



UNIVERSIDADE D
COIMBRA



Gabriela Caetano D'Amoreira

PAISAGENS AFETIVAS

Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea orientada pelo Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada, apresentada no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Março de 2019

Gabriela Caetano D' Amoreira

Paisagens Afetivas

Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea orientada pelo Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada, apresentada no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

Área de concentração: Arte Contemporânea

Orientador:

Prof. Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada

Coimbra, 2019

*Para todas as mulheres que eu já conheci,
em especial para aquela que possibilitou
que eu cruzasse um oceano, minha avó Lina.*

*Pego as imagens como palavras, as combino e as
componho como se fossem um poema.*

Miguel Rio Branco

Agradecimentos

A conclusão desta tese não teria sido possível sem o apoio, a delicadeza e a ajuda de muitas pessoas em diferentes cidades e países. Esta tese é também resultado das mudanças geográficas que vivi e, portanto, escolhi fazer meus agradecimentos pontuando as duas margens que me acolheram nesse processo:

Da margem portuguesa:

Aos professores e funcionários do Colégio das Artes, por terem me recebido e proporcionado uma experiência acolhedora e carinhosa durante todo o ano que residi em Portugal;

Ao meu orientador Pedro Pousada, pela atenção e carinho com que aceitou participar deste processo, e por compreender que o tempo necessário para algumas conclusões variam de acordo com as trajetórias que escolhemos viver;

Aos amigos portugueses e brasileiros (que conheci em Portugal), pelos bons e divertidos momentos vividos, pelas experiências transformadoras e por terem sido a minha família quando estive só;

Às amigas que atravessaram o oceano e que se tornaram parceiros de projetos, escutas dos momentos difíceis e que me fizeram crescer em todos os sentidos;

À Cinthia e ao Anderson, por terem sido companhias importantes em Coimbra, por estarem presentes quando precisei, pelas viagens juntos, pelas parcerias artísticas e por todas as ajudas internacionais ao longo dos últimos anos;

Ao Rodrigo, que, de amigo além-mar, tornou-se meu companheiro de casa, parceiro da vida, que acreditou e me ajudou a finalizar este doutorado quando achei que não conseguiria mais;

À Isaura, principalmente, pela delicadeza com que acompanhou o último ano deste texto, por todas as leituras e revisões, pelas risadas e por me fazer acreditar sempre;

Da margem brasileira:

À minha mãe, sempre presente em todos os momentos, minha maior incentivadora e também meu maior orgulho;

Às minhas avós, cada uma com seu brilho e energia sempre dispostas a me ajudar;

Às minhas queridas amigas de toda vida, Ginga, Julia, Luiza e Milena, por todo amor envolvido, por toda torcida e felicidade compartilhada;

À Julia, por ser a melhor amiga de uma vida, por sempre acreditar em mim e por compartilhar todos os momentos, infinitamente;

À todos os parceiros profissionais e artísticos que tive o prazer de construir vivendo em São Paulo nesses últimos anos e que são responsáveis por muitas das reflexões que me afetam todos os dias;

À Cia de Teatro Pessoal do Faroeste, pelas vivências e dificuldades diárias, pelos encontros e amizades construídas e por me acolher em São Paulo;

À incrível equipe do Instituto Moreira Salles, que me proporcionou poder retomar as pesquisas e evidenciar a importância desse projeto na minha vida;

Ao Tomate, por todo o amor.

Resumo

Esta tese trata das proposições artísticas contemporâneas que investigam o gênero da paisagem, partindo de uma interlocução entre a trajetória da minha produção artística e obras de outros artistas que compõe meu repertório de referências visuais. A partir da obra *Îles Flottantes*, (Se Monet encontrasse Cézanne, em Montfavet) de Douglas Gordon incorporo uma reflexão artístico-teórica com as pinturas de Monet e Cézanne. Com o filme “Viajo porque preciso, Volto porque te amo” discuto questões entre a fotografia e o cinema, buscando compreender como estas dialogam e partindo das teorias de Costa (2001), Bruno (2002; 2007), Brizuela (2012) e Dubois (1998; 2012). Todo o texto é permeado com a perspectiva do afeto que move a criação artística, apresentada sob a ótica de Chauí (2011) e Lordon (2015) que atualizam a filosofia de Spinoza. A prática do desenho é investigada pelas obras das artistas Sandra Cinto e Edith Derdyk e por meio dos meus desenhos da série “A incerteza da Imagem” além de contarem com a interlocução das teorias de Barthes (1984) e Augé (2013), que formam parte essencial na construção do meu processo criativo. Constrói-se uma reflexão sobre os conceitos de paisagem, espaço e cidade a partir das teorias de Santos (1988; 2006), Cauquelin (2005; 2007), Simmel (2009), Certeau (1998), Cullen (1996) e Rolnik (1995). Assim, compreende-se o deslocamento geográfico da artista como parte fundamental dos processos criativos e das relações visuais estabelecidas, tanto através das obras Jorge Macchi, como nas teorias de Krauss (2002), Tavares (2005), Bellavance (1997) e Solá-Morales (2002). Partindo do livro “Cidades Invisíveis” de Ítalo Calvino (2003) e da sequência de pinturas da Montanha de Santa Vitória realizadas por Cézanne, e das as considerações de Merleau-Ponty (2013), Argan (2008) e Peixoto (2003) compreende-se como a cidade e as diferentes paisagens podem habitar o imaginário dos artistas. Inclui-se as obras de Leonilson para compreender como imagem e texto podem se relacionar nas artes, junto as reflexões de Barthes (2004; 2010) e Lagnado (1998). Para pensar o desenho e a cor foi proposto um paralelo entre os artistas Anish Kapoor e Yves Klein com a artista Jenny Holzer e criou-se uma relação com o caso da pixação realizada dentro da 28ª Bienal de Arte de São Paulo (2008), pensando em como as questões políticas e institucionais reverberam quando tratamos das relações do desenho na cidade e da questão política contida no ato artístico. Ao final, aproximo a noção de borda, como aquilo que se refere a todo processo em construção, e nessa perspectiva, apresentam-se desenhos realizados durante o processo da escrita desta tese.

PALAVRAS-CHAVE: paisagem, afeto, desenho, escrita de artista

Abstract

This thesis deals with the contemporary artistic propositions that investigate the genre of the landscape, starting from an interlocution between the trajectory of my artistic production and works of other artists that compose my repertoire of visual references. From the work *Îles Flottantes*, (If Monet met Cézanne, in Montfavet) Douglas Gordon incorporated an artistic-theoretical reflection with the paintings of Monet and Cézanne. With the film "I travel because I need it, I go back because I love you" I discuss issues between photography and cinema, trying to understand how they dialogue and starting from the theories of Costa (2001), Bruno (2002, 2007), Brizuela (1998, 2012). All the text is permeated with the perspective of the affection that moves the artistic creation, presented from the perspective of Chauí (2011) and Lordon (2015) that update the philosophy of Spinoza. The practice of drawing is investigated by the works of the artists Sandra Cinto and Edith Derdyk and through my drawings of the series "The uncertainty of the Image" besides having the interlocution of the theories of Barthes (1984) and Augé (2013), that form an essential part of building my creative process. A reflection on the concepts of landscape, space and city is constructed from the theories of Santos (1988, 2006), Cauquelin (2005, 2007), Simmel (2009), Certeau (1998), Cullen (1996) and Rolnik (1995). Thus, the artist's geographic displacement is understood as a fundamental part of the creative processes and visual relations established, both through works by Jorge Macchi and in the theories of Krauss (2002), Tavares (2005), Bellavance (1997) and Solá-Morales (2002). Argan (2008), and Peixoto (2003), from the book "Invisible Cities" by Italo Calvino (2003) and the sequence of paintings of the Santa Vitória Mountain by Cézanne, and the considerations of Merleau-Ponty (2013) as the city and the different landscapes can inhabit the imaginary of the artists. Leonilson's works are included to understand how the image and text can be related in the arts, together with the reflections of Barthes (2004; 2010) and Lagnado (1998). In order to think about the design and the color, a parallel was proposed between the artists Anish Kapoor and Yves Klein with the artist Jenny Holzer and created a relation with the case of the *pixação* realized within the 28th Art Biennial of São Paulo (2008), thinking in how political and institutional issues reverberate when we deal with the relations of drawing in the city and the political question contained in the artistic act. In the end, I approach the notion of edge, as that which refers to every process under construction, and from this perspective, drawings are presented during the writing process of this thesis.

KEYWORDS: landscape, affection, drawing, artist writing

Résumé

Cette thèse traite des propositions artistiques contemporaines qui étudient le genre du paysage, à partir d'une interlocution entre la trajectoire de ma production artistique et des œuvres d'autres artistes qui compose mon répertoire de références visuelles. À partir de l'œuvre *Îles Flottantes*, (*Si Monet rencontrait Cézanne, à Montfavet*) de Douglas Gordon, j'élabore une réflexion artistique théorique avec les peintures de Monet et Cézanne. Avec le film *"Viajo porque preciso, Volto porque te amo"* je discute les questions entre la photographie et le cinéma, en essayant de comprendre comment celles-ci dialoguent et à partir des théories de Costa (2001), de Bruno (2002 ; 2007), de Brizuela (2012) , et de Dubois (1998;2012). Tout le texte est imprégné de la perspective de l'affection qui anime la création artistique, présentée sous l'optique de Chauí (2011) et de Lordon (2015) qui actualisent la philosophie de Spinoza. La pratique du dessin est étudiée à travers les travaux des artistes Sandra Cinto et Édith Derdyk et à travers de mes dessins de la série *"A Incerteza da Imagem"* en plus de prendre en compte l'interlocution des théories de Barthes (1984) et d'Augé (2013), qui forment la partie essentielle dans la construction de mon processus de création. On construit une réflexion sur les concepts de paysage, d'espace et de ville à partir des théories de Santos (1988; 2006), Cauquelin (2005 ; 2007), Simmel (2009), Certeau (1998), Cullen (1996) et Rolnik (1995). Ainsi, on comprend le déplacement géographique de l'artiste comme la partie fondamentale des processus de création et des relations visuelles établies, tant dans les œuvres de Jorge Macchi, comme dans les théories de Krauss (2002), Tavares (2005), Bellavance (1997) et Solá-Morales (2002). Tout en partant du livre *"Cidades Invisíveis"* d'Italo Calvino (2003) et de la séquence de peintures de la Montagne de Santa Vitória réalisées par Cézanne, et celles des considérations de Merleau-Ponty (2013), Argan (2008) et Peixoto (2003) on comprend comment la ville et les différents paysages peuvent habiter l'imagination des artistes. On inclut les travaux de Leonilson pour comprendre comment l'image et le texte peuvent être liés dans les arts, avec les réflexions de Barthes (2004 ; 2010) et de Lagnado (1998). Pour réfléchir au dessin et à la couleur, il a été proposé un parallèle entre les artistes Anish Kapoor et Yves Klein avec l'artiste Jenny Holzer et on a créé une relation avec le cas des graffitis réalisés dans le cadre de la 28ème Biennale de l'Art de São Paulo (2008), en pensant à la manière dont les questions politiques et institutionnelles se répercutent lorsque nous traitons des relations de dessin dans la ville et de la question politique contenue dans l'acte artistique. En fin de compte, j'aborde la notion de bord, comme quelque chose qui fait référence à tout processus en construction, et dans cette perspective, se présentent les dessins réalisés au cours du processus d'écriture de cette thèse.

MOTS-CLÉS : paysage, affection, dessin, écriture artistique

Sumário

Resumo	9
Abstract	11
Résumé	13
Introdução	17
Capítulo 1	
Por que vejo paisagens em meus desenhos?.....	29
1.1 A escolha da paisagem, da imagem da árvore.....	59
1.2 A vista pela janela.....	87
1.3 Viajo porque preciso, Volto porque te amo.....	104
1.4 Sobre o afeto	157
Capítulo 2	
Sobre a arte de cultivar asas ou os gregos e a cegueira para o azul	175
2.1 Sobre os desenhos da série A incerteza da imagem.....	196
2.2 Os artistas e a cidade: espaço e lugar	233
2.2.1 As Cidades Invisíveis e a Montanha de Santa Vitória	253
Capítulo 3	
A artista que escreve: relações entre a obra de arte e o texto de artista	263
3.1 Sobre o lugar do desenho e da cor.....	276
3.2 O que vale são os caminhos que nos levam.....	292
3.2.1 Sobre as escritas e desenhos que ficam pelas bordas.....	306
Conclusão	333
Lista de imagens	339
Bibliografia	348

Introdução

O azul profundo atrai o homem para o infinito, desperta nele o desejo de pureza e uma sede de sobrenatural. É a cor do céu tal como se apresenta desde o instante que ouvimos a palavra céu (KANDINSKY, 1996, p. 92).

Por muitas vezes associada a uma ideia de liberdade ou de tranquilidade, seja como campo (num sentido contrário ao de cidade) ou como natureza selvagem (no sentido de intocada), a paisagem se tornou, entre o século XVIII e XIX, uma ideia singular no imaginário ocidental, sendo, desde então, relacionada, muitas vezes, a características positivas. O entendimento de paisagem como uma espécie de representação dos elementos encontrados na natureza vem se modificando ao longo da História da Arte Ocidental, poderíamos dizer que desde a Grécia Antiga até a contemporaneidade. A natureza seria, então, o todo que nos rodeia, tudo o que está fora de nós. A paisagem, por sua vez, é o retrato dessa natureza, uma representação por meio de um elemento que a caracterize dentro de um enquadramento, não em sua totalidade, mas em partes significativas, de forma que seja possível considerá-las como pertencente a um todo. Pensar a paisagem através da história de sua representação na arte seria, portanto, buscar sua linguagem e refletir sobre sua forma de atuar em nosso imaginário.

Ao olharmos para as primeiras pinturas de paisagens no período da Antiguidade, percebemos que este tema nunca ficava em primeiro plano nas obras artísticas. Os pintores ainda não tratavam a natureza como objeto de estudo, e, portanto, apenas servia de complemento ou adorno para uma cena mitológica, um retrato ou uma cena religiosa, e, dessa maneira, a paisagem não encontrava lugar de destaque na pintura ou em qualquer outra linguagem visual. A natureza como paisagem sempre existiu, porém não existia ainda um papel de importância dentro da representação artística.

Ao propor uma reflexão sobre as diversas formas de representação da paisagem por meio da obra de artistas contemporâneos, podemos pensar em alguns focos de interesses distintos. Primeiro, seria possível pensar na paisagem associada a uma visão romântica, no sentido que se observa do próprio movimento artístico do Romantismo e dos artistas que, ao longo da história da arte, transpuseram para a pintura, desenho ou outra linguagem, uma ideia de paisagem que se confunde também com o que entendemos por natureza.

Tal percepção surgiu quando a representação da natureza, tanto a campestre quanto a urbana, começou a ganhar destaque nas artes. Seu foco religioso mudou e ela passou a apresentar mais complexidades em sua representação. A paisagem, que antes era cenário, começa a alcançar o primeiro plano, quando, ao trabalhar na figuração da natureza e da arquitetura através dessas regras, os artistas buscaram maior profundidade em suas obras, com o intuito de trazer o cenário à vista. A partir do surgimento da noção de perspectiva, os artistas puderam representar então a paisagem e, assim, criar pinturas que pudessem representar planos, camadas, e fazer o espectador acreditar que estava olhando através de uma espécie de janela.

A paisagem que surgiu neste novo modelo tomou novos ares tornando-se cada vez mais naturalista, e os pintores tentavam imitá-la da maneira mais fiel possível. Após o início do período do Renascimento, estilo que surgiu na Itália no século XIV, e alcançou seu apogeu no século XVI, os artistas passaram a buscar o retorno aos cânones clássicos da pintura, por meio da representação do homem no centro do universo e o respeito pela natureza, em busca de sua forma perfeita. Compreendo ser clara a presença da paisagem nas Artes Visuais desde o momento em que o artista enaltece a natureza idealizada e o homem como ser minúsculo diante de um espetáculo superior. Com o tempo, os pintores foram se aprimorando e a figura humana tornando-se desnecessária.

O movimento Romântico iniciou no século XIX com a crença no valor da experiência individual, indo contra o racionalismo iluminista e a ordem do estilo neoclássico, o real contra o ideal. Foi nele que o conceito de sublime ganhou corpo apoiado na ânsia da experiência emocional. Os artistas românticos idealizavam o mundo, buscando alcançar o inatingível, por meio da representação na literatura ou na pintura,

linguagens que melhor caracterizaram esse movimento - o que o homem não conseguia e nunca iria alcançar, pois as coisas que almejava estavam muito além desse mundo e tempo. Para H. W. Janson¹, “o denominador comum deles era um desejo de “volta à natureza”. O racionalista proclamara a natureza como a origem primeira da razão, enquanto que o romântico cultuava-a como ilimitada, selvagem e em eterna mudança, sublime e pitoresca”. (JANSON, 1996, p. 309)

O que esta tese pretende iluminar como questão de reflexão não está pautado nos entendimentos dessa ideia romântica e, portanto, haveria uma segunda possibilidade para pensar as experimentações artísticas contemporâneas que tratam sobre ou que são feitas em um local, um espaço, um lugar de paisagem, sem que isso remeta necessariamente à forma da natureza. Dentro desta perspectiva, então, encontro caminhos a partir de uma abordagem da arte contemporânea, dos trabalhos e artistas que esticam e extrapolam linguagens e conceitos para trazerem com suas obras novas proposições e conceitos que dialogam com um pensamento atual sobre a paisagem e como a arte se relaciona com tais questões.

Mas, como o trabalho de olhar o mapa criativo, simultâneo e complexo da arte contemporânea e suas relações não é um exercício linear, simples ou mesmo apto a uma única metodologia de análise, o esforço aqui se dedica a usar alguns exemplos na arte para construir uma proposta de reflexão destes trabalhos artísticos, gerando, assim, possíveis saídas conceituais de investigação para o tema.

Neste contexto, interessa como exemplo de obras, produções que tratam desse entendimento de espaço/paisagem. E além, interessa ainda o pensamento do desenho como parte principal do processo criativo. Os desenhos todos, sejam aqueles que orientam os artistas desde os primeiros esboços, os que ficam pelo caminho e não se apresentam prontos, os desenhos de borda de caderno, aqueles que formam os enquadramentos do cinema ou aqueles que ganham grandes dimensões pelas cidades.

¹ Horst Waldemar Janson (1913 - 1982) mais conhecido como H. W. Janson, foi um historiador de arte estado-unidense, famoso pelo livro "História da Arte", que foi publicada pela primeira vez em 1962.

Desejo que este texto seja parte de uma construção reflexiva aliada tanto à teoria como às práticas artísticas, ou seja, um texto de arte escrito sobre o prisma do afeto e por aquilo que me afeta. Entendo também a importância que a investigação contribui não só para o aumento de bibliografia acerca da área de pesquisa em questão, bem como, possibilita que o pesquisador possa propor novos estudos e problematizar os temas da arte, que são compreendidos como bens culturais e sociais, além de aumentar o acesso a esse conhecimento por indivíduos de outras áreas, por meio dos resultados derivados da produção artística, da fruição da obra de arte e dos possíveis cruzamentos entre diversos campos do conhecimento.

O estudo e pesquisa sobre o campo das artes hoje pode ser entendido como híbrido, tanto no discurso da prática artística, quanto na teoria. Por muitas vezes, os artistas usaram da escrita para defender suas práticas, argumentar sobre os movimentos que estavam acontecendo em suas épocas ou mesmo refletir sobre seus processos ou de outros. Buscar os textos escritos pelos próprios artistas me parece uma boa maneira de compreender onde os discursos teóricos se aproximam da prática de quem produz arte.

Como exemplo trago um texto de Leonardo Da Vinci² que foi editado na coleção de textos essenciais sobre pintura organizado por Jacqueline Lichtenstein³, no qual o artista escreve sobre os preceitos da boa pintura de paisagem. Para mais do que perceber o que o artista defendia como uma boa maneira de se realizar a pintura, vale a compreensão de como a prática e a teoria podem se cruzar e alargar o entendimento sobre determinado assunto. Da Vinci escreveu sobre:

[...] De que ponto de vista deve-se pintar uma paisagem. As paisagens devem ser pintadas de modo a que as árvores estejam meio iluminadas e meio sombreadas. Mas é melhor fazê-las quando o Sol está escondido pelas nuvens, pois então as árvores são iluminadas pela luz universal do céu e pela sombra universal da terra. E suas partes são tão mais sombreadas quanto mais próximas essas partes estão do meio da árvore e da terra. (Da Vinci, In: Lichtenstein, 2006, p.24)

² Leonardo da Vinci (Itália, 1452 – 1519) foi uma das figuras mais importantes do Alto Renascimento, e se destacou como cientista, matemático, engenheiro, inventor, anatomista, pintor, escultor, arquiteto, botânico, poeta e músico.

³ Jacqueline Lichtenstein (1947) é professora de Estética e Filosofia da Arte na Universidade de Paris IV - Sorbonne. Seu campo de estudos encontra-se no cruzamento da Filosofia da História e da Teoria da Arte, produzindo uma reflexão aguda sobre a natureza e o funcionamento dos discursos sobre a arte.

Dessa maneira, podemos compreender que o artista contemporâneo trabalha em dois campos intelectuais – o teórico e o prático - que não devem ser compreendidos separadamente, mas sim juntos, e relacionados por completo, já que a obra de arte apresenta diferentes reflexões e desdobramentos que surgem desse cruzamento. Sendo assim, a construção de um discurso sobre o seu próprio trabalho faz do artista um primeiro autor de sua obra e uma espécie de mediador do seu trabalho, o posicionando, então, de maneira a dialogar com a crítica e a própria curadoria da arte.

Sobre esse posicionamento Robert Smithson⁴ escreve em seu texto “Uma sedimentação da mente: projetos de terra”, que “por tempo demais o artista foi alienado de seu próprio ‘tempo’. Críticos, ao focalizarem o ‘objeto de arte’, privam o artista de qualquer existência no mundo tanto da mente quanto da matéria”. (SMITHSON In: FERREIRA; COTRIM, 2009, p.196)

Concordo com Smithson quando ele defende que:

O processo mental do artista que tem lugar no tempo é desapropriado, de modo que um valor de mercadoria possa ser mantido por um sistema independente do artista. Arte, nesse sentido, é considerada ‘atemporal’ ou um produto ‘de tempo algum’; isso se torna um modo conveniente de explorar o artista fora da sua justa reivindicação pelos seus processos temporais. Os argumentos para a asserção de que o tempo é irreal consiste em uma ficção de linguagem, então do material do tempo ou da arte. A crítica, dependente de ilusões racionais, apela para uma sociedade que só valoriza arte enquanto mercadoria, separada da mente do artista. (SMITHSON, 1968 In: FERREIRA; COTRIM, 2009, p.196)

Para aproximar o que Smithson defende das relações que proponho, acredito ser importante situar a trajetória que existe na minha pesquisa acadêmica. Em 2009, concluí uma graduação em Artes Plásticas, na qual, essencialmente, busquei analisar e refletir sobre os trabalhos artísticos que realizei durante o curso. Com o desejo de continuar investigando alguns temas dentro do universo acadêmico, entendi que a realização de um mestrado em Artes Visuais seria uma próxima etapa necessária. Em 2013 concluí essa pesquisa, a qual chamei de *Paisagens Híbridas*, e sua investigação buscou entender como os processos de reprodutibilidade das imagens podiam ser encontrados na arte contemporânea. Em 2014 na busca por um doutorado, encontrei no Colégio das Artes da

⁴ Robert Smithson (1938 -1973) foi um artista estadunidense expoente da corrente artística land art.

Universidade de Coimbra uma possibilidade de fazer do processo de deslocamento uma evidência importante para a construção e aprofundamento das pesquisas que já existiam. Por conta desse trânsito é que entendi que também este texto deveria contar um pouco desse processo.

Sendo assim, busquei apresentar exemplos de obras de arte que tratam desse espaço/paisagem para além de uma representação tradicional. Também vejo como um ponto importante, a relação do conceito de afeto e da prática do desenho como partes essenciais na construção do meu processo criativo.

No primeiro capítulo construo uma breve passagem histórica pontuando alguns possíveis caminhos para o desenvolvimento da paisagem enquanto tema dentro das artes, desde as primeiras reproduções das vistas das cidades pelos gravadores do século XVII, construindo uma narrativa que perpassa as paisagens do romantismo europeu, impressionismo, land art, até chegar à contemporaneidade. Apresento, ainda, alguns artistas que se tornaram referências ao longo da pesquisa, bem como uma seleção dos meus trabalhos mais antigos. É também neste capítulo que irei relacionar uma obra do escocês Douglas Gordon com algumas ideias presentes nas pinturas de Monet e Cézanne.

