



# QUEDA DO SOLAR DE SMITHSON: ficção, disrupção e entropia<sup>1</sup>

Tatiana Martins

*Entre as modulações da produção de Robert Smithson, seria possível fazer emergir um aspecto apenas: a ficção. O artista procura fazer ressoar a reformulação dos meios artísticos, correlacionando literalidade e imaginação. A poética de Smithson se apoia, se possível, na desintegração das linguagens a partir da qual formula o panorama zero. Paisagem imaginativa em que circulam as noções poéticas de entropia e disrupção. Na reversibilidade da poesia e da natureza entrópica, torna-se evidente a afinidade entre as acepções de natureza entrópica e disrupção, atribuídas aqui ao escritor romântico americano Edgar Allan Poe.*

Robert Smithson  
literatura americana  
arquitetura  
natureza  
ficção

A natureza para o artista americano da Land Art Robert Smithson é entrópica e faz parte de seu universo fictício. Tal acepção fomenta um campo de experiências de reverberações materiais e ficcionais. Reconhecendo a inapelável erosão do mundo, Smithson encontra nas fissuras e na desintegração das linguagens, literais ou imaginativas, dispositivos poéticos com os quais procura acentuar a desordenação do mundo. Por isso, o artista adere ao solo destruído – as ruínas do futuro – onde todas as coisas estão em constante transformação. Se o ‘panorama zero’ orienta sua produção, deve-se tomá-lo em constante estado ficcional. A ficção, compreendida aqui pelos atos de Smithson, é sedimentar e múltipla, possui caráter móvel e transformador, provoca descondição da percepção unitária e convoca a convergência de matéria e mente. Desse modo, o vórtice do movimento entrópico é assimilado pelo artista como procedimento poético. Correspondentes à desordenação entrópica estão a sobreposição de espaços, de saberes e de temporalidades ou a mistura de meios artísticos – arquitetura, literatura, filme, objeto, fotografia, site/nonsite, etc.

FALL OF SMITHSON'S SOLAR: FICTION, DISRUPTION AND ENTROPY | *Fiction is the only aspect that could emerge from the modulations of the production of Robert Smithson. A unique literary universe resonates in his production and is guided by the idea of inventing artistic media and art spaces. Smithson's poetry is based, if possible, on the disintegration of languages to formulate panorama zero. The affinity with the American romantic writer Edgar Allan Poe accentuates their meanings about entropic nature shown as fiction.* | Robert Smithson, land art, architecture, American literature, nature, fiction.

Robert Smithson  
Foto – Partially Buried Woodshed  
Fonte: Flam, Jack (ed.) Robert Smithson: the collected writings  
Los Angeles: University of California, 1996

Robert Smithson  
Foto – Partially  
Buried Woodshed  
Fonte: Flam, Jack (ed.)  
Robert Smithson: the  
collected writings  
Los Angeles: University  
of California, 1996

Leitor erudito e escritor competente, Smithson encontra profunda afinidade nos poemas, contos e aventuras do escritor e poeta romântico Edgar Allan Poe. A vibração harmônica entre Smithson e Poe encontra-se na constituição poética da ruína, *topos* da entropia, que no conto A queda do Solar de Usher aparece em toda sua força de eclosão:

*Ao atravessar a velha alameda, a tempestade lá fora rugia ainda, em todo o seu furor. De repente, irrompeu ao longo do caminho uma luz estranha e voltei-me para ver donde podia provir um clarão tão insólito, pois o enorme solar e as suas sombras eram tudo que havia atrás de mim. O clarão era o da lua cheia e cor de sangue, que se ia pondo e que agora brilhava vivamente através daquela fenda, outrora mal perceptível, a que me referi antes, partindo do telhado para a base do edifício em ziguezague. Enquanto eu a olhava, aquela fenda rapidamente se alargou...sobreviveu uma violenta rajada do turbilhão...o inteiro orbe do satélite explodiu imediatamente à minha vista...meu cérebro vacilou quando vi as possantes paredes se desmoronarem...houve um longo e tumultuoso estrondar, semelhante à voz de mil torrentes...e o pântano profundo e lamacento, a meus pés, fechou-se, lúgubre e silenciosamente, sobre os destroços do Solar de Usher.<sup>2</sup>*

A fenda quase imperceptível do Solar aciona o sentido de disrupção – a reversibilidade entre disjunção e fusão – e ressoa na ideia exposta por Robert Smithson em Um passeio pelos monumentos de Passaic. O artista prepara o leitor-fruidor para constatar e aceitar a qualidade irreversível da entropia. Ele pede que o leitor-fruidor imagine uma caixa cheia de areia, em uma metade areia branca, na outra, negra:

