and lasting, producing a sculpture which is Sonoris, and which remains” (Loc. cit.).



Nessas performances com ímãs e retalhos de ferro, comecei a propor situações em que meu corpo ficasse parcialmente entrevado, em decorrência, principalmente, do peso dos ferros colados ao corpo.

Note-se a importância de viver a experiência diretamente em meu próprio corpo, para assim, em ato, conviver com os elementos que surgem da experiência, tais como a claustrofobia, a ansiedade, o medo e o prazer. Prazer no sentido de religar meu corpo com a dimensão do peso advinda dos elementos presentes: ferros, ímãs, pessoas, sentimentos e sensações. E, ao mesmo tempo, lidar com meus limites físicos, tais como: claustrofobia e excesso de peso no corpo. Essas sensações físicas e psíquicas vivenciadas pelo meu corpo em “Corpo Ruído # 2” causaram um desequilíbrio no corpo e respostas imediatas, como uma respiração mais forte e o corpo tremendo.

A pesquisa com os ímãs tem como um dos objetivos construir imagens fragmentadas, de caráter cubista, que impregnem múltiplos tempos presentes numa única imagem, em analogia com a dinâmica de uma vida acelerada, onde o corpo é compreendido em seus trânsitos e ressignificado com a própria paisagem cultural.



Marcel Duchamp, “Nu descendo escada”, 1912.

Em “Nu descendo escada”, Duchamp busca a realidade invisível, onde o nu não está apenas despido de suas roupas, mas está também descarnado. Para Arlindo Machado, “Duchamp fazia uma crítica do Cubismo, por lhe parecer que os artistas como Picasso e Braque faziam uma pintura ‘estática’, em que apenas a multiplicidade dos pontos de vista era invocada, sem considerar, todavia, os problemas da representação do tempo e do movimento”<sup>9</sup>.

O distanciamento -- reconhecível no trabalho de me preparar para experiência performática -- que tomo durante a ação artística acontece aos poucos e já quando o corpo está totalmente coberto pelos ferros. Os ferros são percebidos como uma nova força quando estão colados ao corpo. Explico: como se ali, naquele momento, meu corpo, ferro e ímã fossem uma coisa só, e o que os une é a vivência do momento da performance. Como se na construção daquele corpo híbrido surgissem outros significados para aqueles pedaços de ferros. Eles agora apresentam diversas camadas de tempo. Assim, o fato de parar por um determinado momento é como se pudesse, mesmo por poucos minutos, construir um tempo que diz respeito ao que está dentro daquela situação.

A troca entre corpo e matérias estranhas a ele se dá pela proposição de uma situação e pelo “ir até o fim”, como um jogo com algumas regras do qual não se tem o controle do resultado. Por isso, o acaso entra como um elemento determinante: a duração da ação provoca o descolamento de alguns ferros, o que causa ruídos de desmoronamento.

Os ímãs “colam” os ferros no corpo sem deixar resíduos através da força do magnetismo. O magnetismo, aliás, está presente de várias maneiras em nosso cotidiano, pelas ondas eletromagnéticas como as encontradas nos aparelhos de som e nos transportes. Assim, os ímãs em meu trabalho são elementos para discutir forças, não só subjetivas mas também sociais, que atuam para a consolidação de um sistema de poder que termina por moldar corpos, moldar sentimentos, moldar subjetividades, moldar verdades etc. E o que se vê, na verdade, são corpos em desmontagem, em desmoronamento. Em última instância, o que proponho em minhas ações performáticas é um uso do meu

---

<sup>9</sup>MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas & Pós-Cinema**. Campinas: Papyrus, 1997, p. 67.

corpo como “suporte material sobre o qual as formas de conflito se inscrevem”<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup>MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

## **Referências Bibliográficas**

FLUSSER, Vilém. **Pós-História, vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas & Pós-Cinema**. Campinas: Papyrus, 1997.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SERRA, Richard. **Catálogo do Museu Reina Sofia**. Madri: Reina Sofia, 1992.

## **URLs – Endereços Eletrônicos:**

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>>. Acesso em: 02 fev. 2009.