Aponto alguns conceitos importante sobre paisagem, espaço e cidade através das teorias de Milton Santos e Anne Cauquelin. Trago também o exemplo das relações que encontrei no filme *Viajo porque preciso, Volto porque te amo* e em como as artes visuais e o cinema podem dialogar a partir dessa perspectiva. Por último, intento embasar a questão do afeto que move todo este texto e principalmente minhas escolhas artísticas através da filosofia, partindo dos texto de Marilena Chauí que nos apresenta Spinoza.

No segundo capítulo, busco aprofundar o entendimento de paisagem na arte através de algumas relações. Primeiro com as obras da artista brasileira Sandra Cinto, apontando conceitos que podem ser elementos chaves para a construção do discurso proposto. Depois ao apresentar a série de desenhos *Incerteza da imagem* que foram feitas durante o período que morei em Coimbra e na referência que percebo com os desenhos da artista brasileira Edith Derdyk. Outro ponto relevante é a relação da cidade e as diferentes paisagens que podem habitar o imaginário dos artistas.

Escolhi apresentar alguns trabalhos do argentino Jorge Macchi para complementar essa reflexão e conduzir o pensamento de como a arte pode encontrar paralelos com as

questões da arquitetura, geografia e construção social. Por fim, criei uma reflexão sobre as cidades invisíveis de Ítalo Calvino e a sequência de pinturas da Montanha de Santa Vitória realizadas por Cézanne.

Para o terceiro capítulo uso o texto de artista como matéria e argumento para compreender os desafios que encontrei ao longo dos últimos anos. A partir de algumas obras do brasileiro Leonilson, passei a pensar em como imagem e texto se relacionam nas artes, e como é através de um distanciamento temporal que muitas vezes é possível refletir sobre trabalhos artísticos e percursos construídos.

Também pensar o desenho e a cor foi importante nesse processo. Proponho um paralelo entre os artistas Anish Kapoor e Yves Klein e como esses dois artistas tiveram seus encontros e reflexões pensando a cor na obra de arte. Também escolhi a artista americana Jenny Holzer para criar um paralelo quando apresento o caso da pixação realizada dentro da Bienal de Arte de São Paulo (2008) e com as questões políticas e institucionais reverberam em múltiplos sentidos.

Assim pude explorar melhor as relações do desenho na cidade. Entendi que são os caminhos que percorremos que nos levam aos encontros existentes e através dessa ideia construí um raciocínio que acredita que é pela arte que podemos entender as coisas do mundo, mas que ao artista nem sempre é claro uma percepção linear de sua trajetória. Ao fim, escolhi mostrar aquilo que sobra, as *bordas*, o que não entra na edição final, mas que é essencial para o entendimento do processo completo.

Em minhas pesquisas e observações, percebi que existe uma diferença entre as paisagens solitárias/individuais que se apresentam no espaço da galeria, em oposição à relação urbana e às paisagens coletivas – a cidade como espaço possível, para muitos. No coletivo, não há uma marca única, por isso não há valor associado ao indivíduo. O coletivo não pode ser desmembrado em apenas um. Como exemplo para entender essa questão, trago a apresentação da curadoria de uma exposição realizada em São Paulo em 2015. O Museu de Arte Moderna de São Paulo⁵, realizou uma exposição do curador brasileiro

⁵ O Museu de Arte Moderna de São Paulo foi fundado em 1948. Sua coleção possui mais de 5 mil obras produzidas pelos nomes mais representativos da arte moderna e contemporânea, principalmente brasileira. Tanto a coleção como as exposições privilegiam o experimentalismo, abrindo-se para a pluralidade da produção artística mundial e a diversidade de interesses das sociedades contemporâneas. Disponível em: <http://mam.org.br/institucional/>. Acesso em: 16/03/2016

independente Felipe Chaimovich⁶, sob o título de *Paisagem Opaca*. Em seu texto curatorial de apresentação da exposição⁷, o curador diz que:

entretanto, as obras de paisagem podem ser consideradas meros reflexos, como se a subjetividade do artista não fizesse parte de sua obra. Nas paisagens em perspectiva, nas fotos e nos filmes, temos a ilusão de ver diretamente a realidade, como se uma janela se abrisse para o mundo: esquecemos o enquadramento artificial e o ponto de vista escolhido (CHAIMOVICH, 2015).

A condição contemporânea da verosimilhança já não é um Trompe-l'oeil -ilusão ótica-, mas experiência tátil e fenomenológica. Pensar paisagem como enquadramento pode ser a resposta-chave para entender o raciocínio que proponho aqui. A filósofa Anne Cauquelin também dialoga com essa perspectiva. Ambos analisam a ideia de enquadramento como uma possibilidade de se pensar paisagem e seus conceitos e peculiaridades.

Em seu livro *A invenção da paisagem (2007)*, a autora escreve sobre como entender a perspectiva, e o que ela gera como sendo algo fundamental para compreendermos a problemática do olhar. Para Cauquelin “a própria dificuldade de tomar consciência dessa ‘evidência’ implícita que é a percepção em perspectiva mostra bem a fundura de nossa cegueira: nós não podemos ver o órgão que nos serve para ver, nem o filtro nem a tela pelos quais e com os quais vemos” (2007, p. 114).

Tanto Chaimovich quanto Cauquelin pontuam a importância do entendimento de enquadramento para se pensar a paisagem, pois ela nada mais seria do que uma escolha em perspectiva, e a cada realidade apresentada se mostraria uma ilusão de estar se vendo algo que não se pode determinar exatamente.

Um olhar pela janela de um apartamento no centro da cidade de São Paulo nos mostra uma imagem infinitamente diferente daquela que se poderia perceber se a vista fosse de uma janela de uma das casas da baixa de Coimbra, por exemplo. A própria

⁶ Felipe Soeiro Chaimovich (Santiago do Chile, 1968) é curador do Museu de Arte Moderna de São Paulo desde 2002. Atua também como crítico de arte do jornal *Folha de São Paulo* desde 2000 e é professor titular pleno de história da arte contemporânea e crítica de arte na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo. Possui doutorado e pós-doutorado em filosofia pela Universidade de São Paulo. É membro do Conselho consultivo de Artes Plásticas do MAM/SP.

⁷ Texto disponível em: <http://mam.org.br/exposicao/paisagem-opaca/>. Acesso em: 30/07/2016

paisagem urbana modifica o entendimento do que apontamos como paisagem e as geografias são determinantes para compreendermos as diferenças culturais. Essas reflexões permeiam o trabalho que faço, e para além de propor novos conceitos, é importante destacar que o meu desenho diz muito de uma paisagem relacionado ao urbano.

Guardadas as devidas proporções, as experiências artísticas vividas durante meu ano em Coimbra e as experiências dos últimos três anos vivendo em São Paulo podem apresentar semelhanças quanto a que tipo de paisagens urbanas são necessárias para perceber as perspectivas e os enquadramentos artísticos. Para o geógrafo brasileiro Milton Santos:

[...] nossa visão depende da localização em que se está, se no chão, em um andar baixo ou alto de um edifício, num miradouro estratégico, num avião... A paisagem toma escalas diferentes e assoma diversamente aos nossos olhos, segundo onde estejamos, ampliando-se quanto mais se sobe em altura, porque desse modo desaparecem ou se atenuam os obstáculos à visão, e o horizonte vislumbrado não se rompe. A dimensão da paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos. (...) A percepção é sempre um processo seletivo de apreensão. Se a realidade é apenas uma, cada pessoa a vê de forma diferenciada; dessa forma, a visão pelo homem das coisas materiais é sempre deformada. (...) A percepção não é ainda o conhecimento, que depende de sua interpretação e esta será tanto mais válida quanto mais limitarmos o risco de tomar por verdadeiro o que é só aparência. (SANTOS, 1988, p. 22)

Percebo na teoria de Santos (1988) uma relação muito próxima com o que Chaimovich apresenta em sua exposição sobre paisagem. A ideia de ilusionismo que a curadoria apresenta na exposição *Paisagem Opaca* contraria o conceito de paisagem como algo natural e se aproxima mais da concepção defendida por Santos como uma *dimensão da percepção*. É uma perspectiva contemporânea que remete a noção de uma paisagem que dialoga mais com algo urbano, tal qual ele apresenta na própria exposição em questão. Ao longo do texto de apresentação da exposição, Chaimovich (2015) explica sobre como:

Para romper com o ilusionismo da paisagem, vários artistas abandonaram as construções em perspectiva e as imagens fotográficas com profundidade visual para explorarem imagens planas. Em vez de janelas, aproximam-se dos mapas, evidenciando a artificialidade das próprias obras. Nesse sentido, os lugares são figurados em primeiro plano, não havendo uma fuga do olhar para o horizonte ao longe: a visão passeia apenas pela superfície opaca. (...)."

A percepção é tomada de posse mas também de posicionamento e perda. A paisagem é uma construção cultural. O máximo de artifício concretiza o máximo de verosimilhança. Enquanto Cauquelin escreve numa perspectiva muito mais teórica em relação aos conceitos e discussões acerca da paisagem, entendo que Chaimovich conseguiu criar essa reflexão a partir de uma mostra expositiva. Os artistas seleccionados para a exposição apresentam mais enfaticamente a ideia de planificar a paisagem, como uma espécie de cartografia geográfica e, sendo assim, uma forma de tornar mais acessível do que a criação de camadas entre elas, ou algo que levasse ao entendimento de uma paisagem puramente naturalista e intocável.

Partindo do entendimento da professora italiana Giuliana Bruno⁸ sobre as relações de representação do espaço e de como é possível um tipo de exploração de diferentes maneiras em que se pode compreender perspectivas sobre o espaço e sua relação com a representação dele, podemos ampliar algumas reflexões propostas aqui.

Em uma entrevista⁹ para o evento da escola de artes, arquitetura e cinema estudos e tecnologia da informação na Universidade Lusófona de Portugal em 2016, a italiana Giuliana Bruno falou sobre sua pesquisa e como ela mesma entende seu trabalho. Em suas palavras, a professora entende que “lida com uma percepção científica do espaço e com possibilidades interdisciplinares de culturas e suas memórias espaciais”. Na entrevista, Bruno se apresenta como uma *antropóloga do espaço* e explica como essa descrição define bem sua pesquisa e interesses, uma vez que ela acredita que o espaço possa ser representado em pinturas, em filmes, em imagens da arquitetura e, às vezes, até pela literatura.

Podemos compreender então que é a partir de uma natureza interdisciplinar que seria possível formular questões sobre o espaço, já que nas palavras de Bruno “o espaço é como um depósito de memórias, como um lugar que mantém os traços da história e também os traços de narrativas e de histórias e como a superfície do espaço em si é, em

⁸ Giuliana Bruno é professora de Estudos Visuais e Ambientais da Harvard University, Emmet Blakeney Gleason. Sua pesquisa trata de artes visuais, arquitetura, cinema e mídia. Bruno ganhou o prêmio Kraszna-Krausz Moving Image Book por seu livro *Atlas of Emotion: jornadas na arte, arquitetura e cinema* (2003).

⁹ A entrevista completa pode ser acessada neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=4Nu3Gfr7tow>. Acesso em 01/11/2018.

certo sentido, cheia de camadas com o que pode ter acontecido ao espaço ao longo do tempo” (BRUNO, 2016). Mais adiante irei abordar algumas reflexões sobre espaço e as relações afetivas que existem para o artista e como os pensamentos dessa autora podem nos ajudar a entender isso.

É importante também dispor de um esforço explicativo no sentido de apresentar alguns termos que vão ser usados ao longo deste texto. Ao tratar de espaço urbano e paisagem na cidade, é prudente explicar que as discussões serão propostas baseando-se também no pensamento de Santos (2006). Para o autor:

Paisagem e espaço não são sinônimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima. A palavra paisagem é frequentemente utilizada em vez da expressão configuração territorial. Esta é o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área. A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão. Assim, quando se fala em paisagem, há, também, referência à configuração territorial e, em muitos idiomas, o uso das duas expressões é indiferente. (SANTOS, 2006, p. 66-67)

Concordo com Santos quando ele diferencia paisagem de espaço ou em suas palavras:

A paisagem se dá como um conjunto de objetos reais - concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal. O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente. (SANTOS, 2006, p. 67)

Tendo apresentado uma seleção inicial de prerrogativas para esta dissertação, entendo que ao longo dos capítulos desta tese pretendo a construção de reflexões sobre os temas que atravessam a pesquisa artística. Por acreditar no sucesso desta tarefa, compreendo que alguns conceitos precisam ser alargados, bem como o entendimento de certas palavras e termos.

Este texto foi escrito por aquilo que me move, me interessa e desperta o querer saber, e se propõe livre de obrigações formais. Nem sempre o texto seguiu uma ordem linear em sua criação, pois não funcionaria tentar fazê-lo ser assim. Para que as considerações finais desta tese pudessem existir, o seu percurso de criação teve que ser construído sem amarras e sem censuras. Assim, esta escrita aconteceu da forma mais simples possível e também com os afetos expostos. E nada além disso poderia ser mais honesto e visceral.

Capítulo 1 | Por que vejo paisagens em meus desenhos?

Entre os séculos XV e XIX praticamente só os mesmos temas eram produzidos nas gravuras que circulavam entre os artistas europeus. Numa época em que a ciência estava se descobrindo enquanto campo do conhecimento, a gravura aparece como meio técnico e processual utilizado no surgimento dos primeiros manuais de botânica. É nesse momento em que pela primeira vez são produzidas gravuras e cópias das imagens mais ‘famosas’ da época para os artistas, contribuindo para que eles pudessem aumentar seu repertório de imagens. A autoria da imagem gravada não era ponto percebido na época, e dessa maneira os gravadores eram, em geral, artistas anônimos que não assinavam seus trabalhos. O que havia, no entanto, eram ateliês coletivos, com artistas gravadores que trabalhavam em conjunto, em atividades nas quais a autoria individual não tinha espaço dentro daquela lógica de produção.

Aos poucos, alguns gravadores europeus começam a se destacar, como Mantegna¹⁰, Schongauer¹¹, Dürer¹², Rubens¹³ ou Rembrandt¹⁴, e se tornou comum a troca e compartilhamento de gravuras como forma de distribuir suas imagens e proporcionar certa divulgação do trabalho do próprio gravador. A maioria dos artistas (pintores, escultores, desenhistas) eram também ourives e gravadores, e esses ofícios eram, em sua grande maioria, destinados a encomendas feitas apenas por reis, senhores ou comerciantes ricos.

¹⁰ Andrea Mantegna (Itália, 1431-1506) foi um pintor e gravador do Renascimento na Itália. Foi o primeiro grande artista da Itália setentrional.

¹¹ Martin Schongauer (Alemanha, 1448-1491) foi um gravador e pintor alemão. Foi o mais importante mestre da gravura antes de Albrecht Dürer.

¹² Albrecht Dürer (Alemanha, 1471-1528) foi um gravador, pintor, ilustrador, matemático e teórico de arte alemão e, provavelmente, o mais famoso artista do Renascimento nórdico, tendo influenciado artistas do século XVI no seu país e nos Países Baixos.

¹³ Peter Paul Rubens (Antuérpia, 1577-1640) foi um pintor flamengo do estilo barroco, proponente de um estilo extravagante que enfatizava movimento, cor e sensualidade.

¹⁴ Rembrandt Harmenszoon van Rijn (Holanda, 1606-1669) foi um pintor e gravador holandês. É geralmente considerado um dos maiores nomes da história da arte europeia e o mais importante da história holandesa.

De todas as formas de gravura, a xilogravura era talvez aquela que mais circulava entre a população durante o século XV, diferentemente da gravura em metal, que normalmente acabava sendo direcionada para mãos de colecionadores, muito por conta de sua própria questão técnica e dos procedimentos de desenho, gravação e impressão. No entanto, independente do destino dessas gravuras, a grande maioria das estampas tratavam sempre dos mesmos temas: questões religiosas, o cotidiano e cenas engraçadas e, em até certo ponto, grotescas. Por conta de sua grande circulação entre as pessoas, muitas imagens eram tidas como de domínio comum, o que gerava interesse nas pessoas quando surgia apresentação de novas imagens.

Sendo assim, a estampa¹⁵ poderia então operar por substituição, e por isso seria a multiplicação de algo não presencial. A partir desse entendimento, poderia ser compreensível dizer que ela acabava por se tornar própria para os artistas viajantes, que propagavam seu trabalho, ao mesmo tempo em que renovavam e ampliavam seu repertório visual. Porém, a temática da paisagem enquanto forma a ser executada na gravura só iria aparecer no final do século XVI. Um importante gravador de paisagens foi o holandês Hercules Seghers¹⁶, artista especializado em paisagens fantasiosas, que abriu a possibilidade da reprodução desses tipos de imagem. Ele pertenceu à segunda geração de paisagistas holandeses e aprofundou as bases da temática da paisagem, uma vez que esse tema era até então visto como gênero de fantasia.

Acredito ser importante entender como aconteceu o processo da paisagem até se tornar um gênero da pintura dentro de uma perspectiva ocidental e, portanto, buscar compreender historicamente os pintores da Holanda protestante. Para o historiador da arte Ernst H. J. Gombrich¹⁷ "(...) os artistas holandeses eram capaz de transmitir a atmosfera do mar usando meios maravilhosamente simples e despretensiosos. Esses

¹⁵ A palavra estampa também é usada para referir aos processos da gravura. Entende-se estampa como uma figura impressa em papel, tecido, couro etc. por meio de chapa gravada de metal ou madeira, de pedra ou outro material duro.

¹⁶ Hercules Pieterszoon Seghers ou Segers (1589-1638) foi um pintor e gravador holandês da Era de Ouro Holandesa. Ele foi "o paisagista mais inspirado, experimental e original" de seu período e um gravador ainda mais inovador.

¹⁷ Ernst Hans Josef Gombrich (Austria, 1909 – Reino Unido, 2001) foi um dos mais célebres historiadores da arte do século XX, especialmente por seus estudos sobre o renascimento.

holandeses foram os primeiros na história da arte a descobrir a beleza do céu”. (2009, p. 418)

Segundo o historiador, “aqueles que não tinham inclinação ou talento para o retrato tiveram que renunciar à ideia de viver principalmente de encomendas. Ao contrário dos mestres da Idade Média e da Renascença, tinham que pintar primeiro seus quadros e depois tentar encontrar um comprador”. (GOMBRICH, 2009, p. 416) Essa condição fez com que muitos artistas holandeses passassem a se especializar em temáticas e dessa forma a pintura de paisagem acabou se revelando uma parte bastante importante da arte produzida naquele período.

Outro artista importante para a reprodução das estampas com temática de paisagens foi o arquiteto e gravador italiano Giovanni Battista Piranesi¹⁸. Esse artista passou a olhar para o passado e, a partir de então, desenvolveu uma série de imagens de paisagens da Roma Antiga. Piranesi promovia debates com os intelectuais de sua época, sobre a questão da história da arte e sua paixão por Roma. Enquanto a França estava com uma progressão nas suas artes gráficas, Piranesi se dedicava a desenhar as paisagens clássicas.

De família influente, seu padrinho patrocinou seu trabalho e o colocou em contato com mecenas da época. Ao estudar perspectiva, acabou por produzir *venutas*, as famosas vistas da cidade de Veneza. Essas imagens circulavam entre os artistas da época, quase como a ideia que temos de cartões-postais, - a apresentação de um espaço, sem a necessidade da pessoa estar presente no local - e, dessa maneira, as vistas dos lugares acabavam por serem levadas ao conhecimento de outras pessoas.

Em Roma, o gravador desenvolveu suas obras a partir do olhar para a cidade, onde criou um conceito revolucionário, abandonando a perspectiva única para pensar uma perspectiva com muitos pontos de fuga, criando um espaço caleidoscópico, com diferentes ilusões. De volta para o ateliê em Roma, praticou essas “vistas” e aprendeu a técnica da água-forte. Seus trabalhos, a partir dessas vistas, foram compreendidos como novos

¹⁸ Giovanni Battista Piranesi (Itália, 1720 – 1778) foi um famoso gravurista e arquitecto italiano, célebre pelas suas gravuras de Roma.

gêneros de desenho e produção artística. A circulação dessas estampas proporcionou a divulgação dos trabalhos artísticos de muitos gravadores da época e o reconhecimento de grandes mestres da estampa da Europa.

Essa relação dos artistas com a temática da paisagem ainda seria largamente explorada durante os anos futuros. Tanto na gravura como na pintura, a paisagem alcançou sua posição e se tornou ponto principal de muitos estudos e movimentos artísticos durante os séculos posteriores. Principalmente entre os séculos XVIII e XIX, a paisagem foi explorada e transformada em matéria artística em suas mais diversas vertentes e possibilidades.

Um grande pintor do romantismo inglês apresentou em suas telas a paisagem enquanto temática expressiva. Joseph Mallord William Turner¹⁹ tratou a paisagem como forma sublime e em suas telas é possível perceber a grandiosidade e até mesmo a ferocidade da natureza e suas formas naturais. Outro grande artista que com maestria usou dessa temática foi John Constable²⁰. Ainda que de maneira mais austera do que Turner, Constable pintou paisagens, principalmente os céus ingleses, de maneira que a paisagem se tornasse muito além de mera temática, diluindo em suas tintas a própria questão da prática artística e mostrando-se, assim, um artista potente e de olhar cuidadoso.

Além dos artistas mencionados, os impressionistas que viriam a partir do século XIX, principalmente nomes como Paul Cézanne ou Claude Monet, vão marcar em sua obra a paisagem de forma transformadora e potente, capaz de abranger a tela com uma força maior que um mero detalhe ou preenchimento de fundo. Esses artistas se debruçaram frente às mesmas questões e paisagens durante suas carreiras. Enquanto a montanha de Santa Vitória foi para Cézanne uma obsessão artística, Monet, por outro lado, criou um

¹⁹ Joseph Mallord William Turner (1775-1851), foi um artista, pintor e romântico inglês, considerado por alguns um dos precursores da modernidade na pintura, em função dos seus estudos sobre cor e luz.

²⁰ Constable (1776-1837) Foi um dos artistas pioneiros na percepção e estudo da mudança destas condições atmosféricas na arte. Constable, que fez da natureza seu tema do secundário, dedicou-se ao ensino e desenvolvimento de novos caminhos para descrever a cor do céu.

jardim vivo muito além de suas telas. Para cada um deles, a paisagem se tornou objeto de criação e possibilidades poéticas.

Ao visualizarmos esse fio temporal e cronológico talvez fique evidente o percurso histórico que a paisagem obteve enquanto temática artística principalmente ligada à gravura e à pintura. Partindo dessa premissa, podemos concluir que a paisagem enquanto gênero nas artes tem sua relevância dada e afirmada ao longo da história. Como já citado, sempre houveram os artistas que exploraram essa temática em suas composições e trataram-na como matéria própria de investigação artística. Assim como nos anos passados, hoje muitos são os artistas que dentro da arte contemporânea apresentam em seus trabalhos questões que interessam a esta pesquisa. Nomes como os brasileiros Adriana Varejão²¹, Brígida Baltar²², Rosângela Rennó²³ e Cassio Vasconcellos²⁴, são referências imagéticas já há algum tempo para minha pesquisa artística e, durante esta pesquisa, outros nomes surgiram, como dos portugueses João Maria Gusmão e Pedro Paiva²⁵, Alberto Carneiro²⁶, Sofia Barreira²⁷ e Gabriela Albergaria²⁸. Esses são alguns dos artistas que dialogam com o meu trabalho artístico, porém, não é sobre a trajetória, nem sobre as obras deles que quero escrever neste texto. Suas produções compõem uma espécie de varal de referências que ajudam a compreender onde meu trabalho está situado e que pontos de convergência consigo encontrar. Ao optar por trazer as obras desses artistas, intenciono sobretudo aproximar o leitor desse universo, mais no sentido

²¹ Adriana Varejão é artista e já participou de inúmeras exposições coletivas e individuais tanto no Brasil como em diversos outros países. Nasceu no Rio de Janeiro em 1964. Atualmente vive e trabalha no Rio de Janeiro, Brasil.

²² Brígida Baltar é artista e nasceu em 1959 no Rio de Janeiro, Brasil. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage do Rio de Janeiro.

²³ Rosângela Rennó é artista e nasceu na cidade de Belo Horizonte em 1962. Atualmente vive e trabalha no Rio de Janeiro. É Doutora em artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo (1997).