*Pegamos uma criança e a fazemos correr 100 vezes no sentido horário dentro da caixa [de areia], até que a areia se misture e comece a ficar cinza; depois disso a fazemos correr no sentido*

*anti-horário, mas o resultado não será uma restauração da divisão original e sim um grau ainda maior de cinza e um aumento da entropia.<sup>3</sup>*

Para Smithson, a irrupção da natureza turbulenta e violenta, bem como, a intensa intervenção destruidora do homem, está no cerne da noção de disrupção. Nesse ponto, se aprofunda ainda mais a comunhão indissociável entre homem e mundo porque ambos possuem essa latência perturbadora. A dispersão do cosmo – homem, mundo, arte, num só plano – seria um dos fundamentos da experiência de Smithson que funcionaria a partir da radical descrença na reversibilidade: “É possível que, em certo ponto, a superfície da terra se rompa e se quebre em pedaços, de modo que, num sentido, os processos irreversíveis se transformariam.”<sup>4</sup>

*Partially Buried Woodshed*, de 1970, realizada na Kent State University, em Ohio, é comparada, por Smithson, à destruição ocorrida em Vestmann, na Islândia, em decorrência da erupção de um vulcão. A massa de terra que soterra sua obra indica novamente a atenção dada à potência da natureza. O teórico da arte Gary Schapiro reforça essa tese: “*Partially Buried Woodshed* cedeu gradualmente à força da gravidade; e todas as coisas, trabalhos de arte inclusive, participam do dispersivo processo da entropia.”<sup>5</sup> O paiol que sofre a intervenção do artista se localiza no *campus* da universidade. O deslocamento do trabalho artístico advém da busca intensa do artista em retrair o lugar da arte. A estrutura tomada como sistema fechado refletiria todos os sistemas, passíveis, portanto, da ação irreversível da entropia. O tipo arquitetural rústico, recoberto por toneladas de terra, não seria apenas o resultado final. Havia a preocupação com o processo:

*Criou-se um tipo de sistema de casa enterrada. Foi muito interessante por um tempo. Você pode dizer que forneceu um tipo temporário de*

*arquitetura soterrada que me lembra meu próprio Partially Buried Woodshed em Kent State, Ohio, onde eu peguei 20 carregamentos de terra e os amontoei sobre o paiol até a viga central se quebrar.*<sup>6</sup>

Smithson inclui, no processo artístico, as leis da física. Revelam-se instrumentos da arte a condensação, solidificação, cristalização, os efeitos da gravidade, decomposição, etc. A relação que o artista busca nesses elementos seria a inserção direta e inapelável na ordenação e desordenação. Novamente, apresenta-se, sob esse viés, a dialética entrópica, por assim dizer, a estratégia da demonstração das ordenações das estruturas do mundo físico-químico para imediatamente desordená-las. Na realização desse projeto, o artista faz uso da ferramenta mecânica – caminhão de carga, escavadeira – para revolver o solo e acelerar a irreversibilidade: “Eu penso que as coisas apenas passam de um estado a outro, não há realmente retorno.”<sup>7</sup> O artista reproduz a força motriz da natureza para evidenciar as possíveis consequências nas próprias construções humanas. A destruição do galpão permite que seu discurso problematize a arquitetura. O sistema fechado, para ele, é necessariamente frágil porque não sustenta seus limites, sempre será invadido. A historiadora da arte Ann Reynolds apresenta o desdobramento da obra a partir do estudo dos diagramas e do projeto de *Partially Buried Woodshed*:

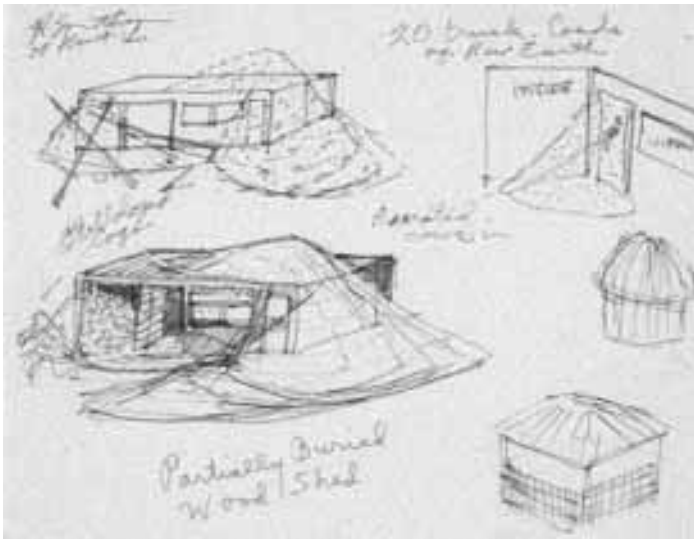
*Partially Buried Woodshed incorpora duas experiências de colapso independentes. A primeira, representada na quebra da viga central, foi o resultado direto do processo de carregamento de terra sobre o paiol até o ponto no qual esse processo foi suspenso. A quebra marca o momento em que a estrutura de madeira do paiol começou a ceder sob o peso acumulado de terra – ou seja quando a tensão entre os dois materiais totalmente desmoronados culminou, tornando, com isso, seu limite ou fronteira visível, tangível e*