²⁴ Cássio Vasconcellos nasceu em São Paulo no ano de 1965. Seus trabalhos já foram exibidos mais de 200 vezes em 20 países, além de integrar o seletor grupo do livro *"The World Atlas of Street Photography"*, publicado pela *Thames & Hudson*, Inglaterra, e pela *Yale University Press*, U.S.A. e que traz a série "Noturnos São Paulo".

²⁵ João Maria Gusmão (1979) e Pedro Paiva (1977) são artistas que possuem um trabalho conjunto. Ambos nasceram em Lisboa, Portugal. Já participaram de diversas exposições nacionais e internacionais.

²⁶ Alberto Carneiro nasceu em 1937 numa aldeia do Minho, onde trabalhou, de 1947 a 1958, em oficinas de arte religiosa, desenvolvendo várias técnicas escultóricas em torno da madeira, pedra e marfim.

²⁷ Sofia Barreira é artista e professora de arte. Nasceu e vive no Porto, Portugal. Possui Doutorado em Educação Artística pela FBAUP (2016).

²⁸ Gabriela Albergaria nasceu no Vale de Cambra, Portugal em 1965. Vive e trabalha em Londres.

de compreender que referências me cercam e que de certa forma povoam os meus desenhos, do que de fato realizar um tratado sobre cada uma das obras ou dos percursos desses artistas em questão.



Figura 1: Adriana Varejão, Celacanto Provoca Maremoto, 2004 - 2008.



Figura 2: Brígida Baltar, Flora do sertão, 2008.



Figura 3: Rosângela Rennó, A última foto (por Rochelle Costi), 2006.



Figura 4: Cássio Vasconcellos, Viaduto Santa Ifigênia #1, 1998-2002.



Figura 5: Cássio Vasconcellos: Mac Niteroi 02, da série Panorâmicas, 1993-2000.



Figura 6: João Maria Gusmão e Pedro Paiva, 3 sóis, 2009.



Figura 7: Alberto Carneiro, *Árvore: Mandala de fogo*, 1989 – 1990.



Figura 8: Sofia Barreira, Uma casa... (casa de férias de Valadares), 2002.



Figura 9: Gabriela Albergaria, Parque do Buçaco #682, 2008.

São artistas que pretendem em suas obras uma paisagem para longe do gênero pictórico tradicional e que trazem conceitos que interessam e se aproximam do meu processo de criação. Desta forma, ao problematizar a variação da temática da paisagem e entendê-la como um elemento da composição final da obra, é pertinente a discussão de possíveis contradições desta temática na arte contemporânea. Poderia-se pensar em algo nebuloso quando tento explicar de que paisagem escrevo e reflito aqui, pois não se trata da paisagem pictórica dos séculos passados, mas também não é sobre uma paisagem da natureza ou dos estudos da *land art*²⁹, famosos na obra do artista Robert Smithson. Diz mais sobre algo não literal, mais dos espaços do inconsciente, dos silêncios, de uma ideia conceitual e imaginária contemporânea dos espaços e lugares urbanos que coexistem.

Para compreender melhor a diferença dos termos, recorro novamente às palavras de Santos (1988), para quem:

[...] tanto a paisagem quanto o espaço resultam de movimentos superficiais e de fundo da sociedade, uma realidade de funcionamento unitário, um mosaico de relações, de formas, funções e sentidos. E a paisagem o que é? Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada só de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc. (SANTOS, 1988, p. 61)

Uma interpretação em que a fisicalidade do real concreto se cruza, hibridiza com o imaginado, com aquilo que é da ordem do vivido, do imanente, mas não se configura nem se define materialmente. A imaginação é um ver? Talvez seja. O geógrafo brasileiro defendia que a paisagem então seria ‘tudo aquilo que nós vemos’ e talvez seja essa a definição que mais se aproxima dos cruzamentos artísticos que faço e que escolhi para propor paralelos neste texto. Para o artista, faz sentido pensar que tudo pode ser arte, quando se parte da premissa de que tudo o que nos cerca é matéria possível de criação. Talvez Santos não estivesse falando só de paisagem, mas, de alguma forma, de toda paisagem na arte.

²⁹ Segundo o glossário da Tate: Arte terrestre ou arte da terra é a arte que é feita diretamente na paisagem, esculpindo a própria terra em terraplenagem ou fazendo estruturas na paisagem usando materiais naturais como pedras ou galhos. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/land-art>. Acesso em: 01/08/2017

Recorro as palavras de Georg Simmel³⁰, em seu célebre texto “A filosofia da paisagem”. Esse texto funda a “apropriação” filosófica do conceito de paisagem, configurando-o como categoria do pensamento. Segundo Simmel:

Um pedaço de natureza é, em rigor, uma contradição em si; a natureza não tem fracções; é a unidade de um todo, e no momento em que dela algo se aparta deixará inteiramente de ser natureza, porque ele só pode existir justamente no seio dessa unidade sem fronteiras, só pode existir como uma onda da torrente conjunta que é a "natureza". (...) mas, apresentada como "paisagem", exige um ser-para-si talvez óptico, talvez estético, talvez impressionista, um esquivar-se singular e característico a essa unidade impartível da natureza, em que cada porção só pode ser um ponto de passagem para as forças totais da existência (SIMMEL, 2009, p.6)

Compreendo existir aqui pontos de aproximação entre Santos e Simmel, e, dessa forma, é possível estabelecer um entendimento do conceito de paisagem e de como a filosofia da paisagem e suas subsequentes leituras críticas na área dos estudos da paisagem ativam uma espécie de dispositivo estético-filosófico.

O que vemos na arte não é coisa somente do interesse do campo da estética, mas também das relações políticas que existem em todos os lugares. Nesse sentido, recorro às palavras de Jacques Rancière³¹, para pensar a relação entre estética e política. Segundo o teórico, “não existe uma pureza estética oposta a uma impureza política. É a mesma ‘arte’ que se expõe na solidão dos museus à contemplação estética solitária e que se propõe trabalhar na construção de um novo mundo” (2005, p. 6). Distanciando-se do reducionismo que entende a política como um exercício de poder, Rancière afirma que é a relação das palavras com as coisas que constitui o núcleo da política. Para ele, trata-se de um recorte espacial específico de ocupações comuns. Nessa mesma linha, evidencia que a arte é política pela forma como ocupa ou interfere nos tempos e espaços de uma comunidade; desconsidera, portanto, a ideia dessa atribuição pelas mensagens transmitidas ou pela maneira como representa estruturas sociais, conflitos políticos ou identidades, independente de quais sejam. Sobre essa questão, cabe ainda destacar:

³⁰ Georg Simmel (Berlin, 1858 - Estrasburgo, 1918) foi um sociólogo alemão e professor universitário.

³¹ Jacques Rancière (Argel, 1940) é um filósofo francês, professor da European Graduate School de Saas-Fee e professor emérito da Universidade Paris VIII (Vincennes-Saint-Denis). Seu trabalho se concentra sobretudo nas áreas de estética e política.

Ela [arte] é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. [...] Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem como recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política. (RANCIÈRE, 2005, p. 2)

No que se refere à estética, Rancière segue a mesma diretriz ao assegurar que existe uma estetização na base da política, “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (2005, p.16). O ponto de encontro entre as práticas estéticas e políticas seria o denominado por ele *Partilha do Sensível*. Ou seja, há simultaneamente um comum partilhado, simultâneo a uma repartição, e interessa a forma como se estabelece no sensível a relação entre ambos. De acordo com Rancière, “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.” (2005, p.17)

A partir dessa perspectiva e retomando Simmel, fica evidente a reflexão sobre que tipo de paisagem está visível aos artistas e como isso se materializa nos trabalhos artísticos dedicados ao tema. Segundo Simmel (2009, p. 12), “em primeiro lugar, a paisagem está diante de nós numa distância de objetividade que é favorável ao comportamento artístico, mas que não se alcança de modo fácil e imediato no conspecto dos outros homens.” Talvez seja essa uma das razões e justificativas de ainda permanecer atual e necessário investigações – artísticas e teóricas – sobre o conjunto de obras que tratam da paisagem em seus mais diversos entendimentos.

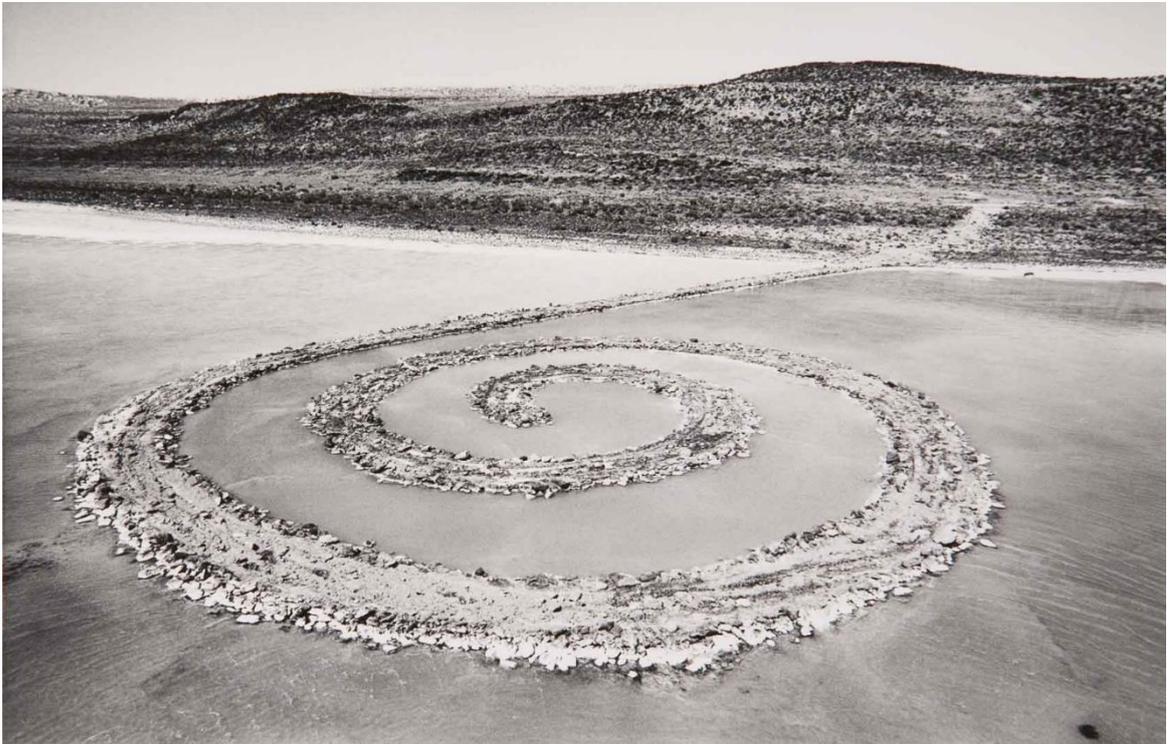


Figura 10: Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970.

1.1 A escolha da paisagem, da imagem da árvore

Durante minha trajetória como artista, percebi estar rodeada de outras referências imagéticas sempre ligadas a questão da temática da paisagem. Os artistas que citei como exemplo até aqui são aqueles que, de certa maneira, produzem obras que estão mais próximas de como percebo os meus próprios trabalhos, mas que não definem unicamente as pesquisas anteriores.

Ao citar esses exemplos, quis trazer não só autores teóricos para construir cruzamentos, mas também artistas e suas obras.

No esforço de criar relações entre o trabalho artístico que produzi anteriormente ao doutorado e a proposta desta tese, entendi ser coerente apresentar algumas dessas produções realizadas nos anos anteriores ao início dos estudos na Universidade de Coimbra, que acredito ainda se relacionarem com o que estou produzindo atualmente. Para complementar esse raciocínio e avançar com as relações propostas ao longo deste capítulo, irei também apresentar uma seleção de cenas do filme *Viajo porque preciso, Volto porque te amo* para poder criar um paralelo entre as novas imagens e os meus trabalhos.

Ao longo dos anos fui identificando a presença cada vez mais forte da paisagem como fundamento importante para a operação artística que eu realizava. Por conta dessa relação, compreendo a relevância desse gênero enquanto parte efetiva da obra de arte não só no meu trabalho, mas em diversos outros percursos de artistas na contemporaneidade, como os já citados anteriormente.

A escolha da paisagem, da imagem da árvore, como tema principal nos trabalhos mais antigos, foi algo recorrente desde o início da minha produção artística. Porém não se limitava a uma busca somente pela forma, cor ou uma simples composição, sempre me interessei por essas imagens a partir de uma ligação conceitual e afetiva de maior densidade. Pensar em uma imagem que se repete ou sobre a variação de uma temática tão explorada como a paisagem seja talvez discutir alguns processos artísticos na arte

contemporânea. Faz parte do meu interesse também incluir a discussão sobre os procedimentos e não somente sobre as contradições do tema.

O primeiro trabalho que trago para essa reflexão trata-se de uma vídeoinstalação construído a partir de fotografias de uma mesma árvore feitas por ângulos diferentes e em dias distintos. Para a criação do vídeo a partir dessas fotos, foi usado efeitos de *fade-in* que possibilitaram a sensação de transição entre as imagens, ressaltando a ideia de movimento. Escrevi sobre esse trabalho em 2009 e acho relevante trazer aqui de volta aquelas palavras.

O vídeo traz imagens de copas e galhos de uma árvore em negativo, seguido por um fundo dourado. As imagens vão sendo sobrepostas uma a uma, indicando uma possível troca de quadro. Uma espera quase infinita. A ilusão iminente de que por traz das camadas, uma resposta irá surgir. Uma imagem que se repete, não sendo, porém, a mesma. A árvore simboliza aqui o espaço entre a noite e o dia que virá. A espera infinita. O dia que nunca irá nascer. (D'AMOREIRA, 2009, p. 36-37)

O vídeo *[in] amanhecer*, de 2006 foi apresentado durante a minha graduação em Artes Plásticas em uma exposição coletiva na cidade de Florianópolis, Santa Catarina/Brasil. A exposição *Ressonância(s)*³², de 2007 apresentada na Fundação Cultural Badesc³³ contou com um texto de apresentação da historiadora e professora do Centro de Artes (UDESC) Rosângela Cherem³⁴. Sobre esse vídeo, Cherem escreveu:

Apontando um dia que não começa e uma noite que nunca chega, Gabriela Caetano propõe uma sequência de fotos transformada num vídeo de cenas fixas e silenciosas, remetendo à eternidade que incide sobre a repetição. Enquanto as imagens congeladas de copas e galhos de árvores em negativo assemelham-se a esqueletos, a contemplação aparece como exercício de supressão de mundo, vazio e ausência. Se um fundo amarelo de painel gótico lembra um além - tela como exterioridade onde tudo parece permanecer imutável, do seu aquém um espectador constata a transitoriedade das imagens, armadilha que afunda o olho

³² Exposição Coletiva *Ressonância(s)*. Realizada na Fundação Cultural BADESC em Florianópolis/SC entre 02/05/2007 até 22/06/2007.

³³ A Fundação Cultural Badesc é um espaço artístico na cidade de Florianópolis, Santa Catarina onde diversas gerações de artistas e novos artistas tem cada vez mais apresentado seus trabalhos e despontando no cenário nacional. Ela conta com editais anuais para exposições além de propiciar realização de eventos relacionados à área.

³⁴ Rosângela Cherem é doutora em História pela USP (1998) e doutora em Literatura pela UFSC (2006); Profa. Associada de História e Teoria da Arte no Curso Artes Visuais e Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no CEART- UDESC; coordenadora do Grupo Imagem-acontecimento; orienta, possui pesquisas e publicações sobre História das Sensibilidades e Percepções Modernas e Contemporâneas. Vive e trabalha em Florianópolis.

naquilo que foi visto pressentindo que logo tudo acabará esquecido. (CHEREM, 2007, p. 3)





Figura 11, 12, 13 e 14: Gabriela Caetano, [in] amanhecer, 2006.

Na época que Cherem escreveu esse texto sobre meu trabalho, ainda eram recentes minhas pesquisas e problematizações sobre a paisagem. De todo modo, essa visão sobre a obra me ajudou a construir também um entendimento maior sobre o que eu estava propondo naquele momento. Hoje, entendo que muitos dos desdobramentos e trabalhos que surgiram depois, de alguma maneira, foram também afetados por aquela leitura.

Escrevendo hoje, mais de dez anos depois da criação do vídeo, algumas questões ainda aparecem e se mostram importantes. Penso primeiro sobre como as imagens que uso e que aparecem nos meus trabalhos foram se simplificando e perdendo a cor ao longo dos anos. Não sei exatamente onde se encontra o momento que as imagens se tornaram mais simples, linhas e traços apenas, mas vejo isso como uma parte importante do processo e, de certa maneira, como uma parte do amadurecimento artístico que percebo existir no meu processo.

A segunda questão que se aponta nessa nova reflexão é sobre a escolha de voltar ao papel, ao desenho, e, dessa forma, deixar um pouco para trás os processos tecnológicos da fotografia manipulada e do vídeo que fizeram parte dos meus primeiros trabalhos desde 2005. Entendo essa mudança de linguagem como um fator que determinou também os caminhos que a pesquisa tomou após a conclusão do mestrado em 2012 e como isso me ajudou a definir os percursos que tomaria a partir da vivência em Coimbra e início do período de doutoramento.

O segundo trabalho que escolho para relacionar aqui é também um vídeo, que foi realizado em 2008. O vídeo *Passagem*³⁵ discute a imagem da árvore, porém agora com enfoque na temporalidade das coisas, no tempo que se passa, que discorre sobre algo e nos leva a refletir sobre a demora ou rapidez dos acontecimentos. Este vídeo fez parte da exposição individual *Objecto Quase*, do ano de 2009, que realizei como parte da apresentação do meu projeto de conclusão de curso de graduação. A construção técnica do vídeo é bastante simples, pois ele foi feito a partir de uma única imagem. A imagem original se tornou então a foto zero, que indica o meio do vídeo. Para conseguir a saturação em branco a imagem foi sendo editada aumentando ponto a ponto a luminosidade. Da

³⁵ Disponível em: <http://gabriela-caetano.wixsite.com/portfolio/passagem>. Acesso em 06/07/2016

mesma forma para o preto, onde a saturação foi escurecendo a imagem até o preto total aparecer na tela.

Essa exposição contou com um texto crítico de autoria da pesquisadora Francine Goudel³⁶. Segundo Goudel, a exposição reverberava as seguintes problemáticas:

O problema da imagem que não cessa a latência na mente de quem cria e que acaba precisando ser retrabalhada, ressignificada, é frequente em algumas produções artísticas. E é porque esses artistas que assim estabelecem suas produções conseguem desenvolver materialmente essa insistência iminente, se inscrevem nesse espaço de produção da diferença na repetição. Neste espaço apresentam-se os trabalhos da artista Gabriela Caetano. Há alguns anos Gabriela vem criando algumas possibilidades para a imagem dos galhos de uma árvore que lhe insiste a observação. A partir de uma fotografia, num procedimento recursivo, a artista constrói e desconstrói, remonta sensivelmente a imagem, transformando em objetos estéticos. São objetos/imagem, fragmentos de um registro fotográfico que ao final nos revelam e sutilmente convidam a pensar em outros conceitos que não só o próprio registro em si. (GOUDEL, 2009)

Durante certo tempo algumas leituras sobre meus trabalhos ressoaram inquietações no meu processo artístico. Perceber que o espectador estava alcançando outros entendimentos e ampliando para outras referências as questões que eu perseguia com os trabalhos foi fundamental para que eu pudesse continuar a desdobrar as pesquisas. De uma certa forma, o texto de Goudel fechou um ciclo sobre o uso das imagens das árvores, mas foi também neste ponto que as experiências com a paisagem em seu entendimento mais amplo começaram a se alargar.

³⁶ Francine Goudel é doutoranda em Artes Visuais na linha de Pesquisa Teoria e História das Artes Visuais pelo PPGAV do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC (bolsista CAPES), mestre em Estudos Avançados em História da Arte pela Faculdade de Geografia e História da Universidade de Barcelona - UB, Espanha, pós-graduada em Gestão Cultural pela Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Nacional de Córdoba - UNC, Argentina e graduada em Licenciatura em Educação Artística, com habilitação em Artes Plásticas pelo Centro de Artes da UDESC.





Figura 15, 16, 17 e 18: Gabriela Caetano, Passagem, 2008

Outro trabalho que escolhi apresentar chama-se *Fragmentos*, e foi concebido para uma mostra coletiva dos artistas do Centro de Artes durante a realização do Festival de Inverno de 2008³⁷. Na época, interessava como experimento e proposta artística extrapolar os limites de apresentação da fotografia, e ao subverter o bidimensional propondo uma obra que seria necessariamente manipulada pelo público, criou-se assim uma forma de avançar com as pesquisas e refletir sobre a reprodutibilidade da imagem, da tridimensionalidade aliada às práticas da fotografia. Ao refletir sobre este trabalho à época da conclusão da minha graduação em Artes Plásticas, escrevi algumas considerações sobre a obra:

Trata-se de oito objetos manipuláveis. Cada peça possui 15x10x10 cm. Nos lados de cada peça, estão fixadas fotografias em preto e branco. Trata-se de uma proposição ao público. Onde ele próprio pode compor uma imagem. Uma obra. A partir do meu referencial, abre-se uma possibilidade para sua participação. A partir de uma única fotografia, procuro compor diversas e infinitas novas imagens. Nesse jogo de montar e re-montar, encontro um mundo de possibilidades. Desse jogo nasceram todas as minhas pesquisas. A referência inicial é perdida a medida que juntamos cópias repetidas e espelhadas de uma única foto. A operação é simples. Quase matemática. Revelam-se duas imagens iguais. Mas uma espelhada à outra. Colocam-se elas de frente. E ali nasce uma nova possibilidade. Multiplicam-se as cópias e junto a isso se dá uma complexidade maior à nova fotografia. Aqui neste ponto, a ficção toma conta da obra. Já não há mais memória referencial. Há uma sugestão da presença de algo que já não existe mais. Essas experiências permitem agregar novos sentidos, bem como delinear novas ideias e conceitos. (D' AMOREIRA, 2009, p. 45-46)

Se naquela época a preocupação com a repetição e as diferentes visões a partir de uma mesma imagem eram o que me moviam e interessavam, hoje vejo que as pesquisas perseguem novos caminhos. Ao invés da procura pela operação 'matemática', compreendo que meus trabalhos artísticos exploram bem mais a possibilidade da ficção, beirando um quase sistema independente, não linear e pouco previsível. Pensar a questão da possibilidade de reprodução das imagens na produção artística é, de certa maneira, tentar levantar questões sobre as similitudes encontradas nas obras que possuem alguma repetição, sejam elas temáticas, de procedimentos, técnicas ou mesmo conceituais. Para Charlotte Cotton³⁸, "a repetição transforma a especulação em proposta, pois o ato

³⁷ Disponível em: <http://gabriela-caetano.wixsite.com/portfolio/exposicoes>. Acesso em 07/08/2015

³⁸ Charlotte Cotton é curadora, escritora e consultora criativa que explora a cultura fotográfica há mais de vinte anos. Ocupou cargos como curador de fotografias no Victoria and Albert Museum, chefe de programação na The Photographers' Gallery em Londres e curador, chefe do Departamento de Fotografia

repetitivo parece oferecer a prova de alguma coisa. Geralmente somos solicitados a comparar semelhanças e diferenças” (2010, p. 42). De qualquer maneira, parece-me bastante difícil tratar da semelhança, sem procurar compreender a diferença.

No contexto da minha prática artística, penso que alguns conceitos podem ser importantes ou mesmo esclarecedores das obras que produzi. Questões como a montagem ou sobreposição, a repetição e a perda da origem, foram trabalhadas desde os primeiros estudos entre 2005 e 2009. Buscava, dessa forma, a composição agregada, ou como defende o filósofo francês Gilles Deleuze³⁹ (1988) "das possibilidades do conjunto, da diferença na série que só é possível na repetição". Foi para essa repetição quase metódica que levei os processos e pesquisas plásticas, além da maneira sutil como elas se diferenciavam entre si. Essas pesquisas anteriores apresentam pontos importantes que percebo nas obras que produzi depois e que também vejo nas obras dos artistas com os quais busco aproximação hoje. Ainda sobre essa questão, podemos aprender com Deleuze (1988, p. 24-25) para quem “semelhanças são desfeitas para se descobrir uma igualdade que permita identificar um fenômeno nas condições particulares da experimentação. A repetição só aparece, aqui, na passagem de uma ordem de generalidade a outra, aflorando por ocasião desta passagem e graças a ela”.

É essa busca pela diferença em meio à repetição que encontro nas obras de alguns artistas contemporâneos e para a qual também levo os meus processos artísticos. Sobre a questão da repetição com diferença, ou seja, das imagens que retornam na produção artística ainda que apresentadas por novas mídias ou suportes, Deleuze (1988, p. 24) afirma que “se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão”. Se, para os artistas contemporâneos, a repetição

Wallis Annenberg no Museu de Arte do Condado de Los Angeles, e curador-in - residência no Museu de Arte de Katonah, NY, Centro Internacional de Fotografia, NY, e Metabolic Studio, LA.

³⁹ Gilles Deleuze (França, 1925 - 1995) estudou no Liceu Carnot e depois filosofia na Sorbonne, onde obteve o Diploma de Estudos Superiores em 1947. Entre 1969 a 1987, deu aulas na célebre Universidade de Vincennes, um dos polos do ideário de Maio de 1968, quando firmou a sólida e produtiva relação com Félix Guattari de que resultaram em diversos livros. É considerado um dos mais importantes filósofos do século XX.

pode ser entendida como forma de transgressão, é, portanto, nesta fenda conceitual que meus trabalhos entram para dialogar com suas produções. Acredito que muitos trabalhos abarcam diversas imagens oriundas das mais variadas áreas de investigação e em minha pesquisa essa questão sempre interessou e de alguma forma esteve presente.

A experiência da reprodução e esgotamento de uma imagem através do seu uso contínuo e até o limite da exaustão foi uma das minhas premissas para a criação de um livro de artista feito em tecido. A obra *textotecido* nasceu a partir das experiências e questionamentos suscitados a partir da prática da gravura, e foi realizada no ano de 2008. Após alcançar outras singularidades, essa obra acabou sendo exibida em algumas exposições, inclusive na já mencionada anteriormente *Objecto Quase* de 2009. A proposta do livro de artista foi o resultado de pesquisas sobre a reprodutibilidade da imagem que aliaram as práticas da gravura com as experiências da fotografia. Investiguei este depois em minha dissertação de mestrado. Sobre a obra é importante saber que:

[...] nas páginas, imagens em preto e branco de galhos de árvores gravadas a partir de fotografias. À medida que se folheia o livro, os galhos vão se cruzando, criando grades com novas combinações e imagens. Intercaladas no livro, surgem páginas em branco. São pausas que permitem um manuseio sem sequência, silencioso e sem narrativa, tampouco início ou fim. Há apenas uma percepção misturando as camadas onde se confundem pelo recurso da transparência assinalando que a imagem fotográfica é também uma camada, um véu, que permite reconhecer algo distante dali, que surge como aparição. (D'AMOREIRA, 2009, p. 54)



Figura 19: Gabriela Caetano, Fragmentos, 2008.

Refletir sobre obras em processo ou sobre os trabalhos que foram sendo realizados ao longo dos anos foi um passo fundamental no entendimento de que a escrita para o artista é mais do que apenas legendas bem intencionadas. A reflexão através do texto de artista propõe novas relações, estabelece parâmetros não atingidos na execução da obra, e portanto percebo como uma nova criação, que pode ampliar algumas dúvidas ou ainda ajudar na compreensão de algo que ficou esquecido. Do período de conclusão do mestrado até os dias de hoje vejo não só um amadurecimento intelectual, bem como uma nova percepção de como esses trabalhos aqui citados foram parte essencial da construção da minha trajetória enquanto artista e dos trabalhos que vieram posteriormente.

Como nos mostra Henri Focillon⁴⁰ (2001), a memória visual acompanha todas as pessoas e isso resulta na formação de seu próprio repertório. Na arte, podemos relacionar isto com a própria produção dos artistas, seu processo criador e sua construção poética. Sobre isso, Focillon nos diz que:

Todos nós sonhamos. Inventamos nos nossos sonhos não apenas uma série de circunstâncias encadeadas, uma dialética do acontecimento, mas também seres, uma natureza, um espaço, de uma autenticidade obsessiva e ilusória. Somos os pintores e os dramaturgos involuntários de uma série de batalhas, de paisagens, de cenas de caça e de rapto, e compomos todo um museu noturno de obras-primas repentinas, cuja inverossimilhança é sustentada pelo enredo, mas não pela solidez das massas ou pela precisão dos tons. A cada memória, põe, igualmente, à disposição de cada um de nós um rico repertório (FOCILLON, 2001, p. 74).

Por sua vez, esse tempo que existe no passado não é paralelo ao tempo que se mostra na criação, mas chega através de uma distância, e a isso podemos chamar de memória. É ela que configura o tempo criador, entrelaçando suas fendas e aproximando-as de modo perturbador. Tendo como pressuposto os pensamentos de Georges Didi-Huberman⁴¹, é coerente dizer que “a memória é aquilo que convocamos e interrogamos para realizar as aproximações temporais entre diferentes repertórios e não somente o

⁴⁰ Henri Focillon (França, 1881 -1943) foi um historiador de arte e diretor do Musée des Beaux-Arts em Lyon. Foi professor de História da Arte na Universidade de Lyon, na École des Beaux-Arts em Lyon, na Sorbonne, no Collège de France e depois nos Estados Unidos, onde foi para o exílio e lecionou na Universidade de Yale. Ele continua a ser mais conhecido por seus trabalhos sobre arte medieval, a maioria dos quais foram traduzidos para o inglês.

⁴¹ Georges Didi-Huberman (França, 1953), é filósofo, historiador, crítico de arte e professor da École de Hautes Études em Sciences Sociales, em Paris.

passado de algo já feito". (2006, p. 40). Para dizer de outro modo, podemos reconhecer como parte de um pensamento plástico que as imagens estão sempre sujeitas a um jogo infinito de montagens, submetidas a repetidas e sucessivas reordenações.

Sendo assim, é possível que nossos repertórios anteriores nos proporcionem um arsenal de imagens, e, enquanto artista, posso problematizar novas questões no processo de criação a partir dessas experiências e, assim, retornar com as mesmas questões e imagens em novos trabalhos. Frente às imagens da arte que vejo ou mesmo as que produzo, entendo existir um elemento duradouro que faz com que ela possa ser levada para outros olhos futuros, e possa ser vista e compreendida sem a necessidade da presença constante do artista.



Figura 20: Gabriela Caetano, Textotecido, 2008.

Dessa forma, intenciono a ampliação do conceito de paisagem, direcionando para um entendimento contemporâneo, onde se extrapola seu sentido e pode-se imaginar novos significados. Por muito tempo entendi a criação de novos trabalhos que abordavam uma mesma temática, como uma maneira de completar as imagens que produzia, de forma a trabalharem como fio temporal da narrativa, não sendo, porém, uma necessidade primária de começo, meio e fim, mas sim, agindo como retornos possíveis ao universo que pretendia apresentar dentro da arte.

Entender a paisagem como temática artística pode ser uma ferramenta que auxilia a ampliar o sentido da própria obra de arte, na qual o espectador pode adentrar em um mundo paralelo e aprofundar suas possibilidades de reflexão, abertas por esse pequeno movimento contrário criado pela obra. Acredito que minhas investigações e trabalhos artísticos podem levar o espectador a acessar as possibilidades de criação, e criar dentro do espaço expositivo seus próprios conceitos nesse espaço-tempo.

Esse movimento contrário criado pela obra pode ser melhor entendido ao pensarmos um paralelo com uma passagem do livro *A câmara clara*, de Roland Barthes⁴², onde o autor fala sobre o fato de que após a morte de sua mãe, ele teve contato com algumas de suas fotografias e percebeu que havia algo ali que o separava daquelas imagens de uma forma mais importante do que, até então, tinha consciência. Em seu texto o autor escreve que “em relação a muitas dessas fotos, era a História que me separava delas. A História não é simplesmente esse tempo em que não éramos nascidos?” (1984, p. 96-97)

Nesse questionamento de Barthes identifiquei uma reflexão que também realizo. Constatamos que as imagens que não vimos ou por pertencerem a outro fio temporal, ou outra ordem cultural, podem sim, de alguma maneira, acrescentar uma espécie de repertório imagético naquilo que vamos fazer depois. Acredito que as imagens podem criar uma espécie de imaginário inconsciente e coletivo, e, ao serem acessados em momentos específicos a partir do contato com outras referências, suscitar novos

⁴² Roland Barthes (França, 1915 - 1980). Escritor, sociólogo, filósofo, crítico literário, semiólogo e um dos teóricos da escola estruturalista. Formado em Letras Clássicas, Gramática e Filosofia, tornou-se um crítico dos conceitos teóricos complexos que circularam dentro dos centros educativos franceses na década de 1950.

conhecimentos. Da mesma forma, Barthes pretende que seu leitor reconheça a fenda intransponível e a semelhança inverificável que só faz sentido num encontro singular e casual. Deste modo, p condição de afinidade radical entre o filho que perdeu a mãe e a foto que lhe restou para gravar sua imagem mais intensa.

Assim, Barthes fala e escreve, porque sabe que ninguém vai ver o que ele encontrou, da mesma maneira, quando penso um novo trabalho artístico, faço essa operação. As imagens de paisagens que descubro passam a ser acessadas em um histórico coletivo, e, dessa forma, aumentam o repertório e varal cronológico de referências visuais.

Se hoje as linguagens gráficas e visuais ultrapassam as técnicas e maneiras do passado, indo muito além da pintura, do desenho ou da escultura por exemplo, talvez seja pelo excesso de meios de produção artística que a temática da paisagem possa ser reinventada e retomada nas obras de arte. Retomando os textos de Cauquelin lembremos que, "a imagem da paisagem pode ter tido talvez um mesmo entendimento coletivo durante muito tempo, mas as novas tecnologias audiovisuais propõem versões perceptuais inéditas de paisagens 'outras'". (2007, p. 8)

São esses novos meios de produção que revivem a ideia de paisagem que podemos ter na arte contemporânea. São também as produções que englobam tecnologia e que saem dos métodos mais tradicionais e, portanto, que pensam em uma reinvenção dos temas a cada nova possibilidade de linguagem. Esse é também um caminho contrário ao que venho fazendo nos últimos anos, uma vez que nos trabalhos mais recentes percebo existir um processo de retorno a um procedimento menos tecnológico.

Os trabalhos deixaram de lado a manipulação, a edição do vídeo, as interferências gráficas digitais, para voltarem a ser desenhos em papel, esboços iniciais e protótipos de algo que simula uma realidade pré-industrial. Nesse contexto, importa ainda refletir sobre as palavras de Cauquelin, para quem:

Pinturas, esculturas, fotografia, vídeo e trilhas sonoras compõem paisagens mestiças, híbridas, nas quais o espectador se sente imerso. Imagens e sons digitais nos filmes e videogames, em consoles ou em *playstations*, os CD-ROM com filmadoras ou *webcams*, a educação da visão e da audição, da compreensão das coisas e dos vínculos que elas mantêm entre si, tudo isso é atualmente bem diferente do que era típico das gerações anteriores. (CAUQUELIN, 2007, p. 15).

Nesse sentido, percebo um caminho contrário da minha produção, que, com o passar do tempo, vai se afastando das tecnologias mais digitais, na busca de um processo manual e processual do desenho como forma de planejar um novo projeto artístico. Acredito que a construção da imagem do que chamamos de paisagem é feita por um repertório cultural. Nossas referências moldam as imagens que criamos e aquilo tudo que nomeamos como paisagem. São nossas próprias construções intelectuais e culturais que formam esse acervo imagético.

Nesse sentido, podemos entender a paisagem como uma construção que envolveria, hoje, variadas formas de arte, constituindo "um processo de hibridação de diferentes sistemas artísticos em relações intertextuais e intersemióticas" (VALENTE, 2008, p. 29-34).

Concordando com a citação anterior compreendo o processo de hibridização como uma das formas de pensar o repertório cultural e também uma das maneiras de entender que hoje não temos processos únicos. Sendo assim, é possível misturar ou aproveitar de outras formas de fazer para reformular antigas questões e problemáticas da arte.

E é justamente em meio a essas noções pré-estabelecidas, que podemos compreender os diferentes tipos de paisagens e suas representações através das obras de arte contemporânea. Nesse raciocínio, conforme aborda Cauquelin (2007, p. 28), entende-se que "o que chamamos paisagem então, parece traduzir para nós uma relação estreita e privilegiada com o mundo, representa como que uma harmonia preestabelecida, inquestionável, impossível de criticar sem se cometer sacrilégio".

Penso no desenho que construí nos últimos anos e como ele nem sempre promove uma relação harmônica com as paisagens que invento. Bem como os desenhos que enxergo nos diferentes lugares e espaços da cidade, ou seja, essas paisagens urbanas, não mantêm uma ideia de ordem ou de intocabilidade. Por outro lado, alguns autores apontam para uma modificação do entendimento e do próprio uso das pinturas de paisagens como

simples componente cronológico de uma história da arte datada. Conforme escreve a crítica de arte Rosalind Krauss⁴³, uma nova percepção dessa temática é possível, já que:

A relação da paisagem na arte será alterada depois da segunda metade do século XX, pois a pintura - principalmente a de paisagem - reage com seu próprio sistema de representações. Ela começou a interiorizar o espaço de exposição (a parede) e a representá-lo. (KRAUSS, 2002, p. 42)

Essa mudança na função das pinturas de paisagens é algo importante para pensarmos como o uso desta temática se modificou até os dias atuais. E de certa forma, também nos ajuda na compreensão de como que os artistas, pesquisadores e teóricos também passaram a pensar sobre o tema e a criar novos entendimentos e reflexões.

Aponto duas questões a se refletir quando tratamos de paisagem no âmbito da arte. A primeira é a impressão que possuímos de que o conceito de paisagem preexista à nossa própria consciência, ou seja, que inconscientemente saibamos definir o que de fato pode ser entendido como tal. Mas pensar assim é ignorar que exista então um momento anterior ao sentido que hoje damos a paisagem. É sugerir que aquilo que conhecemos e nomeamos hoje como paisagem tenha sido assim desde sempre, negando um momento de origem; e persistir nesse raciocínio talvez seria confundi-la com a própria natureza.

Para reforçar esse pensamento, remeto a Cauquelin, que diz que “a Natureza é ‘uma ideia que só aparece vestida’, isto é, em perfis perspectivistas, cambiantes. Ela aparece sob a forma de ‘coisas’ paisagísticas, por meio da linguagem e da constituição de formas específicas, elas próprias historicamente constituídas” (2007, p. 29).

A segunda questão seria a separação da ideia de natureza do conceito de paisagem e, de certa forma, compreender que o que se mostra em produções artísticas não é a natureza real, mas uma noção camuflada, vestida com o conceito do artista, que explora e apresenta uma questão ímpar. O que vemos nas obras de arte, então, são paisagens desenhadas e escolhidas por olhos que conseguiram enxergar no todo - a natureza - aquela parte que ele pode colocar em evidência, ou seja, a paisagem. Conforme já citado

⁴³ Rosalind Krauss (EUA, 1941). É crítica, teórica e professora de história da arte moderna e contemporânea na Columbia University em Nova Iorque. Publicou inúmeros artigos sobre arte moderna, tendo alcançado destaque por seu conhecimento em pintura, escultura e fotografia do século XX.

anteriormente, essa ideia dialoga também com as teorias de Milton Santos que vai além e diferencia ainda paisagem artificial de paisagem natural. Para ele:

A paisagem artificial é a paisagem transformada pelo homem, enquanto grosseiramente podemos dizer que a paisagem natural é aquela ainda não mudada pelo esforço humano. Se no passado havia a paisagem natural, hoje essa modalidade de paisagem praticamente não existe mais. Se um lugar não é fisicamente tocado pela força do homem, ele, todavia, é objeto de preocupações e de intenções econômicas ou políticas. Tudo hoje se situa no campo de interesse da história, sendo, desse modo, social. A paisagem é um conjunto heterogêneo de formas naturais e artificiais; é formada por frações de ambas, seja quanto ao tamanho, volume, cor, utilidade, ou por qualquer outro critério. A paisagem é sempre heterogênea. A vida em sociedade supõe uma multiplicidade de funções e quanto maior o número destas, maior a diversidade de formas e de atores. Quanto mais complexa a vida social, tanto mais nos distanciamos de um mundo natural e nos endereçamos a um mundo artificial. (SANTOS, 1988, p. 22)

Ao analisar as ideias de Santos, é possível compreender quão complexa é também a ideia de paisagem quando a colocamos dentro de um mundo cada vez mais globalizado, tecnológico e artificial. Quando analiso minha trajetória artística alcançada até aqui, penso na complexidade que é possível enxergar nas imagens que criei, e imagino ser possível refletir e criar indagações para continuar a perseguir outras imagens, e assim ser possível transmutar em novas linguagens algumas velhas indagações que acabam sempre por se reinventar.

1.2 A vista pela janela

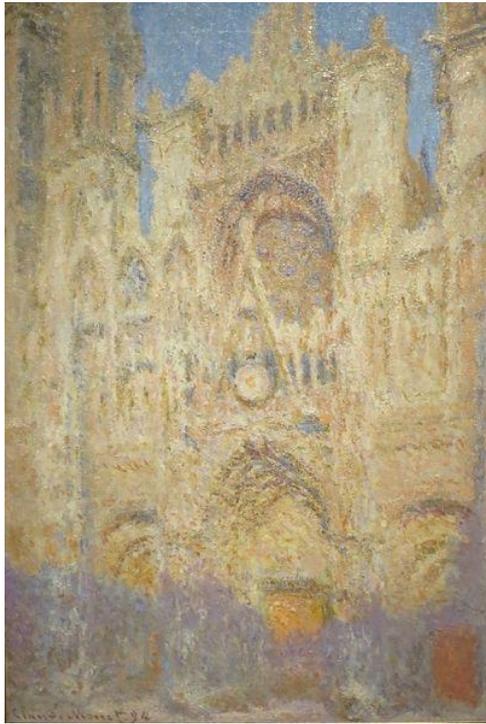
Além das duas questões acima, pensar o início da paisagem, a ‘invenção’ desse termo, é tentar encontrar uma gênese da forma. Para Simmel somente após a Antiguidade e a Idade Média é possível observar qualquer ‘origem’, pois “o próprio objecto ainda não existia nessa decisão psíquica e nessa transformação autónoma, cujo provento final confirmou e, por assim dizer, capitalizou em seguida o aparecimento da paisagem na pintura.” (2009, p. 7) De outra forma, Cauquelin defende que “a paisagem teria vindo da

Holanda, passado pela Itália até se espalhar definitivamente como conceito e se tornar por si só uma vertente da forma" (2007, p. 35). Para a autora:

Esse originário é, a meus olhos, composto de milhares e milhares de dobras, de milhares e milhares de memórias, e, se é possível que elas se tenham constituído porque eram convocadas pelo 'fundo', nós, contudo, não teríamos por testemunho nada além da multiplicidade dessas mesmas formas, suas 'variações'. (CAUQUELIN, 2007, p. 31)

Parto do pressuposto que a utilização da paisagem nas artes teve seu início e disseminação através das gravuras e estampas como anteriormente já apresentado aqui. Ainda que seu uso inicialmente não fosse como gênero predominante, e muitas vezes usada apenas para completar uma figura, um fundo, ou como forma de preencher a tela, é verdade também que foi a partir daí que a paisagem se desenhou como campo artístico. Buscando encontrar entendimento nas teorias de Krauss para compreender como se deu essa mudança, faz-se necessário entender que:

Assim que foi aceita esta compreensão, que permitia representar todo o espaço de exposição no interior de uma única tela, outras técnicas foram utilizadas com a mesma finalidade. Trata-se por exemplo das paisagens seriais, penduradas umas ao lado das outras, imitando a extensão horizontal da parede, como os quadros de Monet da catedral de Rouen; ou então das paisagens comprimidas e sem horizonte, que se estendiam até ocupar todo o comprimento de uma parede. (KRAUSS, 2002, p. 42)



Figuras 21 e 22: Claude Monet, Catedral de Rouen, 1894.

Ao pensar nas pinturas de Monet, tentei criar relações entre os artistas que são tidos como referência para a história da arte com algumas produções contemporâneas, que de certa maneira iluminam novas reflexões e problematizações sobre esses grandes artistas. Como exemplo, apresento a obra *Îles Flottantes, (Se Monet encontrasse Cézanne, em Montfavet)* do artista escocês Douglas Gordon. Em exibição entre abril e agosto de 2018 no Instituto Moreira Salles⁴⁴ em São Paulo, a instalação de vídeo que havia sido exposta apenas uma única vez em 2008, ganhou uma sala dentro de uma das galerias do centro cultural.

⁴⁴ O Instituto Moreira Salles é uma organização sem fins lucrativos fundada pelo diplomata e banqueiro Walther Moreira Salles em 1992. Disponível em: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>. Acesso em 25/04/2018



Figura 23 e 24: Douglas Gordon, Îles Flottantes, (Se Monet encontrasse Cézanne, em Montfauvet), 2008.

O escocês Douglas Gordon apresentou o trabalho *Îles flottantes (Se Monet encontrasse Cézanne, em Montfavet)*, uma videoinstalação que havia sido exibida uma única vez, em 2008, na exposição *Où se trouvent les clefs? Onde estão as chaves?* realizada na Coleção Lambert, em Avignon, França. A obra audiovisual apresenta o registro de uma ação que Gordon empreendeu na residência de Yvon Lambert, fundador da coleção. O escocês inverteu o fluxo do sistema de canalização do local, inundando o seu jardim. No vídeo, a água se espalha, encobrendo progressivamente crânios humanos dispostos pelo artista no local. De acordo com o curador da exposição Lorenzo Mammi⁴⁵:

Os crânios remetem a um trabalho de 2007, *Forty* (Quarenta), em que o artista, então com 40 anos, fez 40 incisões em forma de estrelas num crânio humano – alusão à foto de Man Ray em que Marcel Duchamp exhibe na nuca uma tonsura em forma de estrela. Mas os crânios de *Îles flottantes* aludem também a uma série de naturezas-mortas que Cézanne pintou no final da vida, compostas apenas por conjuntos de crânios dispostos sobre uma mesa. São quadros que cabem no gênero tradicional da *vanitas*, reflexão sobre a transitoriedade da vida, assim como o *Forty* de Gordon.

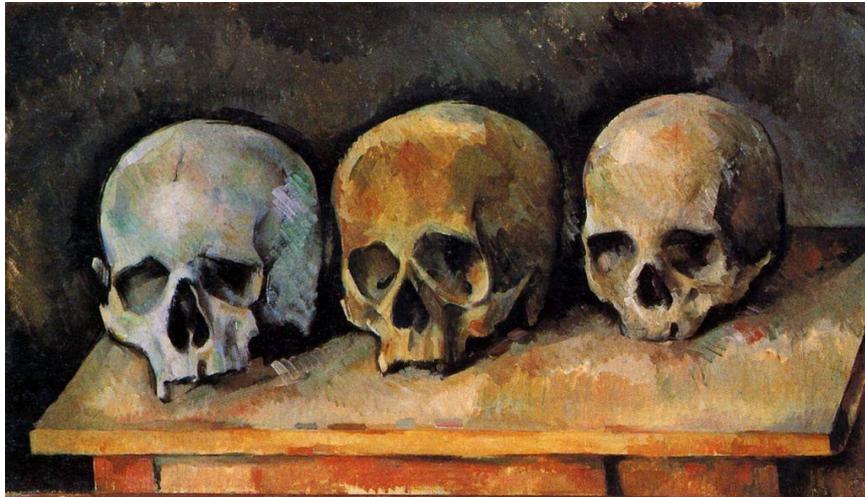


Figura 25: Paul Cézanne, Três crânios, 1898.

Gordon é um artista conhecido por criar obras em múltiplos formatos e costuma fazer referências a grandes ícones da arte. No trabalho exibido no Instituto Moreira Salles,

⁴⁵ Lorenzo Mammi possui graduação em Matéria Letterarie pela Università degli Studi di Firenze (1984), doutorado e livre docência em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1998, 2009). É professor da Universidade de São Paulo desde 1989. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música e Artes Plásticas, atuando principalmente nos seguintes temas: música, arte contemporânea, filosofia patrística.

ele alude à obra do pintor francês Paul Cézanne que passou grande parte de sua vida na Provença, cuja paisagem inspirou várias de suas obras. A obra também estabelece um contraponto entre a produção de Cézanne e a do pintor Claude Monet. De acordo com o curador em sua fala de abertura da exposição:

Ao colocar os crânios numa paisagem aquática, Gordon estabelece uma tensão entre duas maneiras opostas e complementares de ver, próprias de dois mestres do impressionismo: a transparência e a docilidade dos reflexos do jardim inundado, marco das paisagens aquáticas de Monet, se sobrepõem à consistência volumétrica e à concentração luminosa de Cézanne. (MAMMI, 2018, s/p)

Dessa forma, retomo os pensamentos de Krauss sobre o entendimento da representação da paisagem através de pinturas seriais. Na obra de Gordon podemos criar uma analogia a este trabalho, uma vez que durante toda a duração do vídeo o que vemos é o mesmo jardim sendo inundado e portanto uma serialização de acontecimentos que não promovem uma grande mudança, mas que nos mostram um tempo que modifica aquela paisagem, como a variação da luz do dia afetava as telas de Monet.