ativo. Na série de desenhos, Smithson focalizou dois componentes em sua condição suspensa – galpão e terra. Num dos desenhos, ele indica a localização e mostra, apontada por uma seta, a viga quebrada. Em outro desenho da série, ele declara: “Empilhar no telhado até que se mostrem os sinais de rompimento.” A viga quebrada é um desses sinais.<sup>8</sup>

O galpão desintegrado pela intervenção de Smithson aponta outro problema: a arquitetura. Smithson revela certo idealismo por parte dos arquitetos. Um edifício, em sua acepção, não poderia ser construído isoladamente: “Os arquitetos parecem construir de modo isolado, independente, a-histórico. Dir-se-ia que eles nunca permitem as relações com o que está fora, no grande plano.”<sup>9</sup> A integração dos sistemas se deveria dar pela via entrópica – reordenadora da paisagem. A paisagem, aliás, existe como linguagem plástica e visual porque está infinitamente em construção. No artigo *Entropy and the new monuments*, Smithson localiza os edifícios e situações que correspondem à realidade entrópica: “A difamada arquitetura Park Avenue, conhecida como “caixas de vidro frio”, assim como a arquitetura maneirista de Philip Johnson, contribuiu para suscitar o humor entrópico.”<sup>10</sup> O artista, em seguida, estabelece a tipologia da arquitetura entrópica: o prédio da empresa Union Carbide. Trata-se da qualidade da contaminação do espaço, isto é, a ocupação do saguão de entrada gigantesco – por exposições sem propósito, projeção de filmes, lustres com forma de cristal, música. Esses eventos acontecem entre “(...) as paredes lisas e a altura do teto que dão (...) ao local uma estranha atmosfera sepulcral. Há algo de fascinante nesse lugar, alguma coisa grandiosa e vazia”.<sup>11</sup> O encanto de Smithson se deve à forma de arquitetura “sem distinção”, “sem valor de qualidade”.



Robert Smithson  
Desenhos e diagramas -  
Partially Buried  
Woodshed  
Fonte: Flam, Jack (ed.)  
Robert Smithson: the  
collected writings. Los  
Angeles: University of  
California, 1996

Em suma: “assim que os efeitos de saturação de tais valores desaparecem, se percebem os dados

da periferia, da planitude, da banalidade, do vazio, da monotonia; em outras palavras, uma condição infinitesimal conhecida como entropia”.<sup>12</sup>

Passando de um tipo arquitetural a outro – de um simples paiol para um edifício extremamente elaborado, Smithson expõe os fluxos da entropia que, no fundo, formulam o ‘panorama zero’. Smithson não procura definir paisagem e arquitetura como projetos originários – lugares vinculados à idealidade. Ele aposta na indefinição e na inexistência daquela área situada entre as coisas, destituída de começo ou fim. As intrínsecas relações presentes nos dois tipos arquiteturais resumem-se em paisagem. Sobre *Partially Buried Woodshed*, Smithson declara: “(...) são preocupações [entrópicas] que escapam aos arquitetos.”<sup>13</sup> Desse modo, tal como Smithson postula, a indistinção entre arquitetura e paisagem ou entre homem e natureza não apresenta consequências drásticas ou mesmo trágicas: “As relações entre homem e natureza, aliás, são fonte constante de confusão. O homem faz parte da natureza? O homem não faz parte da natureza? Isso causa problemas.”<sup>14</sup>

Assumindo a possível confusão e a inderteminação entre homem e natureza, Smithson não pretende esclarecer ou propor definições. Na melhor das hipóteses, o artista equilibra os valores: “Os penhascos em volta de Niagara sugerem escavação e mineração, mas são apenas trabalhos da natureza.”<sup>15</sup> Assim, lógica invertida, o artista utiliza a propulsão motriz da natureza tanto quanto a natureza pode formar um conjunto que se assemelha à construção humana.