Título e subtítulo sugerem ainda outras chaves de leitura: *îles flottantes* é o nome de uma sobremesa tradicional francesa; *Montfavet*, bairro onde a vila Lambert se encontra. A paisagem da Provença está especialmente ligada à obra de Cézanne, que ali nasceu e passou grande parte de sua vida. Os últimos minutos da projeção, quando a água deixa entrever apenas as calotas dos crânios, são muito semelhantes a certas paisagens juvenis de Cézanne, como a *Ponte em Maincy perto de Medun*, de 1879, em que as manchas brancas das pedras se projetam para a superfície da tela, opondo sua consistência de coisas à fluidez impressionista dos reflexos. É outra maneira de repor a relação, tão constante na obra de Gordon, entre decomposição e permanência, movimento e imobilidade, fluência da percepção e solidez dos corpos, fluidos e ossos.

É possível compreender que Cézanne oferece tantas contribuições ao desenvolvimento das sucessivas gerações de pintores que o historiador da arte Meyer Schapiro, em um de seus ensaios sobre o pintor, impressiona-se particularmente com o caráter abrangente da obra do mestre francês, e ressalta que com alguma frequência coube a artistas posteriores desenvolver concentradamente um único aspecto particular de seu estilo. Nas palavras de Schapiro, “a cor, o desenho, a modelagem, a estrutura, o

toque, a expressão – se é possível isolar um destes dos outros – são levados em sua obra a novas alturas” (SHAPIRO, 1996, p. 79).

Ainda sobre a contribuição significativa de Cézanne para a arte e para os artistas posteriores a ele, Argan (2001), um dos mais destacados historiadores da arte, assinala que já não é possível pensar a realidade senão enquanto recebida de uma consciência, da mesma forma que não é possível pensar a consciência senão preenchida por essa realidade. Esta maneira de conceber o artista, aliás, já estava presente nas próprias reflexões de Cézanne sobre a sua arte:

eu sou a consciência subjetiva desta paisagem, e a minha tela é a consciência objetiva. A minha tela e a paisagem, uma e outra fora de mim, mas, a segunda, caótica, casual, confusa, sem vida lógica, sem qualquer racionalidade; a primeira duradoura, categorizada, partícipe da modalidade das ideias...” (apud MICHELI, 1991, p. 80).

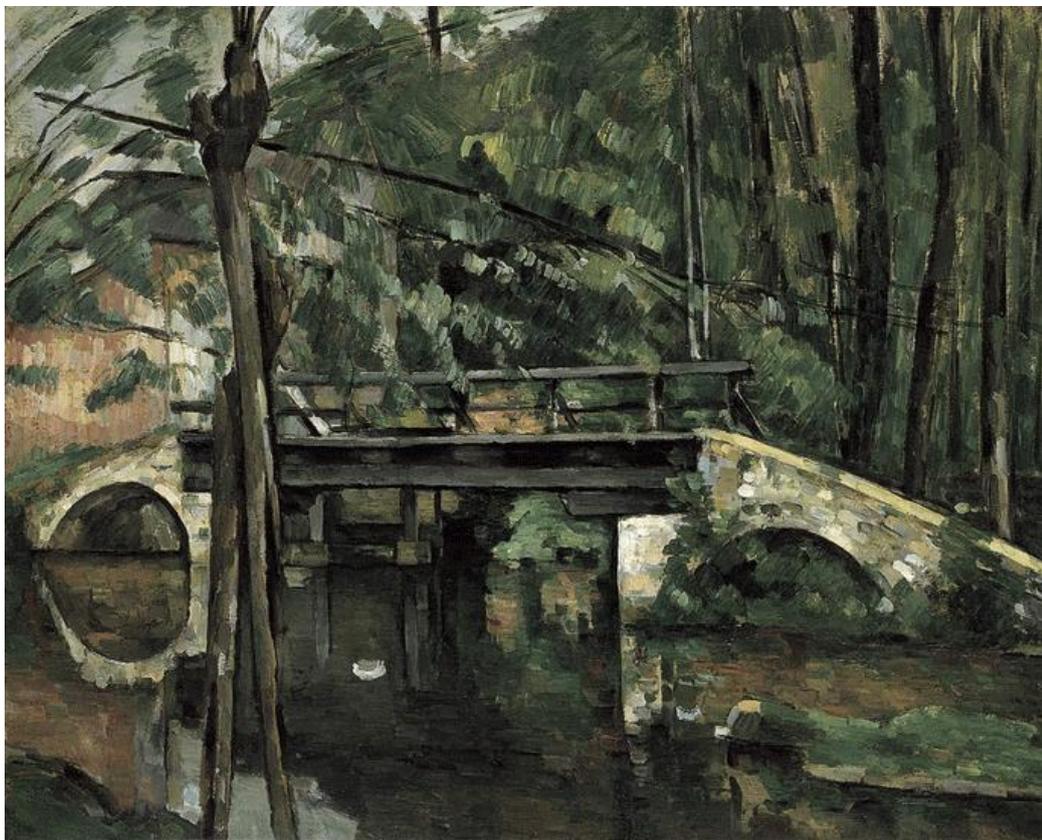


Figura 26: Paul Cézanne, Pont de Maincy, 1879.

No vídeo de Gordon percebe-se um jardim bem cuidado, com árvores, arbustos e gramado esplendorosamente verdes, um paraíso, uma tranquilidade aparentemente intocada. Até que a água começa a inundar lentamente todo o cenário, tão bucólico que um espectador desavisado pode nem perceber, de início, que as formas claras espalhadas pelo gramado não são flores, ou pedras, e sim crânios humanos. A ideia de um Éden conspurcado, marcado pela presença da morte, se une a uma ação recorrente na obra do escocês, um dos principais videoartistas da atualidade: a alteração do tempo e do sentido das imagens.

A pintura do século XIX dialoga com essa obra no que se refere à brevidade da existência como um tema comum. O artista escocês também explicita a importância da contemplação e dos jogos de percepção que se delineiam a partir daí. Nossa tendência é associar o silêncio a uma certa paz, mas depois se percebe que essa tranquilidade ali é a morte. Vários trabalhos de Gordon são feitos dessa associação com memória visual. Quando são levados para outro espaço, outra dimensão, outra duração, adquirem novo sentido.

Gordon se vale de procedimentos da arte contemporânea, como o uso de arquivos diversos, de material já pronto, mas ele transforma tudo isso em um tipo de relação que é contemplativa, que convida o sujeito a ver a mudança de sentido, a olhar de maneira diferente para essa mesma narrativa. Além do cinema, outra influência sobre Gordon vem dos vídeos do consagrado artista americano Bruce Nauman⁴⁶, pois ambos trabalham na frequência do deslocamento de sentido e da dilatação do tempo.

A partir do momento que a paisagem se torna uma temática própria na pintura, ela ganha também a possibilidade de representação como foco, objeto principal da composição. Os artistas passaram a explorá-la enquanto linguagem e possibilidade artística. Isso teve uma predominância maior nos pintores impressionistas ou no processo dos artistas da *land art* durante a década de 1960 por exemplo, mas, como se nota no

⁴⁶ Bruce Nauman (EUA, 1941) é um premiado artista que iniciou sua carreira durante a década de 1960. No âmbito arte contemporânea, Nauman é autor de obras em néon, vídeos e instalações sonoras, já tendo sido agraciado por um Leão de Ouro.

trabalho acima citado, é algo que continua a ser experimentado e se perpetua na arte contemporânea.

Percebe-se essa tendência crescente inclusive através de diversos movimentos artísticos consolidados historicamente. Concordo com Simmel quando ele defende que o artista consegue “[...] extrair da torrente e da infinidade caóticas do mundo imediatamente dado um fragmento, apreendê-lo e formá-lo como uma unidade, que agora encontra em si mesma o seu sentido e intercepta os fios que a ligam ao universo e os reata de novo no ponto central que lhe é peculiar.” (SIMMEL, 2009, p. 9) Se hoje os artistas podem tratar da paisagem enquanto tema principal em seus trabalhos de arte, sabemos todavia que nem sempre foi assim. Antes que a temática da paisagem pudesse passar a ser pensada para além do quadro, ou seja, "que ela pudesse ter uma realidade autônoma, sabe-se que ela foi, durante muito tempo, apenas uma parte, um ornamento da pintura” (CAUQUELIN, 2007, p. 37).

Nesse sentido, a perspectiva de Cauquelin converge com a de Simmel, pois para este seria através da arte pictórica que essa relação com a paisagem teria melhor resultado. Para ele:

O material da paisagem, tal como a simples natureza o fornece, é tão infindamente variado, tão mutável de caso para caso, que os pontos de vista e as formas, que aglutinam estes elementos naquela unidade de impressão, serão igualmente muito variáveis. O caminho para chegar aqui, pelo menos, a um valor aproximado parece-me passar pela paisagem como obra de arte pictórica. (SIMMEL, 2009, p.8)

Podemos compreender essa questão deslocando nosso pensamento para a utilização desse tema na produção pictórica. Temos na pintura uma variedade de temas sobre a natureza devido à própria variedade dela mesma. Nesse contexto, a paisagem era reduzida "a uma representação figurada destinada a seduzir o olhar do espectador por meio da ilusão de perspectiva” (CAUQUELIN, 2007, p. 37). E se, na contemporaneidade, ela encontra espaço para ser objeto principal na obra de arte, isto se deve muito a uma revisitação dos gêneros consagrados que os artistas hoje buscam para traçar novas relações e paralelos, inclusive problematizando de formas diferentes as mesmas questões já vistas e apresentadas em toda a história da arte. Essa revisitação à paisagem enquanto temática de produção artística é entendida por Cauquelin da seguinte maneira:

[...] as 'formas' evoluem, mas a partir de um dado existente desde toda a eternidade. Nada a ver, diz-se, com uma construção mental. A paisagem participa da eternidade da natureza, um constante existir, antes do homem e, sem dúvida, depois dele. Em suma, a paisagem é uma substância. (CAUQUELIN, 2007, p. 39)

Sendo assim, é possível compreender que a temática da paisagem apresentada nas obras de arte contemporâneas nos leva a discussões acerca de conceitos a serem revisitados e reflexões possíveis de serem desenvolvidas dentro do tema da arte e de outros campos do conhecimento. Muito embora a paisagem na contemporaneidade esteja fortemente ligada a todo seu referencial histórico, e com isso, muitas vezes mostrada de maneira a ser revisitada e questionada sobre novos ângulos, é verdade também que a arte hoje amplia e possibilita a descoberta de novas questões e, sendo assim, nos leva a propor outros raciocínios a partir do contato entre espectador e obra.

Para entender a paisagem enquanto temática na arte, sigo com as teorias de Cauquelin (2007) nas quais discorre sobre o entendimento do conceito de paisagem nas produções artísticas, bem como a diferenciação entre natureza e paisagem. Segundo Cauquelin, de fato "parece que a paisagem é continuamente confrontada com um existencialismo que a transforma em um dado natural." (2007, p. 8) Para ela, a paisagem em seu princípio seria representação, cópia, composição agrupada, montagem ficcional, enquanto a natureza seria aquilo que se dá a ser percebido, representado e copiado.

Contemporaneamente, a paisagem tem sido uma tendência em diferentes propostas artísticas envolvendo os espaços da arte. Segundo o professor de Literatura Francesa da Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Michel Collot⁴⁷:

A retomada de interesse pela paisagem, atualmente observado em todas as áreas pode ser interpretada efetivamente como uma reação à invasão de nosso ambiente de espaços concebidos ou construídos segundo um modelo geométrico, que não leva em conta o ponto de vista do habitante, sendo, portanto, inabitáveis. Salvar a paisagem é uma forma de reivindicar o lugar do sujeito num espaço cada vez mais objetivado e objetivante. (COLLOT, 2012, p. 13)

⁴⁷ Michel Collot é professor de Literatura Francesa na Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, e autor e coorganizador de importantes obras de investigação poética em torno da filosofia da paisagem. Sua produção é uma referência internacional para todos que se dedicam aos estudos de poesia.

Retomando Cauquelin (2007), a autora relata ainda a descrição de uma paisagem que ela teve quando criança. Ela nunca esteve naquele lugar, mas podia sentir como se tivesse estado lá, foi sua primeira formação de uma imagem de uma paisagem. A noção primeira foi-lhe dada através de um relato. O texto em que ela escreve sobre um relato que sua mãe lhe deu quando era criança, *Um jardim tão perfeito* (2007, p. 17), exemplifica o que já apresentei anteriormente, da mesma maneira que Barthes (1984) fala sobre a relação com as fotografias da mãe falecida.

Escrever sobre memórias e afetos e paisagens inventadas e lugares de silêncio ou aquilo que a arte produz quando alguém se propõe a refletir é um exercício constante para enxergar o texto como uma possibilidade narrativa não descoberta ainda, tentar mimetizar novos sentidos e encontrar nas entrelinhas matéria pulsante capaz de tornar poesia ao leitor.

Há alguns textos que podem nos causar felicidade, da mesma maneira que outras tantas coisas causam esse sentimento às pessoas. O texto da francesa Anne Cauquelin sobre a invenção da paisagem é um caso desses. Me afeta com uma paixão pelas descrições, pelo cuidado com as narrativas, pelo enlace das cores e sutilezas que eu percebo a cada linha que narra as relações entre a ideia de paisagem e aquilo que é próprio da investigação. Estabeleço um contraponto com o pensamento da Cauquelin, lembrando Nietzsche apud Barthes, que observa que "só por uma grosseria dos sentidos, podemos dizer que conhecemos uma árvore, pois ela é sempre muito diversa e muito mais complexa do que aquilo que podemos dizer ou pensar sobre ela". (2004, p. 281)

Separei partes do texto da autora onde ela faz referência a cores e tempos, e como isso descreve um momento, um tempo da paisagem, uma espécie de segundo congelado da percepção natural. Todos os trechos a seguir fazem parte do mesmo livro já referenciado. Escolhi trazer apenas alguns trechos, frases, palavras soltas que compõem um varal de emoções a medida que o leitor vai acompanhando esse mosaico. É como se fosse uma tentativa poética de aproximar a mesma sensação que eu tive no prazer daquela leitura. Tentativa essa que, majoritariamente, tende a ser falha, mas que para os artistas nunca se faz motivo de não insistir ou executar.

Luz dourada
Verde, um verde-mar
Esse brilho amarelo antes de entrar no sombrio
Luz tão melancólica quanto a do oeste, porém mais alaranjada
O céu tem o tom verde- azulado
Logo mais, já estará violeta
Para a direita, construções baixas abrem suas portas de madeira envelhecida
As maçãs já caíram, as framboesas foram colhidas
Já é muito tarde: outubro
Logo se acenderá o fogo
A janela entre aberta e a luz das 5h da tarde
O ouro azul do altiplano
Horizontes cinzas que pertencem à pressa das viagens
Na luz azul elétrica
Cidades de jade além mar
As margens de um lago invisível
Rumo ao oceano soberbo, mas não o alcanço
Quando o sonho desliza da noite para a claridade
O horizonte que se percebe pela cor do ar
Apenas por causa da luz dourada
Nós desenhávamos o visível
Como o céu está claro

Todos os trechos desta seleção trazem de certa forma o relato de uma paisagem, ou de uma parte dela, e pretendem criar a sensação de descrição de uma imagem tão perfeita e cheia de detalhes que acabam por se tornar a própria paisagem descrita. Penso como seria se todos pudéssemos ter uma noção de paisagem inicial, primeira, ou de uma imagem prévia, sem personagem nenhum que a modificasse.

A autora constrói um raciocínio no sentido de mostrar que talvez o entendimento que se tem de determinadas coisas seja comumente distorcido, quando, na verdade, alguns conceitos nem sempre podem ser delimitados e traduzidos de uma única maneira ou sob um único ponto de vista. Se para Cauquelin são "nossos modos de ver o mundo que formam as paisagens e as visões que criamos a partir delas" (2007, p. 27), enquanto artista, proponho refletir sobre esse argumento através de minhas próprias criações, pois penso que a arte é uma possibilidade de nos relacionarmos com o mundo e as coisas ao redor, e assim poder compreender as próprias referências, o nosso próprio *background*, aquilo que forma cada um de nós.

Interessa-me compreender as relações entre os contextos artísticos e geográficos, do tempo em que vivemos e dos cruzamentos que acontecem no deslocamento do artista e da construção de sua trajetória. Se cada obra de arte apresenta uma espécie de código secreto, que volta de modo não premeditado e retorna do esquecimento temporal como uma avaria ou lapso, é compreensível que algumas temáticas possam ser revistas e por essa razão estejam sendo atualizadas.

O interesse pela paisagem e por sua representação pode ser percebido nas primeiras obras de arte da história. E assim como na exploração de outras temáticas também bastante recorrentes, a cada artista cabe reformular e contemporizar em sua obra aquilo que melhor aproxima de seu tempo e das suas próprias questões. A paisagem a que esta investigação se refere está inserida como uma temática recorrente nas produções artísticas contemporâneas, e situa-se na relação do indivíduo com seu meio e suas reverberações podem ser exploradas em diversos planos, possibilitando cruzamentos com outras áreas do conhecimento. Além de apresentar o contexto, tempo, localização e até mesmo a situação cultural e social do artista que o produziu é através da paisagem que os indivíduos se relacionam com o mundo que os cerca.

1.3 Viajo porque preciso, volto porque te amo

Além das artes visuais, interesse-me também por outras formas da arte, como o cinema. Pontualmente, na película do diretor e roteirista brasileiro Karim Aïnouz⁴⁸, nomeadamente *Viajo porque preciso, volto porque te amo (2010)*⁴⁹, a paisagem está presente de uma maneira que, ao meu ver, se relaciona com os cruzamentos e proposições que compreendo estarem presentes nesta pesquisa.

Acredito que a forma de contar histórias e a montagem da fotografia utilizada no filme são relevantes para a construção do entendimento que está sendo proposto aqui. Escrito e dirigido por Marcelo Gomes⁵⁰ e Karim Aïnouz, o longa apresentado num estilo *road movie* foi feito como uma espécie de diário visual. Composto por uma sucessão de relatos e paisagens sobrepostas, uma viagem estrada afora e com uma narrativa que apresenta o personagem geólogo José Renato, responsável pela análise do solo e das montanhas rochosas que serão cobertas por um grande canal que atravessará o sertão brasileiro.

Ainda que o personagem seja movido pelo dever do trabalho é no plano afetivo que a viagem se mostra muito mais complexa, pois envolve o fim de um relacionamento amoroso. O personagem faz então uma travessia sentimental rumo ao sertão brasileiro, e o que ele encontra é menos a aridez da terra e mais a percepção de sua própria solidão.

⁴⁸ Karim Aïnouz é diretor de cinema e artista visual. Seu longa-metragem mais recente, *Praia do Futuro*, estreou no 64º Concurso Berlinale em fevereiro de 2014. Seu último documentário experimental, *Domíngos*, tirado de seu encontro com o artista dinamarquês Olafur Eliasson durante o 17º Festival Videobrasil, teve sua estréia mundial no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro em 2014. É diretor do longo *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de 2009.

⁴⁹ É possível ter acesso ao filme através do link: https://www.youtube.com/watch?v=gperj-foF_0

⁵⁰ Marcelo Gomes (1963) nasceu em Recife, Pernambuco. Formou-se em Cinema na Universidade de Bristol, Inglaterra e dirigiu uma série de premiados curtas-metragens. Seu primeiro longa, *Cinema, Aspirinas e Urubus*, estreou em Cannes em 2005, *Un Certain Regard*, e ganhou o prêmio do Ministério da Educação da França. Em 2009 apresentou no Festival de Veneza *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, em codireção com Karim Aïnouz.

Esse longa se encontra num limite entre ficção e documentário, e talvez seja essa a beleza do filme. Um olhar mais atento consegue localizar as minúcias e sutilezas de roteiro e fotografia, e foi por essas percepções que resolvi trazer esse exemplo para o texto. Como explica o gestor cultural brasileiro Danilo Santos de Miranda⁵¹, o filme “traz à tona a geografia e a paisagem sentimental do sertão, construída pela voz off do personagem interpretado por Irandhir Santos, a partir de sua visão de mundo interior da cabine de um veículo” (MIRANDA, 2015, p. 18).

Esta mistura entre documentário e ficção faz do longa uma espécie de obra de arte contínua, onde a linguagem do cinema é apenas uma desculpa para o espectador poder assistir ao recorte de paisagens, que parecem ter sido minuciosamente escolhidas quadro a quadro. Uma história que inventa uma paisagem. Algo que parece ser tão próximo mas ao mesmo tempo existente num tempo outro, longínquo e já perdido.

Em seu texto intitulado *Présentation. Invention et réinvention du paysage*, publicado no volume 12 da revista CiNÉMAS⁵² o pesquisador italiano António Costa⁵³ relaciona o cinema com a paisagem e mostra como ela se tornou um objeto de conhecimento e contemplação estética, para depois inclusive de tornar-se objeto de consumo. Além de pensar a arte do cinema, seu texto nos justifica a paisagem como sendo uma matéria possível nas artes: a invenção. Segundo Costa:

A invenção é provavelmente o termo mais frequentemente usado pela literatura teórica e pela crítica para lembrar que a paisagem nem sempre existiu; resulta de uma atividade cognitiva e produtiva, é o produto de uma atitude em relação à natureza e de uma intervenção sobre ela (COSTA, 2001, p. 07)⁵⁴.

⁵¹ Danilo Santos de Miranda (1943) é um gestor cultural brasileiro. É membro do conselho de entidades nacionais como a Fundação Bienal de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), o Itaú Cultural, a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin e a SP Escola de Teatro. Desde 1984, é diretor do Serviço Social do Comércio (Sesc) no estado de São Paulo.

⁵² CiNÉMAS é uma revista especializada dedicada principalmente a estudos cinematográficos e trabalhos teóricos ou analíticos que estimulam uma reflexão resultante do encontro de diferentes abordagens, métodos e disciplinas (estética, semiótica, história, comunicações, ciências humanas, história do arte, etc.). Particular atenção é dada à pesquisa sobre as mudanças em andamento, tanto nas práticas criativas como nos discursos teóricos.

⁵³ Antonio Costa ensina na Universidade IUAV de Veneza e trabalha na "História do Cinema Italiano" no Centro de Cinematografia Experimental em Roma.

⁵⁴ Tradução minha. Texto originalmente em francês: c'est probablement le terme le plus fréquemment utilisé par la littérature théorique et la critique pour rappeler que le paysage n'a pas toujours existé; il résulte d'une activité à la fois cognitive et productive, il est le produit d'une attitude par rapport à la nature et d'une intervention sur celle-ci.

Assim, parto da premissa, baseada nos autores já mencionados anteriormente, de que a paisagem nem sempre foi percebida da maneira como é hoje. A paisagem na arte é fruto de uma atividade “cognitiva e produtiva”, resultante de uma atitude para com a natureza, além de uma intervenção e relação com ela. O cinema de Aïnouz faz essa espécie de invenção das paisagens que o cineasta escolhe enquadrar na película. Como se a cada cena se misturasse questões que encontram paralelo e contradições numa mesma intensidade. Para Miranda, o filme conta com:

[...] imagens captadas antes que se estabelecesse a trama, o filme mescla documentário e ficção, explorando a monotonia colorida das pedras a compor a paisagem e a solidão experimentada na dimensão espaço-temporal do sertão, a cercar quase todos: o casal de idosos que terá a casa de sua vida submersa pelas águas; a família de oito pessoas isoladas, na qual uma jovem lê e relê Dom Casmurro, de Machado de Assis, como única forma de escape da realidade que se impõe; a jovem prostituta cujo maior desejo é ter um amor correspondido (MIRANDA, 2015 p. 18).

O paralelo que o filme provoca está na incerteza do geólogo sobre as reais possibilidades de progresso que a construção daquele canal no sertão poderia trazer, uma vez que ele enxerga nessa mudança a morte certa de pequenas cidades e vilarejos sendo engolidos por esse mar no sertão, “um impasse entre a aridez da terra e a força das águas a demarcar a paisagem nordestina e suas desigualdades (...) (MIRANDA, 2015 p. 18).

Assisti a esse filme algumas vezes e a cada vez que revejo uma luz diferente se ilumina sobre um ponto novo. Uma sensação de pertencimento e compreensão com as motivações afetivas do personagem, um maravilhamento na montagem das cenas, e uma perturbação entre o texto e o som que acompanham a narrativa. Há ali naqueles quadros e recortes uma sensação tão familiar e perturbadora ao mesmo tempo.

Uma travessia que apresenta a “dor do abandono, o sentimento de paralisia múltipla e a incompreensão enfrentados face a possibilidade de um recomeço, um princípio solitário” (MIRANDA, 2015 p. 18). Uma lista de sentimentos, afetos, monstros que percorrem as memórias e me fazem refletir sobre caminhos outros e escolhas feitas.

Contrariando uma visão estritamente óptica sobre o meio, isto é, uma visão estritamente espacial, Retomo Giuliana Bruno (2007) que propõe uma visão tátil, uma

visão que tem em conta o contato recíproco com o meio ou mesmo uma ligação entre o sentir e o lugar. Segundo a autora, podemos dizer que viajamos de fato com as imagens-movimento. Nesta perspectiva, Bruno (2002, p.7) diz que “o espaço cinematográfico move-se não apenas através do espaço e do tempo ou do desenvolvimento da narrativa, mas através do espaço interior”.

A autora chama a atenção para a raiz da palavra emoção, segundo a qual esta significaria um movimento para fora. Segundo Bruno “a raiz latina da palavra emoção fala claramente sobre uma força em movimento. (...) A emoção, portanto, está historicamente associada a uma saída, migração, transferência de um lugar para outro”. (2002, p.6).

Bruno (2002) explica que uma paisagem é, de muitas maneiras, um atrativo das memórias e imaginações daqueles que a atravessam, mesmo que cinematicamente. Um terreno de passagem intertextual, contém sua própria representação nos fios de seu tecido, mantendo o que lhe foi atribuído em todas as passagens, incluindo as emoções. Como definir a experiência da passagem? A experiência da indeterminação do ser que passa? Do ser em devir?

Para prosseguir, apresento uma seleção de *frames* e partes do roteiro que transcrevi, numa tentativa de simular a sensação causada pelo filme. Mas não são *frames* e cenas quaisquer, são em especial aquelas que me afetam. Essas cenas dizem do sentimento do personagem sobre a paisagem que ele vislumbra pela janela. O texto contextualiza os lugares, os espaços que o personagem percorre, as mudanças que se misturam aos dias da viagem.



Figuras 27 e 28: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Mochila para carregar amostras, soro antiofídico com as seringas hipodérmicas, martelo, bússula geológica, caderneta de campo quadriculada, lupa de bolso oito vezes, lápis vitrográfico, trena de dois metros, ímã, estereoscópio de espelho, cântil, ácido clorídrico diluído, transferidor e compasso, mira, escalímetro, planímetro, curvímetro, altímetro, máquina fotográfica, câmera super 8 e a digital, carregador de bateria, lanterna, lâmina, canivete, facão.

A região se chama Varzinha – apesar disso não vejo nenhuma várzea.



Figura 29: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frame do filme.

Eles estão casados há mais de cinquenta anos. Nunca tiveram outra casa, nunca tiveram uma briga, nunca dormiram uma noite longe um do outro. Seu Nino saiu para desligar o rádio e eu pedi para ele voltar.
Não quis filmá-los separados.



Figura 30: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frame do filme.



Figuras 31 e 32: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Hoje parei num posto e vi uma coisa pintada na parede, meio hippie.

Nem tinha reparado, quando sai é que me caiu a ficha da frase que
tava escrita: Viajo porque preciso, Volto porque te amo.

Mal comecei a viajar e tudo já me irrita. A paisagem não muda, é sempre a mesma coisa, parece que não sai do lugar. Que agonia esse lugar. Tudo se arrasta.



Figura 33: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frame do filme.

Parece que vai chover, mas num chove. Aqui nunca chove. Só um
mormaço de matar.



Figura 34: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

A opção mais barata é que o canal faça um contorno pela montanha. Evita-se assim a implosão do morro. Terminei a avaliação do morro do Jupira da Serra cinco horas antes do previsto.



Figura 35: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.



Figura 36: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Não aguento a ideia de ficar só. Sabia que a única coisa que me deixa triste nessa viagem são as lembranças que tenho de ti?

Essa repetição só confirma a monotonia da paisagem



Figura 37: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.



Figura 38: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frame do filme.

Se eu chego com essa flor, quem sabe volta a
reinar a alegria lá em casa?

A única propriedade localizada na bifurcação é a fazenda de Seu Constantino. É uma casa grande, onde moram oito pessoas: o pai, a mãe, quatro irmãs e dois irmãos. Uma delas lê Dom Casmurro, de Machado de Assis. Não há energia elétrica. A família vive em estado de isolamento extremo. Mas parecem felizes. Eu duvido dessa felicidade.



Figuras 39 e 40: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.



Figura 41: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Nessa viagem só vejo solidão na minha frente. Venta uma poeira
vermelha que cobre os galhos dos arbustos.



Figuras 42 e 43: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Acredito que a seleção de imagens e partes do roteiro apresentadas anteriormente são importantes para que o leitor desse texto possa compreender as relações que estou buscando tecer. Uma outra importância dessa junção das imagens do cinema com a reflexão sobre as paisagens que me afetam enquanto artista, diz do uso dos panoramas para se apresentar um local, um lugar imenso, uma cidade, um universo inteiro.

Para a historiadora argentina Natalia Brizuela⁵⁵ “não existe paisagem antes que um sujeito humano a configure como tal – é o enquadramento que torna visível a natureza” (2012, p. 26). Nesse sentido, cabe compreender que a própria relação dos espaços da arte com a natureza configura-se também enquanto escolha visual. Poderia sugerir então que o cinema seria uma possibilidade de enquadramento do mundo, seja das coisas que existem ou daquelas que podemos inventar. Ainda segundo Brizuela, “o enquadramento da imagem é um recorte, determinado por um sujeito, que escolhe o que está dentro e o que está fora, o quanto e como essa natureza será vista” (2012, p. 26). Pensando a relação da fotografia com o cinema, Philippe Dubois⁵⁶ defende que o panorama é uma maneira de representação que nos oferece a ilusão mais completa.

O panorama, então, não é mais do que uma maneira de expor um quadro amplo, de tal modo que o olho do espectador, abraçando todo o seu horizonte e, em qualquer lugar, encontrando somente este quadro, experimente a ilusão completa (DUBOIS, 1998, p. 216).

Pensar o cinema e a fotografia se mesclam quando Dubois apresenta suas pesquisas e reflexões mais atuais. Diferentemente do contexto dos anos 1980 quando escreveu o livro *O ato fotográfico* (2012), em uma entrevista recente para Lúcia Ramos Monteiro⁵⁷, publicada pelo site da Revista Zum⁵⁸, o pesquisador francês explica o que se

⁵⁵ Natália Brizuela nasceu na Argentina. Bacharel em Artes pela Universidade de Princeton, em Nova Jersey, e tem PhD em Espanhol e Português pela Universidade de Nova York.

⁵⁶ Philippe Dubois (1952) é professor na Universidade de Liège e mestre de conferências na Universidade de Paris III. Autor de *O ato fotográfico*, é especialista em cinema, vídeo e fotografia.

⁵⁷ Lúcia Ramos Monteiro é doutora em cinema pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e pesquisadora de pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

⁵⁸ Entrevista: Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas. Por Lúcia Ramos Monteiro. Publicado em: 07 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/>. Acesso em 06/08/2018

alterou em seu entendimento da construção da imagem fotográfica e como os limites com as reflexões acerca do cinema também estão sendo revistos.

Na entrevista concedida, Dubois explica o que mudou em relação ao pensamento dos anos 1980 e como ele percebe a fotografia atualmente. Concordo com ele quando diz que:

A ideia dominante do livro era a de rastro: a imagem é o registro do mundo, com pouca mediação. Havia, é verdade, as mediações técnicas: a imagem podia ser em preto e branco ou em cores; ela era plana. É verdade que já existiam textos anteriores de Siegfried Kracauer (1889-1966), André Bazin (1918-1958) e Rudolf Arnheim (1904-2007) evidenciando que a fotografia não é de fato algo totalmente imediato. Mas, em comparação com a pintura, que oferecia o grande modelo teórico existente até então, ela trazia a diferença de não ser fabricada ponto por ponto, elemento por elemento. Esse discurso dos anos 1980 evoluiu muito pouco no campo da teoria. Houve progressos importantes no campo da história da fotografia, no da sociologia dos usos da imagem, mas pouca novidade surgiu nas reflexões sobre a *natureza* da imagem fotográfica. Em 2015, o Centro George Pompidou abrigou um colóquio intitulado *Onde estão as teorias da fotografia hoje?*. A pergunta subentendida era: “O que mudou desde o digital?”. A ideia de rastro, justamente, havia deixado de ser dominante. A maioria dos convidados, americanos, alemães, franceses, não havia avançado muito sobre essa questão. Ainda discutíamos o vestígio, a impressão, o “ça a été” (“isso foi”), o *index*, o índice e assim por diante. (DUBOIS, In:MONTEIRO, 2018)

É uma escolha artística e não de cunho teórico trazer uma análise de um filme dentro de um texto das artes visuais. Não tenho pretensão de fazer uma análise cinematográfica, uma vez que nem me arriscaria a permear discussões mais acirradas sobre os estudos acerca do cinema, mas enquanto artista tenho liberdade poética que me autoriza a criar comparativos e reflexões nas cenas que formam esse filme e também por entender a ideia de recorte e enquadramento que existem na fotografia como uma possibilidade de aproximar artes visuais e cinema quando se trata de *frames* e quadros por segundo.

1.4 Sobre o afeto

Quando escolhi o título *Paisagem Afetiva* para iniciar o projeto desta tese de doutorado, as questões filosóficas e conceituais que pairavam sobre essa palavra ainda

não eram totalmente determinantes. Sabia que chegaria o momento de refletir sobre a escolha dessa palavra, e de como o peso e a leveza simultâneos que enxergo nela poderiam criar novas relações tanto na apresentação desta pesquisa, como nas proposições artísticas que passariam a existir durante a sua construção

Durante meu mestrado, pesquisei sobre as questões híbridas nos trabalhos que envolviam o tema da paisagem. E também sobre a compreensão da ideia de reprodutibilidade como um fator importante dentro da concepção e criação daquilo que chamamos obras de arte contemporânea. A dissertação de mestrado chamou-se então *Paisagens Híbridas – a reprodutibilidade da imagem na arte contemporânea*. No momento de nomear o projeto de doutorado, me pareceu seguir uma ordem natural explorar algumas questões que não haviam encontrado lugar e tempo na pesquisa anterior. O afeto se tornaria uma problemática mais pontual e iluminaria questões que permeiam todo o processo investigativo. Algumas ideias do senso comum levam a entender esse interesse pelo afeto como objeto de estudo de forma equivocada. Quando falamos em afeto, posso imaginar uma ideia sobre sentimentos amorosos, questões do universo sentimental, de proximidade familiar ou mesmo do ambiente individual, porém, afeto aqui será entendido a partir de uma perspectiva teórico-filosófica.

Afeto (*affectus* ou *adfectus* em latim) é um conceito usado por muitos filósofos que designa um estado da alma, um sentimento. Escolhi partir do ponto de vista do filósofo Spinoza, para quem, de acordo com a filósofa Marilena Chaui (2011), um afeto é uma mudança ou modificação que ocorre simultaneamente no corpo e na mente. A maneira como somos afetados pode diminuir ou aumentar a nossa vontade de agir.

Para melhor desenvolver essa ideia dentro da pesquisa, escolhi três outros autores que concordam e explicam Spinoza de uma maneira que possa melhor complementar as relações com o tema desta pesquisa. Partindo dos pensamentos de Chaui em uma

entrevista⁵⁹ concedida a Marcia Junges ⁶⁰ para a revista online IHU (Revista do Instituto Humanitas Unisinos):

Spinoza desembaraça os afetos da carga valorativa que pesava sobre eles e impedia seu conhecimento: todos os afetos, sejam quais forem, seja qual for o valor que a eles se atribua, seja qual for seu significado na vida dos indivíduos, são, considerados em si mesmos, naturais e necessários porque seguem da atividade necessária da causalidade natural. (CHAUI, 2012, p. 20)

No ponto de vista de Chaui precisamos entender o afeto como uma força necessária, independente do valor que damos, pois seriam eles os responsáveis por criarem o movimento dos corpos e por isso somos movidos a fazer determinadas coisas. De maneira a complementar esse raciocínio, podemos encontrar nas teorias do economista francês Frédéric Lordon⁶¹ outra forma de explicar esse conceito. Lordon (2015) diz que o desejo é um dos três afetos ditos 'primários' por Spinoza, já que é distinto da alegria e também da tristeza, e é por conta do desejo que os corpos se colocam em movimento. Em suas palavras:

Um corpo necessita ser afetado para encontrar suas orientações concretas e ser determinado como desejo de perseguir determinado objeto, e não outro. Portanto são as afecções pelas coisas exteriores e os afetos que se seguem que colocam os corpos em movimento, fazendo deles corpos desejantes, assim determinados a realizar coisas particulares. (LORDON, 2015, p. 64)

Com o intuito de criar um contraponto com os dois teóricos citados anteriormente, busquei nos textos do psicanalista brasileiro Carlos Pinto Corrêa⁶², membro do círculo psicanalítico da Bahia, outra visão que complementa a questão apresentada aqui, de

⁵⁹ A entrevista completa pode ser acessada através do link disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/media/pdf/IHUOnlineEdicao397.pdf>. Acesso em: 10/04/2016

⁶⁰ Marcia Junges possui graduação em Comunicação Social Habilitação Jornalismo pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2000), pós-graduação em Ciência Política pela Ulbra (2001) e mestrado em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2006). Atualmente é professora tutora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

⁶¹ Frédéric Lordon (França, 1962) é um economista conhecido por atuar como Diretor de Pesquisa do Centro Nacional Francês de Pesquisa Científica (CNRS), que é tanto a maior organização de pesquisa governamental na França quanto a maior agência científica fundamental em toda a Europa. Atualmente é professor da École des Hautes Études en Sciences Sociales em Paris.

⁶² Carlos Pinto Corrêa possui graduação em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais(1961), graduação em Sociologia e Política pela Universidade Federal de Minas Gerais(1959) e graduação em Administração Pública pela Universidade Federal de Minas Gerais(1959).

maneira que possamos ampliar o entendimento de afeto. Em seu artigo *O afeto no tempo*⁶³, ele esclarece que:

[...] entende-se como afeto, em seu senso comum, as emoções positivas que se referem a pessoas e que não têm o caráter predominantemente totalitário da paixão. Enquanto as emoções podem se referir a pessoas e coisas, os afetos são emoções que acompanham algumas relações interpessoais, das quais fica excluída a dominação pela paixão. Daí a temporalidade indicada pelo adjetivo afetivo que traduz atitudes como a bondade, a benevolência, a inclinação, a devoção, a proteção, o apego, a gratidão, a ternura, etc. (CORRÊA, 2005, p. 61)

O afeto dentro dessa pesquisa diz respeito àquilo que me move dentro das artes, da ação que colabora para as práticas artísticas surgirem, dos processos investigativos serem desenvolvidos, e muitas vezes, na escolha por uma ou outra imagem existir como arte. O desenho dentro do processo criativo vem também dessa relação do afeto. Mas sobre isso eu falarei mais adiante.

Chauí demonstra ainda que o afeto, segundo Spinoza, se relaciona com as afecções corporais. Ela defende que quando as afecções corporais aumentam ou diminuem, a potência de existir do corpo também se altera, ou seja:

[...] por afeto entendo as afecções do corpo pelas quais a potência de agir do próprio corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou coibida, e simultaneamente as ideias destas afecções. Uma vez que somos expressões finitas da causalidade imanente da substância absolutamente infinita, somos, como ela, causas eficientes – um conatus, potência de existir e agir. Por isso nosso ser é definido pela intensidade maior ou menor da força para existir - no caso do corpo, da força maior ou menor para afetar outros corpos e ser afetado por eles; no caso da mente, da força maior ou menor para pensar. (CHAUI, 2012, p. 21)

Compreendo que para os artistas, as afecções sofridas pelo corpo são diretamente responsáveis pela intensidade existente em seus processos. Para isso há diversos exemplos na arte que poderiam mostrar essa relação com o corpo e as práticas artísticas resultantes, em níveis mais ou menos acentuados. Nesse sentido, penso em muitas artistas, muitas mulheres que, como eu, usam suas experiências individuais e as transformam em matéria e assunto artístico.

⁶³ Este artigo está disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372005000100007&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 07 ago. 2017.

Penso nas vivências artísticas e tragédias familiares da Frida Kahlo⁶⁴, nas relações abusivas e amorosas que enfrentou e de como isso aparece nas suas pinturas; ou nas experiências corporais e jornadas fotográficas através das comunidades gays e transexuais do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 registradas pela Nan Goldin⁶⁵; nas imagens do corpo performático da Ana Mendieta⁶⁶ que durante a década de 1970 explorou temas como o feminismo, violência, vida, morte, lugar e pertencimento e de como o movimento feminista se percebe intenso na obra dela; ou no choque social causado pelos trabalhos da Valie Export⁶⁷ desde o final dos anos 1960, da relação do corpo nu feminino sendo mostrado não como forma de contemplação romântica, mas sim numa posição sexualizada submetendo seu corpo à dor e ao perigo em ações destinadas a enfrentar a crescente complacência e conformismo da cultura austríaca do pós-guerra; ou nas cores hipnotizantes dos vídeos da Pipilotti Rist⁶⁸, onde o gênero, a sexualidade e o corpo se tornam assunto principal da obra; ou ainda, nas fotografias tão bem planejadas da Cindy Sherman⁶⁹, onde um instante parece ter sido congelado, nos deixando sem a possibilidade de compreender o que foi antes ou o que ainda poderia surgir após.

⁶⁴ Frida Kahlo (México, 1907 – 1954) foi uma pintora e é considerada uma das maiores artistas mexicanas.

⁶⁵ Nan Goldin (Washington, D.C., 1953) é uma fotógrafa americana. *The Ballad of Sexual Dependency* é uma das séries produzidas por Goldin que contém cenas do submundo entre Berlim e Nova York. Mais do que um exemplo síntese de toda a sua obra, essa compilação virou publicação e teve muitas resistências quando expostas, provando a densidade do material.

⁶⁶ Ana Mendieta (Cuba, 1948 – EUA, 1985). Foi uma performer, escultora, pintora e vídeo-artista, que é mais conhecida por suas obras de arte "corpo-terra".

⁶⁷ Valie Export (Áustria, 1940). Seu trabalho artístico inclui instalações de vídeo, performances corporais, cinema expandido, animações por computador, fotografia, esculturas e publicações sobre artes contemporâneas. Algumas de suas outras obras, incluindo "Invisible Adversaries", mostram o corpo do artista em conexão com edifícios históricos não apenas fisicamente, mas também simbolicamente. O apego dos corpos à progressão histórica dos espaços de gênero e os papéis estereotipados representam a abordagem feminista e política da arte à exportação.

⁶⁸ Pipilotti Rist (Suíça, 1962). Atualmente vive em Zurique e desde meados da década de 1980, cria videoinstalações que exploram emocional e esteticamente o espaço físico e psicológico do espectador. Para a exibição de seus trabalhos, Rist muitas vezes cria espaços imersivos em que a instalação se confunde com a arquitetura expositiva. *Homo sapiens sapiens* foi gravado no Inhotim, em 2005, antes de o parque ser aberto ao público. No vídeo, a natureza e o corpo humano são explorados sensorialmente – as imagens são táteis; a trilha sonora, hipnótica; as cores, vivas e brilhantes.

⁶⁹ Cindy Sherman (EUA, 1954) é uma artista que embora a maioria de suas fotografias sejam fotos dela mesma, no entanto, essas fotografias definitivamente não são auto-retratos. Em vez disso, Sherman usa a si mesma como um veículo para comentar sobre uma variedade de questões do mundo moderno: o papel da mulher, o papel do artista e muito mais. É através destas fotografias ambíguas e ecléticas que Sherman desenvolveu um estilo de assinatura distinto. Através de uma série de diferentes séries de trabalhos, Sherman levantou questões desafiadoras e importantes sobre o papel e a representação das mulheres na sociedade, na mídia e na natureza da criação da arte.

Nossos afetos não são naturais, como aponta Chauí (2012), ou seja, eles não simplesmente existem, é preciso que haja alguma força que os faça estarem ali. Nossos afetos e tudo que nos move possuem causas naturais determinadas. Sendo assim podemos compreender que:

A variação da intensidade da potência para existir depende da qualidade de nossos afetos e, portanto, da maneira como nos relacionamos com as forças externas, sempre muito mais numerosas e mais poderosas do que a nossa. O desejo realizado aumenta nossa força para existir e pensar. Chama-se alegria, definida por Spinoza como o sentimento que temos de que nossa capacidade para existir aumenta. O desejo frustrado diminui nossa força para existir e pensar. Chama-se tristeza, definida por Spinoza como o sentimento que temos de que nossa capacidade para existir diminui. Todos os demais afetos são derivados dos três originários: desejo, alegria e tristeza (CHAUI, 2012, p. 21).

São muitos afetos, muitos contextos ímpares que criaram as circunstâncias necessárias para que cada obra de arte fosse apresentada da maneira que é. Não são acasos, mas sim situações, pesquisas, investigações muitas vezes que perduram por toda uma vida, que confluem para a obra existir. E há afetos que moveram essas artistas a fazerem aquilo que precisava ser feito. Há potência na obra dessas mulheres, por diferentes razões de ser e existir, mas podemos pensar que há algo em comum que as move.



Figura 43: Frida Kahlo, As duas Fridas, 1939.



Figura 44: Nan Goldin, Nan and Brian in Bed, New York City, 1983.



Figura 45: Ana Mendieta, Untitled (Silueta Series), 1978,



Figura 46: VALIE EXPORT, Invisible Adversaries, Peter Weibel. 1976.



Figura 47: Pipilotti Rist, Homo sapiens sapiens, 2005.



Figura 48: Cindy Sherman, Untitled Film Still #21. 1978.

Capítulo 2 | Sobre a arte de cultivar asas ou os gregos e a cegueira para o azul |

A cegueira particular dos gregos para a cor azul. (...) Ora, os gregos não tinham amostra de azul' (CAUQUELIN, 2007, p. 54)

Uma ideia sempre percorreu meus pensamentos. Por vezes me perguntei como seria possível imaginar que todo aquele azul que se pode perceber nos mares da Grécia algum dia simplesmente não foi nomeado. Afinal, cores são ideias, conceitos e combinações prévias e se os gregos não conheciam a referência, não poderia haver o acordo da existência do azul, enquanto conceito de cor. Por muito tempo essa noção de que uma sociedade inteira ignorava a existência daquilo que hoje maravilha a tantos olhares ,sempre me intrigou. E pesquisas apontam que não somente os gregos, mas diversas outras civilizações não nomeavam o azul pelo fato de não identificarem nas coisas da natureza essa cor. Pensar essa identificação entre coisa e palavra aponta para a ideia de que o texto do artista pode ser levado a esse mesmo pensamento.

Como os gregos que não "viam" o azul, nem todo artista "vê" o texto como parte do seu processo. Eu nomeei o azul quando entendi que o processo criativo se beneficia da escrita, e esta tese pode ser um caminho para compreender o percurso da minha criação.

A epígrafe desse capítulo é encontrada no livro *A invenção da paisagem* (2007), onde Cauquelin sugere que a "cegueira" dos gregos se devia ao fato de eles não possuírem um elemento natural da cor azul. Uma vez que as únicas cores que os gregos tinham disponíveis eram o branco, o preto, o amarelo/ocre e o vermelho, eles não poderiam então nomear o azul. Tudo que existia no mundo, ou pelo menos quase tudo, já que não era possível representar o vasto céu onde voam as aves ou as profundezas do mar, era construído a partir das variações dessas cores. O cenário, com isso, tornava-se simplificado.. Com o azul vindo do Oriente, que "traz em si algo de selvagem, de bárbaro"

(CAUQUELIN, 2007, p. 60), surge uma nova gama de cores, conseqüentemente, uma nova variedade de temas e formas. O mundo ficaria mais colorido e a paisagem como parte das representações artísticas surgiria nas pinturas de forma tímida e ilusória.