O infinito desdobramento das noções propostas por Smithson processa uma espécie de vórtice, que parece ser a condição entrópica. A derivação constante da noção de entropia assume, talvez, certa expressão romântica. Localizada a entropia, entre sublime e pitoresco, não se separa da condi-

ção de deriva. O artista se desloca com intuito de se deparar ao acaso com os fluxos entrópicos. O deslocamento pode ser no deserto, nos subúrbios, dentro de um edifício, em qualquer parte, enfim.

Sobre *deriva*, é possível desdobrar seus sentidos. Em seus artigos, Smithson expõe a entropia não apenas como noção mas como procedimento, como escrita. A aderência torna-se fundamental: a leitura torna-se o *vagar*, isto é, uma e outro pertencem ao mesmo movimento. A indiferença quanto ao local reforça a potência do ato de escolher.

A porosidade das matérias – pintura, literatura e escultura – urde a tessitura poética dos sentimentos estéticos decorrentes da entropia. Ao mesmo tempo, pode existir certa correspondência formal e imaginativa com *Partially Buried Woodshed*, que talvez assimile poeticamente a fratura do Solar. Ann Reynolds observa que: “A fratura na viga central do paiol produz um corte ou uma falha no tempo que claramente articula o limite entre antes e depois ao ponto do incontornável.”<sup>16</sup> A fratura temporal encontra-se no estado permanente da qualidade entrópica das coisas: cruzamento entre arte, cultura, imaginação.

Seria importante desde já reafirmar que os postulados propostos pelo artista se inserem na problemática eclosão da atual era pós-*medium*. Os relatos de Smithson sobre história, arte e mundo levam em conta, certamente, a concepção da constante transitividade entre essas noções. A arte pode ser distinguida no entendimento do que seria mundo; o mundo se compõe através da natureza, que, por sua vez, empresta à paisagem sua força motriz. Não necessariamente a ordem dos termos se dá a partir da cronologia linear ou por um ponto fixo de origem; pelo contrário, existe um esforço do artista em aderir instâncias aparentemente distintas para provocar-lhes peque-

nos choques que produzem outra discursividade, esta (des)regulada por afasia, atopia, distopia, reflexos enantiomórficos, etc.

Provocar um discurso poético construído também por um vocabulário científico torna-se recurso constante no trabalho do artista. Ao considerar a ciência ficção, Smithson aniquila qualquer tipo de positivismo, que busca no fato um traço de *verdade* e transforma as teorias científicas em procedimento do qual resultam textos e trabalhos afinados com o processo artístico e poético.

Os escritos compõem-se de relatos publicados ou não pelo artista, textos atrelados aos trabalhos ou esculturas gráficas endereçados diretamente ao leitor-fruidor ou ao meio de arte sem intermediações da crítica de arte. O processo teórico permanece ligado ao imaginário do artista, e o discurso gerado desdobra-se em diversas falas e inserções no circuito de arte. Parte da estratégia seria elaborar textos que trouxessem reflexões sobre a prática artística ao mesmo patamar da produção plástica, resultando daí escritos que transbordam poéticas, avançando em direção oposta aos informativos dos catálogos e das revistas especializadas e à ficha de catalogação museológica. Esse *corpus* textual busca a literalidade material e a expressão potencial das *linguagens*. A linguagem pertence ao grau zero, pois, com ela e através dela, Smithson garante sobretudo uma espécie de plasticidade – um modo de fazer, de criar – situada entre matéria e ideia: “Palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas. Olhe qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio.”<sup>17</sup>

A materialidade da escrita espelha-se evidentemente na natureza-paisagem, na espessura do processo temporal. Smithson engendra um mundo em que arte e natureza-paisagem pertencem

ao mesmo solo: a ficção. A ciência positivista, cujo primado reside em certezas teóricas, também passa a ser vista como processo artístico resvalando para o ficcional. Segundo o artista, é possível assimilar e transformar questões positivas e objetivas e tratá-las como realidade – certamente ficcional – em arte. Edgar Allan Poe, um dos escritores com quem Smithson dialoga,<sup>18</sup> assim estabelece o livre trânsito entre poesia e ciência “O que aqui adiante é verdade; isto, portanto, não pode morrer – ou, se por qualquer acaso, a ser esmagado, a ponto de morrer, ‘de novo ressuscitará na Vida Eterna’. Não obstante, é apenas como um Poema que desejo que este trabalho seja julgado depois da minha morte.”