Quero construir um paralelo entre escrever e enxergar. Escrever para um artista nem sempre é uma tarefa simples. O artista, em princípio, procura as imagens para se comunicar. Produzir imagens e escrever sobre elas seria então uma tarefa das mais elaboradas. Eu, artista brasileira, me propus a atravessar um oceano de distância, e produzir novas imagens e escrever sobre esse tempo que aconteceu tanto do lado de lá, como do lado de cá (estranho seria agora definir onde é o lá e onde está o cá). Sempre me interessei por imagens de paisagens e toda a natureza em seu entendimento mais simples. Durante alguns anos produzi trabalhos que giravam em torno dessa questão, como já mencionado no capítulo anterior: árvores, galhos, sombras, fundos infinitos e distantes como naquelas paisagens sublimes que temos como exemplo ao longo da história da arte.

Talvez isso seja um ponto importante de apontar nesse momento do texto. O que eu levei na mala naquele momento, hoje vejo que eram paisagens silenciosas, estáticas, estéticas, prontas para fazerem parte de acervos límpidos e assépticos do mundo das artes. Não que eu tenha resolvido negar aquelas imagens, mas a vivência e as experiências vividas deste então, me levaram a compreender e abranger outros tipos de paisagens.

Voltemos para as imagens que chegaram na mala em Coimbra comigo. Crio uma metáfora ao falar da mala, como uma forma de compreender esse percurso de transformação e vivência que todo artista passa ao longo da sua vida, mas que nem todos escolhem apontar como matéria viva da investigação. Podemos imaginar que os olhos registrem algumas imagens na memória, principalmente aquelas que forem vistas frequentemente. Acredito ser possível guardar detalhes sutis das coisas que vemos. Porém, nem todas as imagens vistas no dia-a-dia são de fato tão interessantes ou instigantes para se fixarem na retina. As imagens que levo na mala de artista são essas que os olhos guardam quando se interessam por algo.

Essa predisposição de aceitar esta ou aquela imagem não é, de fato, uma questão que encontra respostas rápidas e bem delimitadas. Barthes (1984) escreve sobre esse

assunto e discorre sobre como acontece o interesse do observador por uma determinada imagem. O autor diz:

Não tenho necessidade de interrogar minha comoção para enumerar as diferentes razões que temos para nos interessarmos por uma foto; podemos: seja desejar o objeto, a paisagem, o corpo que ela representa; seja amar ou ter amado o ser que ela nos dá a reconhecer; seja espantarmo-nos com o que vemos; seja admirar ou discutir o desempenho do fotógrafo, etc.; mas esses interesses são frouxos, heterogêneos; tal foto pode satisfazer a um deles e me interessar pouco; e se tal outra me interessa muito, eu gostaria de saber o que, nessa foto, me dá o estalo. (BARTHES, 1984, p. 35).

Esse *estalo* causado por determinada imagem, tal como mencionado pelo autor, pode ser entendido como uma perturbação constante a qual nos colocamos incessantemente até que sejamos convencidos da necessidade de sentir, dizer ou criar algo a partir dessa relação. Voltemos a fotografia como exemplo, já que ela permite ao observador imaginar e inventar novos sentidos. As imagens fixadas pelo ato fotográfico são, de certa maneira, um resquício de algo passado e que já não está mais presente.

Ao fecharmos os olhos por um segundo e tentarmos contar em palavras cada detalhe de tudo aquilo que povoa a visão, é provável que a precisão nos escape. A memória nem sempre consegue ser tão precisa quanto ao dado que pode ser encontrado na fotografia, por exemplo. Isto porque é diferente quando o artista recorre à criação visual para transmitir esse mesmo universo plural que envolve o olhar, pois de alguma maneira, a liberdade artística permite um certo devaneio poético sobre cada questão encontrada e, assim, extrapola o sentido comum, permitindo novas reflexões sobre os temas.

Tal como Barthes pensa o instante da fotografia, assim também acredito haver um paralelo com a escrita. Para o artista, escrever pode ser uma possibilidade não só de registrar seus entendimentos, bem como imaginar outras criações através do meio escrito. Ainda de acordo com Barthes, o autor emprega o conceito do *isso foi*, para explicar "aquela imagem na foto que não apresenta, mas presentifica algo acabado. Daquilo que só existe por ter sido realidade e, ao contrário da pintura, não simula, não nega sua existência" .(1984, p. 115)

A fotografia nesse sentido, apresentaria talvez uma verdade passada. Ao artista que caminha diante do mundo cabe encontrar a melhor forma de projetar essas coisas,

esses objetos. Mas faz isso de tal maneira a ponto de tornar sensíveis as indigências cotidianas do homem e explorar o mundo ordinário, materializando as sensibilidades e as percepções sobre as coisas mundanas. E, ao tornar algo suspenso e encará-lo plasticamente, consegue abordar através de imagens cotidianas aquilo que de fato lhes é próprio.

Ainda seguindo com Barthes, é válido afirmar que toda fotografia apresenta dois elementos, *punctum* e *studium*, e sua presença proporciona o interesse posterior que alguém possa ter por ela. O *punctum* seria aquilo que punge, que fere, que marca o olhar, a diferença em meio a todas as coisas, aquilo que não é visível primeiro, mas que só com esforço se pode alcançar. Segundo o autor, consiste numa espécie de marca permanente, uma cintilação que atrai, a obsessão que se engendra em certos momentos da vida: “pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”. (1984, p. 46)

Punctum é uma parte, não se trata do todo. Indica uma única ponta que desvia sua concentração e arrebatada. Diferente do seu conceito de *studium*, que traria então a explicação referente a um interesse peculiar, uma apreciação cultural, a partir da qual se tem acessos aos gostos gerais. Para Barthes, “*studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (1984, p. 45). O *studium* não diz respeito à especificidade, mas àquilo que fica em torno, na borda, à deriva na imagem; algo que apenas parece estar preenchendo o espaço. Trata-se de informação comum, não apresenta nada único, não significa algo em especial. É um dado que apenas localiza e presentifica.

Embora Barthes, em seu livro *A câmara clara* (1984), só trate da fotografia, eu compreendo que em todas as obras de arte haja um *punctum* esperando a ser descoberto. Busco complementar essa ideia com o conto do escritor português José Saramago⁷⁰

⁷⁰ José Saramago (1922 – 2010) foi um escritor português. Foi premiado com o Nobel de Literatura de 1998. Também ganhou, em 1995, o Prémio Camões, o mais importante prémio literário da língua portuguesa. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/biografia-jose-saramago/>. Acesso em: 21/04/2017

(1978), intitulado *Cadeira*, no qual o autor escreve sobre o momento em que uma cadeira cai e, a partir desse incidente, propõe-se a descrever e relacionar esse acontecimento com tantos outros devaneios. O escritor consegue fazer com que um acontecimento de segundos dure tempo suficiente com argumento bastante para discorrer por mais de vinte páginas. Mostra que o tempo é relativo quando se trata daquilo para o qual estamos dedicando nosso olhar criador. O artista torna-se, então, aquele que é capaz de materializar o alongamento ou fazer a concisão do tempo, encontrando dobras e produzindo encontros.

Para Saramago, “mudam-se os tempos, mudam-se vontades e qualidades, o que foi perfeito deixou de o ser, por razões em que as vontades não podem, mas que não seriam razões sem que os tempos as trouxessem. Ou o tempo” (1978, p. 14). O fato é que ao se concentrar sobre um único foco, horas poderiam se passar até que se pudesse dar conta da existência do tempo que transcorreu. Seriam segundos-hora. Nesse caso, o tempo age sob os pensamentos e nos conduz à aproximação do dito objeto com a própria realidade. E se ao nos aproximarmos de algo a ponto de vê-lo e senti-lo tão próximo, o que pode ser comum nas produções artísticas contemporâneas, então seria possível ao artista enxergar além da própria imagem da obra de arte e transfigurá-la. Em outras palavras, o gesto artístico consegue produzir no espectador o estiramento ou a redução temporal porque o artista é movido por sensibilidades e percepções que o atingem e reverberam através de sua criação.

Aquilo que incomoda o artista serve de matéria ao seu processo de criação. Como já apresentado anteriormente no primeiro capítulo, Spinoza traz em sua definição sobre os afetos, a necessidade do corpo ser afetado para estar em movimento. Dessa forma, podemos ampliar esse pensamento sobre as motivações de afeto, entendendo-as como próprias do universo da criação artística, e sendo então a razão do impulso do fazer arte, das perseguições imagéticas e do sentido de trajetória do artista. Quando observamos um artista a perseguir a mesma imagem, os mesmos caminhos, a rodear e refazer o mesmo objeto, é ali nesse encontro que as ações de afetividade com o espaço podem ser encontradas.

Sandra Cinto, artista brasileira, persegue o azul, as linhas do céu e do mar, as asas, as notas musicais, e tantas coisas que sugerem um sublime sagrado em suas obras. Ao relacionar o conceito de afeto com a trajetória de Cinto, é possível entender que, para a artista há uma gama de imagens recorrentes, de temas que retornam sempre travestidas de novas questões, e que de uma certa maneira, ela se deixa perseguir por irresoluções sempre à procura de novas roupagens e caminhos.

Quando digo que ela persegue o azul, como persegue outros elementos recorrentes em seu trabalho, é com uma visão de quem analisa e compara obras pontuais de sua trajetória. Ao trazer o conceito de afeto novamente aqui, pretendo que se explicita o que acredito existir como *afecção* nas obras que escolhi apresentar.

Optei por ter uma seleção de suas paisagens onde o azul é dado predominante, e também as pinturas e desenhos de grandes dimensões, que, ao meu ver, elevam a ideia de sagrado e intocável que eu percebo em suas obras.



Figura 49: Sandra Cinto, Intersections Art Projects, 2012.



Figura 50: Sandra Cinto, Nós somos poeira de estrela, 2008.



Figura 51: Sandra Cinto, Imitação da Água, 2010.



Figura 52: Sandra Cinto, Sem título [da série Acaso e Necessidade], 2016.



Figura 53: Sandra Cinto, sem título (da série Noites de esperança), 1999



Figura 54: Sandra Cinto, Construção, 2006.

O nome usado neste capítulo, *Sobre a arte de cultivar asas* foi tomado emprestado de um texto de autoria da crítica de arte brasileira Angélica Moraes⁷¹. A curadora independente e crítica cultural escreveu a propósito da exposição na Casa Triângulo⁷², realizada em 2006 em São Paulo denominada: *Construção*⁷³. Seu texto alcança alguns apontamentos pertinentes para ajudar na reflexão que proponho aqui. Para Moraes,

Sandra Cinto busca o sagrado e o imanente de dentro para fora. Cria silêncios, voragens que nos convocam à introspecção, a auscultar os abismos dentro de nós. Então, desenha/designa pontes para ir e vir dessas ilhas/egos/montanhas, de bordas goticamente recortadas. Assinala antenas de comunicação, tece fios de memória e união entre tempos e gentes. (MORAES, 2006, p. 32).

Das relações que se estabelecem nas obras de Cinto, me interessa a afinidade com o uso do azul em suas paisagens. Moraes acredita que “a insistência nos céus azuis povoados de nuvens brancas era evidente releitura do surrealismo por meio de uma das imagens-símbolo recorrentes em Magritte” (2006, p. 34). Em seus desenhos, Cinto cria e inventa mundos, paisagens constelares oníricas e absolutas em seus próprios universos. Moraes descreve esses desenhos como “feixes de linhas como referência de convívio, arquiteturas aéreas, caminhos e escadas. Muitas escadas de cordas, daquelas que pendem entre abismos. Linhas suficientemente ambíguas para ser, ao mesmo tempo, significante e significado” (2006, p. 35). Eu vejo seus desenhos como paisagens flutuantes. Céus, mares, constelações inteiras numa eternidade suspensa e sagrada onde o lugar da arte é levado a permear outros encontros, possibilidades. Onde o azul serena a imensidão ao mesmo tempo que nos mostra a pequenez humana diante do cosmo.

Encontro no trabalho da artista perspectivas multifocais, sem o peso da gravidade. Há vários planos, suspensos em um espaço infinito tracionado por linhas sinuosas fortemente ascensionais. Há imagens agrupadas como bolhas ou grumos que se

⁷¹ Angélica de Moraes é crítica de artes visuais, jornalista cultural e curadora. É formada em Jornalismo pela PUC-RS.

⁷² Essa entrevista pode ser consultada no seguinte endereço disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/arte/ultnot/2006/11/02/ult988u783.jhtm>. Acesso em: 20/09/2017

⁷³ Ver: Sandra Cinto, São Paulo e Dardo Tu, Santiago de Compostela, 2006. Textos de Paulo Reis, Angélica de Moraes, Marcos Moraes, Raphaela Platow e Adriano Pedrosa. Idiomas: Português e Inglês. 184 páginas.

desprendem gradualmente do tecido da memória e flutuam, em direção à superfície do consciente.

Sobre o azul, recorro as palavras de Moraes, para quem Cinto “Convoca azuis. Convoca tons de prata e ouro sobre fundo escuro. Percorre epidermes em finos e sinuosos grafismos, como veias oníricas de tinta” (2006, p. 32). Esse azul que toma centro e forma na obra da artista é, de certa maneira, a expressão mais pungente daquilo que me persegue a cada vez que olho um de seus trabalhos. Moraes entende os desenhos de Cinto como:

Algo que nos faz lembrar, por instantes, das místicas igrejinhas que Guignard pendurou nas montanhas de modo tão leve que elas parecem livres de todo índice corpóreo, de qualquer grilhão com a terra. Humildes igrejinhas de torres afiladas, a habitar o céu, como mãos postas em oração. Irmãs gêmeas dos balões de São João que singram o azul.” (MORAES, 2006, p. 36)



Figura 55: Alberto da Veiga Guignard, Balões, 1947



Figura 56: Alberto da Veiga Guignard, Paisagem imaginária (Noite de São João), 1961.

Concordo com Moraes, quando ela usa as pinturas do artista brasileiro Alberto da Veiga Guignard⁷⁴ como referência para o trabalho de Cinto. Assim como Guignard, Cinto também explora as relações com o sublime, o silencioso, aquilo que quase se torna sagrado na obra. São construções simples, porém não menos cheia de delicadezas e fortes

⁷⁴ Alberto da Veiga Guignard (1896 - 1962). Pintor, professor, desenhista, ilustrador e gravador é considerado um dos maiores artistas brasileiro de seu tempo. Em 1944, transfere-se para Belo Horizonte e começa a lecionar e dirigir o curso livre de desenho e pintura da Escola de Belas Artes, por onde passam Amilcar de Castro (1920 - 2002), Farnese de Andrade (1926 - 1996) e Lygia Clark (1920 - 1988), entre outros. Permanece à frente da escola até 1962, quando, em sua homenagem, esta passa a chamar-se Escola Guignard. Sua produção compreende paisagens, retratos, pinturas de gênero e de temática religiosa.

estratégias através do uso dessa linguagem. De outra forma, Guignard pintava com certeza daquilo que queria retratar, e Cinto parece transparecer a mesma objetividade de quem tem plena consciência de onde pretende chegar. Me pergunto se Cinto chegou a olhar as inúmeras pinturas de igrejinhas e montanhas que o pintor mineiro realizou. Não sei dizer, não tenho essa resposta, são apenas conjecturas que lanço como forma de refletir sobre os trabalhos.

2.1 Sobre os desenhos da série *A incerteza da imagem*.

Esses desenhos tiveram início no primeiro ano de doutoramento, em Coimbra, após uma fase de estudos que surgiram dos cadernos de anotação dos seminários e palestras assistidos ao longo do ano. São confluências de esquemas, ilusões, cidades, anotações, riscos, que culminaram em uma sequência de formas que apontam lugares e espaços não reconhecidos, paisagens imaginárias, afetivas, daquelas que a memória pode trazer ao acordar de um sonho ou de um pesadelo.

Para o pesquisador francês Marc Augé⁷⁵, lugares e espaços são conceitos que diferem dentro de sua perspectiva. Para o antropólogo “o mundo da supermodernidade não tem as dimensões exatas daquele no qual pensamos viver, pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço” (2012, p. 37). Olhar os desenhos que produzi me levam a refletir sobre o que eles representam. Seguindo a lógica de Augé, “a modernidade em arte preserva todas as temporalidades do lugar, tais como se fixam no espaço e na palavra. Por trás da ronda das horas e dos pontos fortes da paisagem, encontramos, na verdade, palavras e linguagens (...)”. (2012, p. 73)

Eu vejo em meus desenhos possibilidades de paisagens que não existem, e acredito que ao não existirem passam a ser efeitos do que os lugares do mundo evocam como

⁷⁵ Marc Augé (França, 1935) é um etnólogo e antropólogo francês. Cunhou o termo "não lugar" para se referir a lugares transitórios que não possuem significado suficiente para serem definidos como "um lugar".

substância criativa para o artista. Sobre isso, me aproximo das teorias de Augé, para quem “um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar”. (2012, p. 73)

Talvez esta investigação possa ser mais aprofundada quando houver um certo distanciamento temporal maior da produção artística realizada, e, assim, com prudência, seja possível aproximar novos conceitos da série de desenhos. Mas, até onde compreendo, existe nas imagens que produzo uma aproximação com a definição de ‘não lugar’. Dentro desta concepção, Augé acredita que “o lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente” (2012, p. 74).

Para a exposição denominada *MOTEL COIMBRA: Bíblias de Cabeceira*⁷⁶, em exibição no Colégio das Artes-UC em 2016, apresentei os desenhos da série *Incerteza da imagem*, que assumiram um aspecto diferente dentro do ambiente expositivo. Proposto para ser apresentado em linha reta, os desenhos criaram a ilusão de um horizonte que não existe no espaço da galeria, uma sensação de trânsito num espaço onde existe um corredor que funciona como troca dos ambientes.



Figura 57: Gabriela Caetano, desenhos da série “A incerteza da imagem”, 2016.

⁷⁶ Exposição coletiva realizada na galeria do Colégio das Artes-UC entre 15-04-2016 / 25-05-2016, Disponível em: https://www.uc.pt/colegioartes/imagens/Cat/Cat_15. Acesso em: 13/09/2017



Figura 58 e 59: Gabriela Caetano, desenhos da série “A incerteza da imagem”, 2016.

Numa segunda oportunidade, em outubro de 2016 também em Coimbra, dentro do Atelier Coletivo do Colégio das Artes, pude apresentar novamente esses desenhos.

Junto a outros artistas/doutorandos meus desenhos tomaram conta da parede, criando novas composições em sequência, e percebi como o espaço poderia ser preenchido pelas linhas e formas pretas, criando uma composição de uma grande e única paisagem .

Diferentemente da montagem que foi realizada na Galeria do Colégio das Artes, onde todos os desenhos estavam dispostos em sequência criando uma linha horizontal, na experiência do Atelier Coletivo meus desenhos ocuparam um canto. Criaram uma dobra, um ângulo. E nessa nova percepção, compreendi que a paisagem dos meus desenhos também havia se modificado.

Desenho paisagens que não se conhecem, que vivem na cabeça de artista, que esperam para encontrar um porto firme junto a outras imagens pré-existentes. São paisagens que ainda não existem. Que flutuam em mar aberto, num céu distante, em conceitos da natureza que não se aplicam ao real.

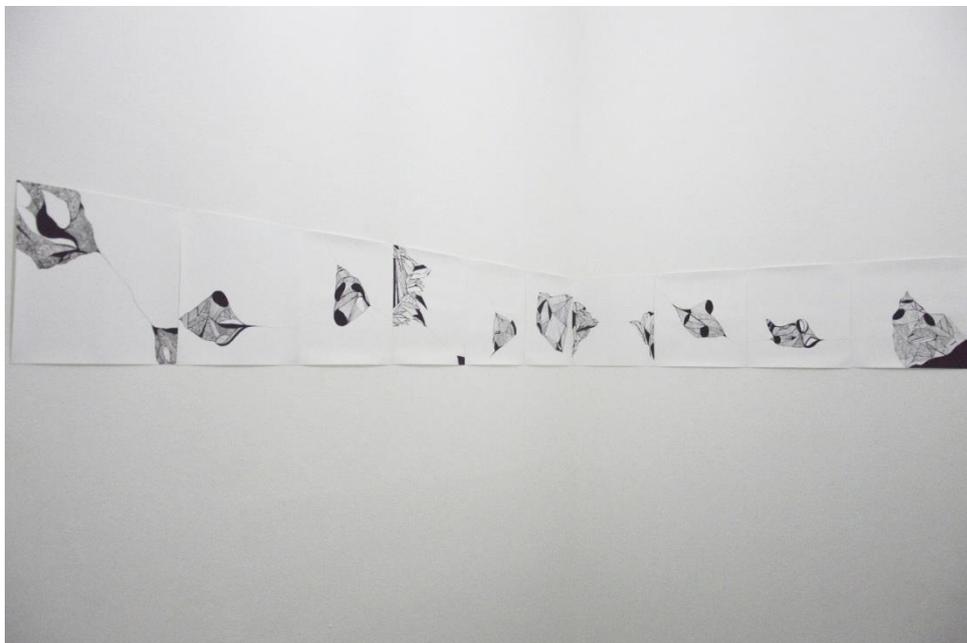
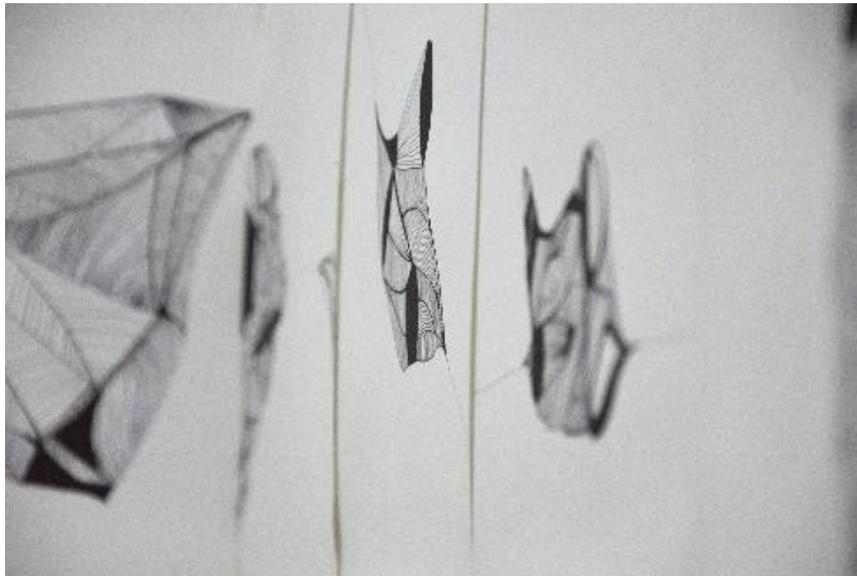
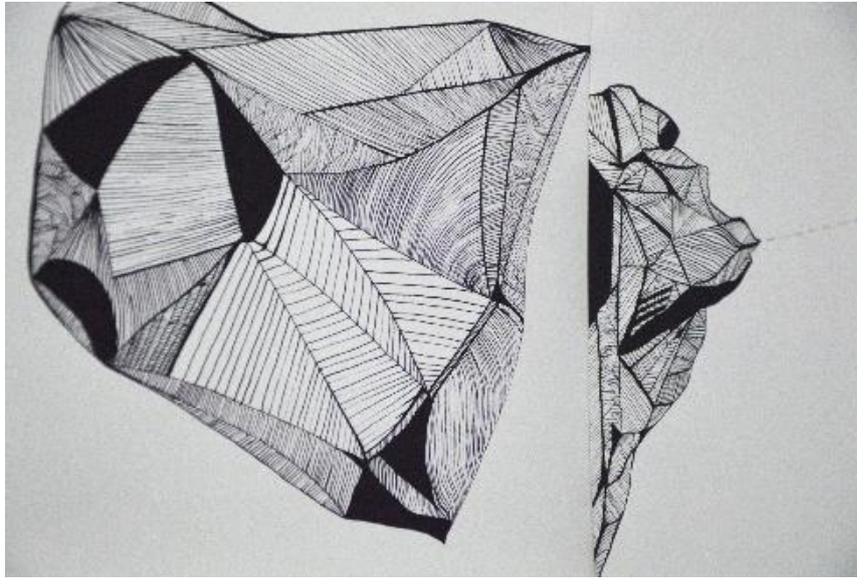


Figura 60: Gabriela Caetano. A incerteza da imagem. 2014-2015.