Esse pequeno trecho faz parte da introdução do conto analítico<sup>19</sup> *Eureka*: ensaio sobre o universo material e espiritual,<sup>20</sup> em que o poeta americano descreve a sobreposição da física e da metafísica entremeadas pela poesia. Para Poe, o exercício da imaginação multiplica as possibilidades da escrita – prosa ou poesia. O olhar do poeta volta-se para a observação da paisagem como uma unidade plástica e infinita em oposição portanto ao olhar obscurecido do cientista que desconheceria a imensidão e a potência poética da linha do horizonte. A escrita do poeta é também seu olhar que perscruta profundamente a natureza-paisagem:

*Quem, do alto do Etna, deixa os olhos vagarem, sem rumo, em derredor, sente-se principalmente impressionado pela extensão e pela diversidade do cenário. Somente girando, rapidamente, sobre os calcanhares poderia esse alguém esperar compreender o panorama na sublimidade de sua unidade. Mas como, no cimo do Etna, ninguém ainda pensou em girar sobre os calcanhares, ninguém jamais apreendeu a completa unicidade da paisagem.*<sup>21</sup>

O entrelace da ciência e da poesia produz uma visão do universo que se estabelece como ficção

apenas. A admiração de Robert Smithson por Edgar Allan Poe, aliás, é notória e constantemente exposta. Em diversos momentos, o artista traz a voz do poeta para sua obra que discorre sobre entropia, deslocamento, cartografia, derrisão, ruínas. Smithson assume, espelhado em Poe, a postura do narrador, crítico, personagem e ensaísta. Além de Eureka, Smithson cita em seus escritos Relato de Arthur Gordon Pym e A queda do Solar de Usher, para recriar alguns de seus temas. Em *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, de 1969, Smithson reafirma sua afinidade com Poe ao reconhecer o parentesco entre seus *earthworks* (*earthwords*) e uma passagem de Relato de Arthur Gordon Pym: “Suas descrições das ravinas e buracos parecem no limiar de propostas de *earthwords*. As formas das próprias ravinas se tornam ‘raízes verbais’ que dispensam a diferença entre a escuridão e a luz.”<sup>22</sup>

De acordo com o artista, calcado nos diálogos com a literatura e com as teorias científicas, tanto o místico e poético quanto a ciência são, de modo geral, anverso e reverso de um mesmo elemento ficcional. E dessa irrupção revela-se a arte.

#### NOTAS

- 1 Texto extraído da tese de doutorado *Robert Smithson: ‘a terra, sujeita a cataclismas, é uma mestra cruel’*, defendida em 2009 no Departamento de História da PUC-Rio.
- 2 Poe, Edgar Allan. A queda do Solar de Usher. In *Contos de terror, de mistério e de morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981: 98.
- 3 Smithson, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic. In *Nó Górdio*, ano 1, n.1, dez. 2001: 47.
- 4 Smithson, Robert. Entropy made visible. In Flam, Jack (ed.). *Robert Smithson: the collected writings*. Los Angeles: University of California, 1996: 303.
- 5 Shapiro, Gary. *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel*. Los Angeles: University of California, 1995: 39.
- 6 Smithson, 1996: 303.
- 7 Id., ibid.: 309.

8 Reynolds, Ann. *Robert Smithson: learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge: MIT Press, 2003: 196.

9 Smithson, 1996: 309.

10 Id., ibid.: 12.

11 Smithson, Robert. Entropy and the new monuments. In Flam, op. cit.: 12.

12 Id., ibid.: 13.

13 Smithson, 1996: 309.

14 Id., ibid.: 308.

15 Ibid.: p. 308.

16 Reynolds, 2003: 197.

17 Smithson, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In Cotrim, Cecília; Ferreira, Glória (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006: 191.

18 Robert Smithson incorpora em seus escritos trechos e imagens de outros autores e artistas. No caso de Edgar Allan Poe e Jorge Luís Borges, a relação se torna bastante estreita. Em diversos momentos, o artista cita passagens e as trata como ponto de partida para alguma reflexão ou trabalho.

19 Cortázar, Julio. Poe: poeta, crítico e narrador. In *A valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993: 128.

20 Poe, Edgar Allan. Eureka: ensaio sobre o universo material e espiritual. In *Contos de terror, de mistério e de morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

21 Id., ibid.: 194.

22 Smithson, 2006: 192.

**Tatiana Martins** é doutora em história social da cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa de história da arte e arquitetura, com especialização em história da arte e arquitetura no Brasil e mestrado em história social da cultura. Graduada em museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, atualmente é professora substituta do Instituto de Artes da Uerj.