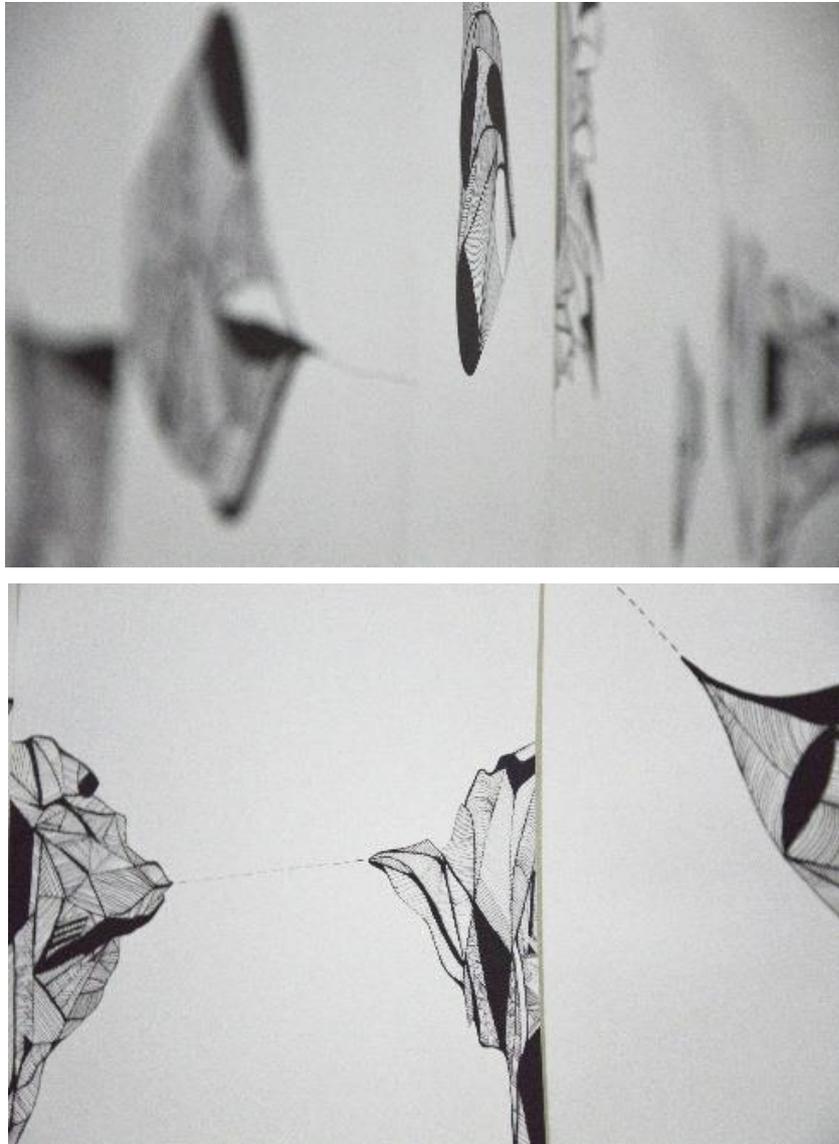


Figura 61, 62, 63 e 64: Gabriela Caetano. A incerteza da imagem. 2014-2015.

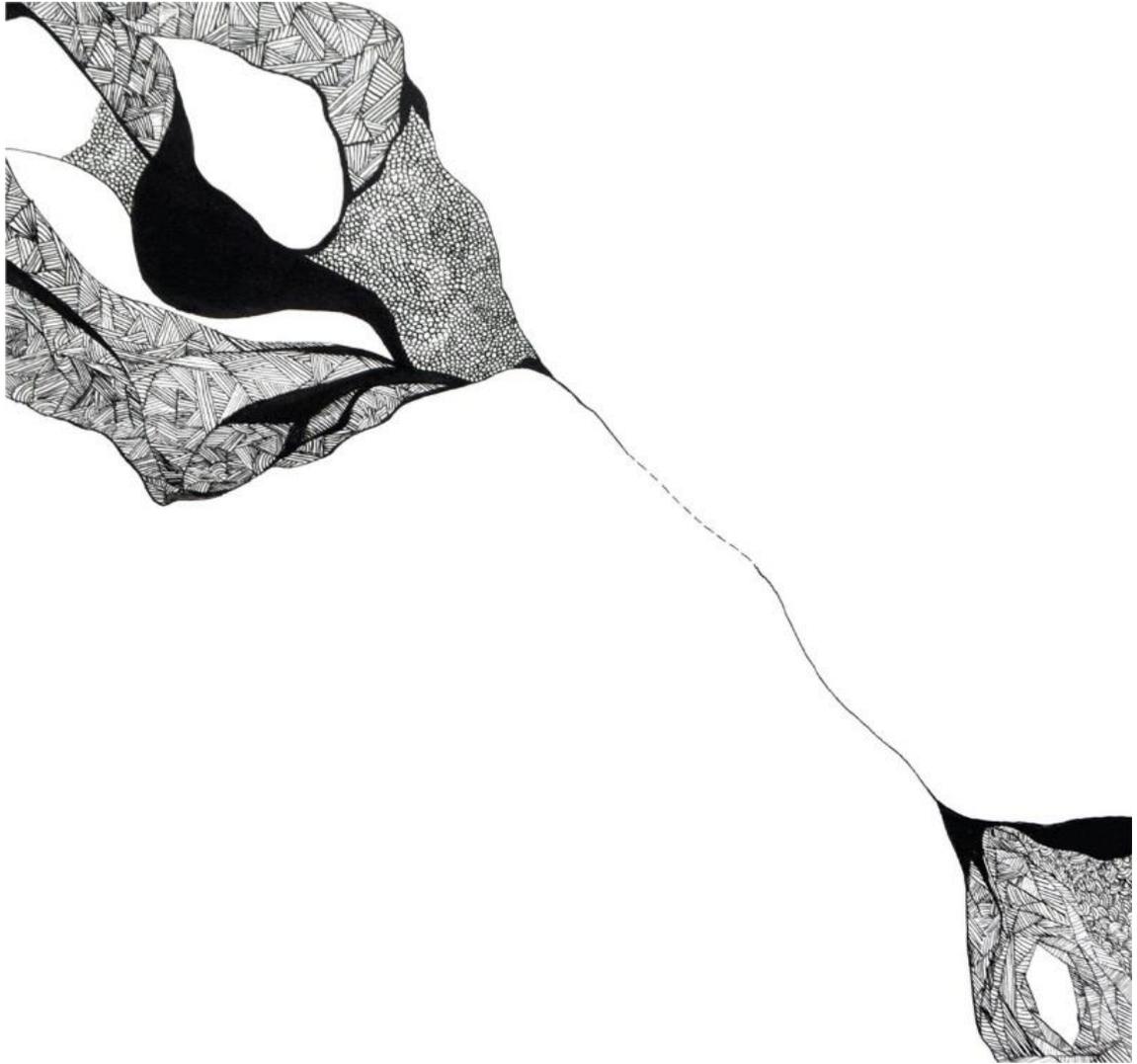


Figura 65: Gabriela Caetano. A incerteza da imagem. 2014-2015.

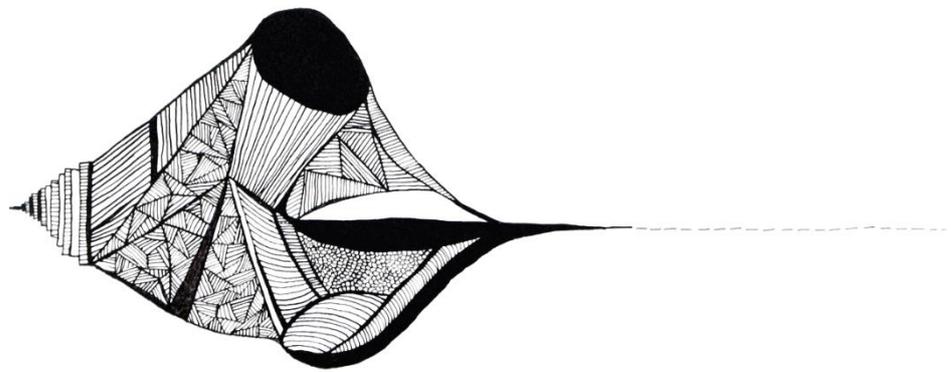


Figura 66: Gabriela Caetano, Sem título, da série: A incerteza da imagem. 2014-2015 .

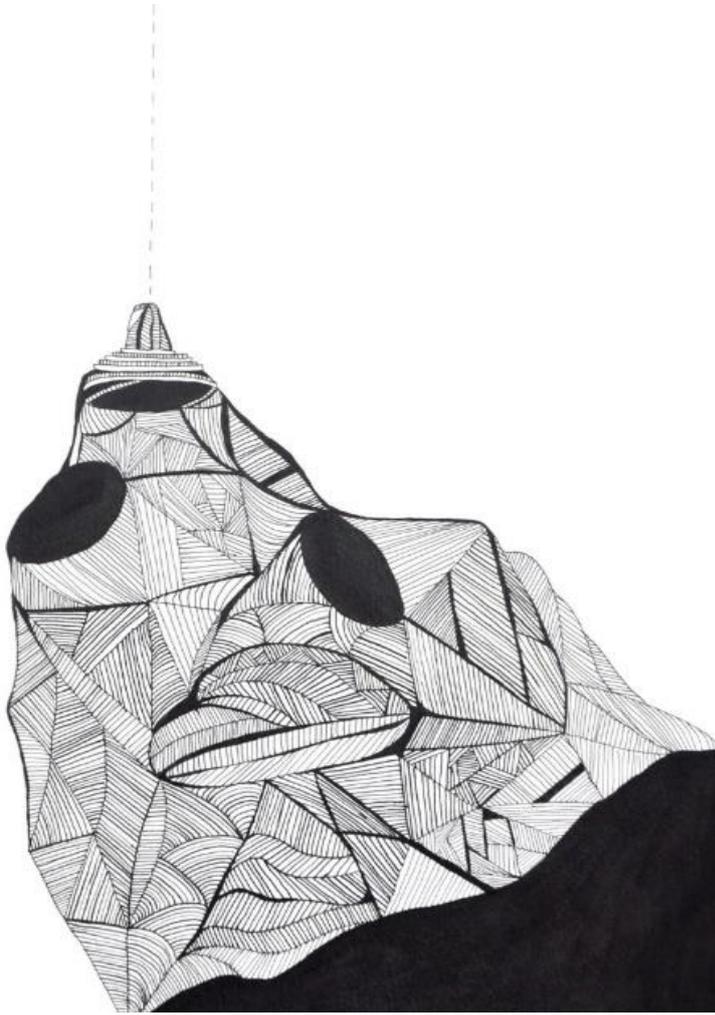


Figura 67: Gabriela Caetano, Sem título, da série: A incerteza da imagem. 2014-2015 .

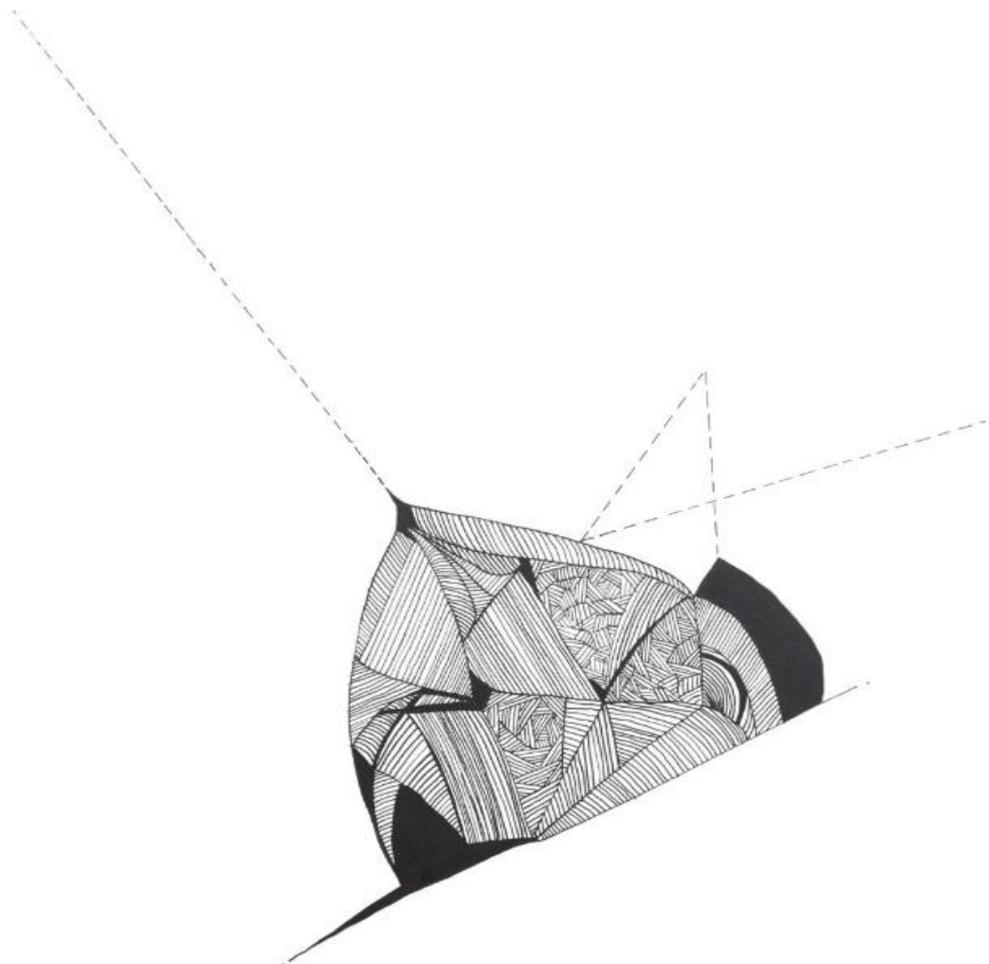


Figura 68: Gabriela Caetano, Sem título, da série: A incerteza da imagem. 2014-2015.

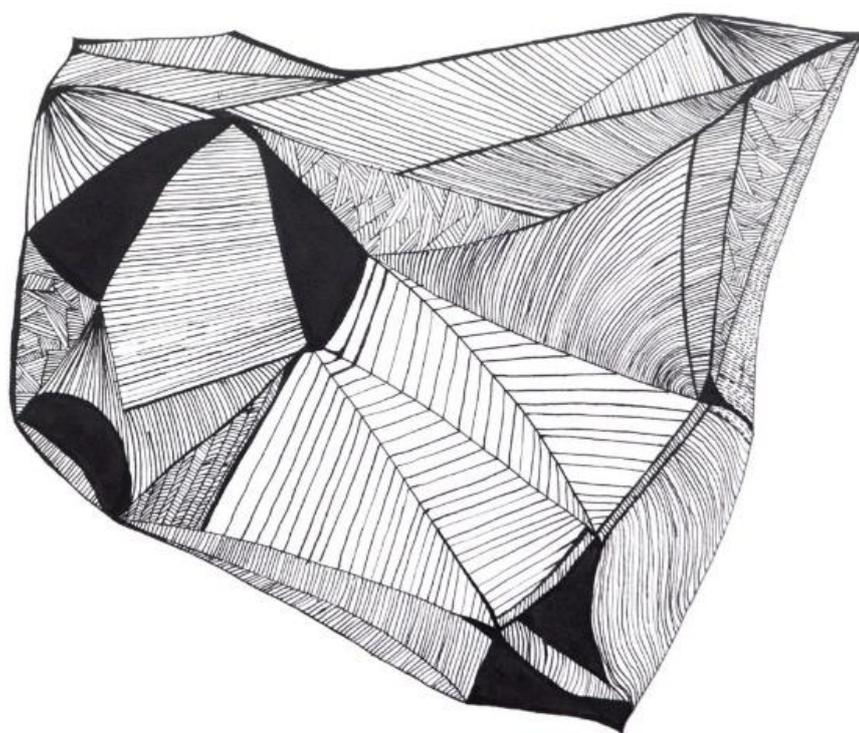


Figura 69: Gabriela Caetano, Sem título, da série: A incerteza da imagem. 2014-2015.

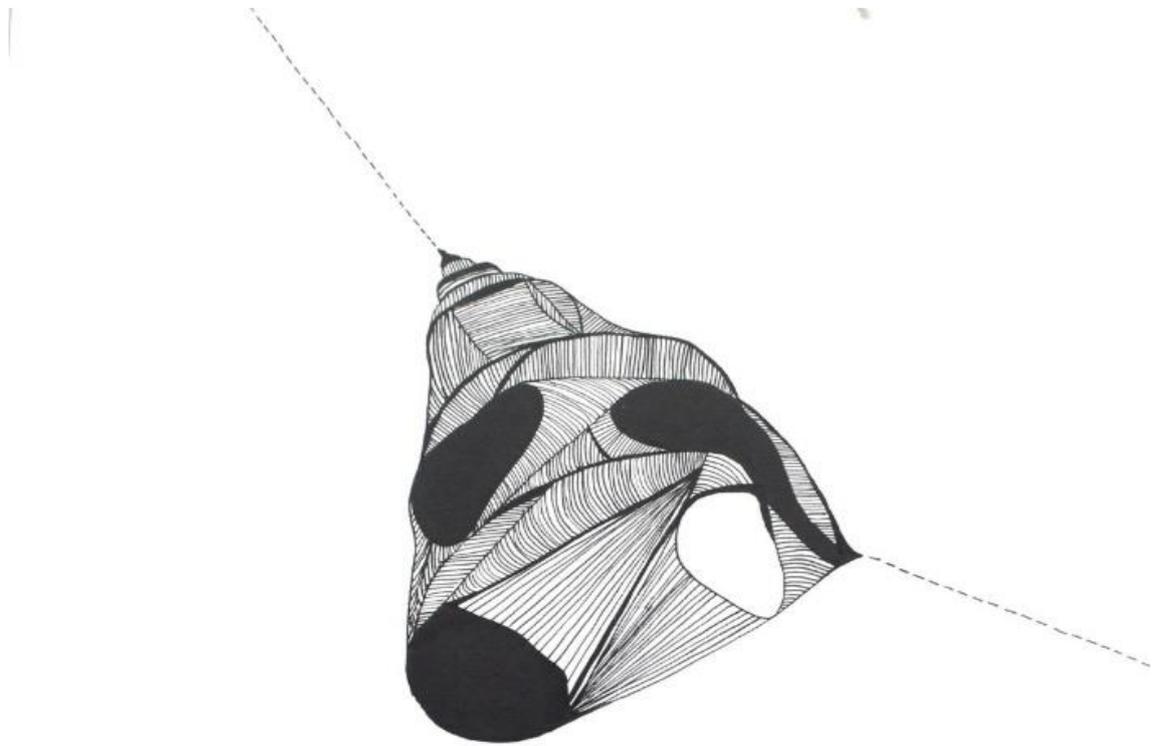


Figura 70: Gabriela Caetano, Sem título, da série: A incerteza da imagem. 2014-2015.

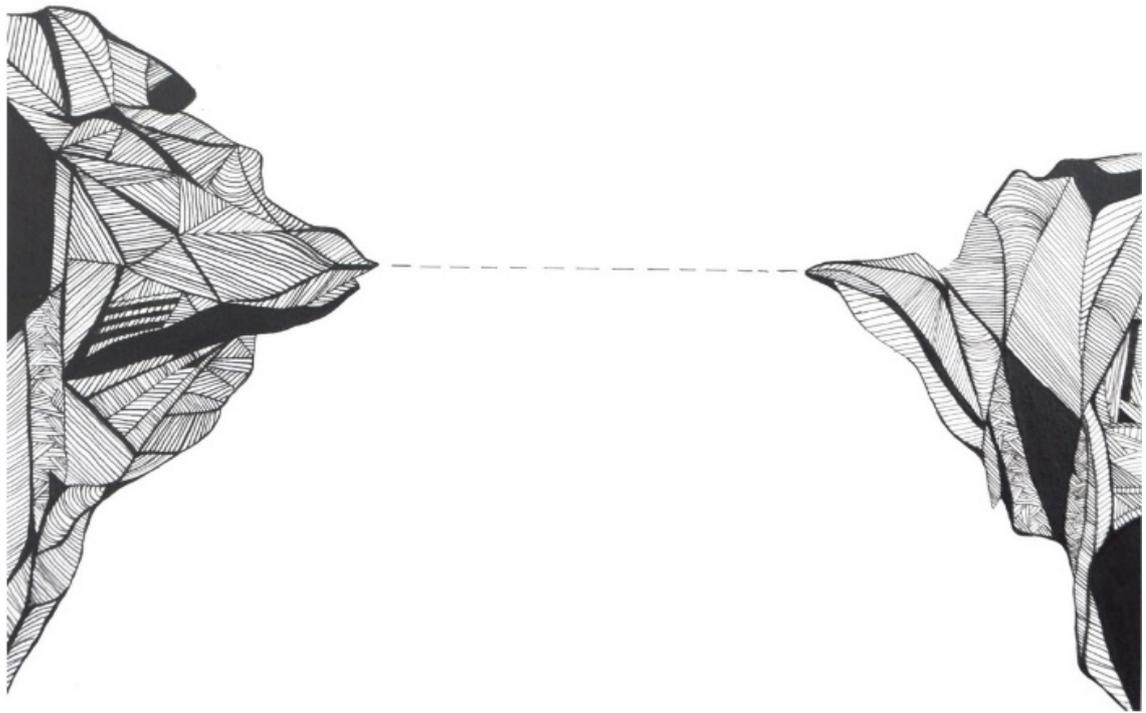


Figura 71: Gabriela Caetano, Sem título, da série: A incerteza da imagem. 2014-2015.

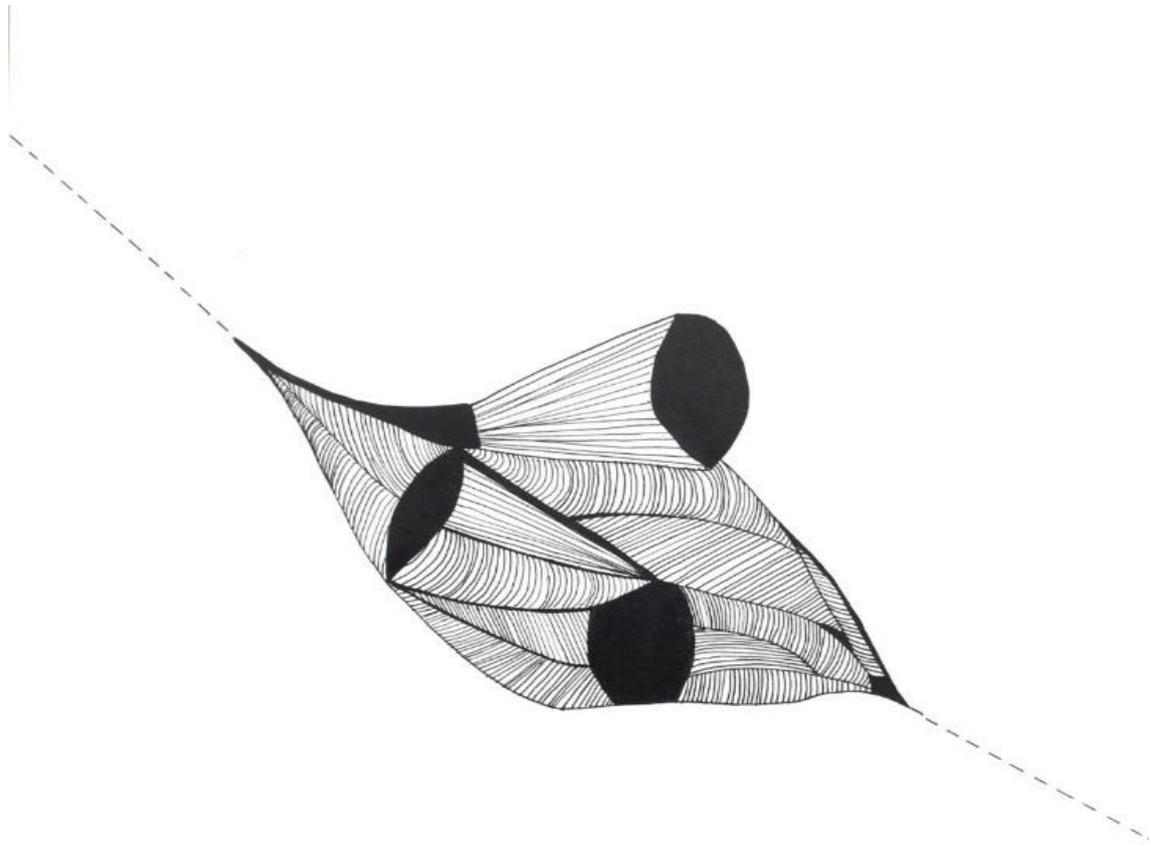


Figura 72: Gabriela Caetano, Sem título, da série: A incerteza da imagem. 2014-2015.

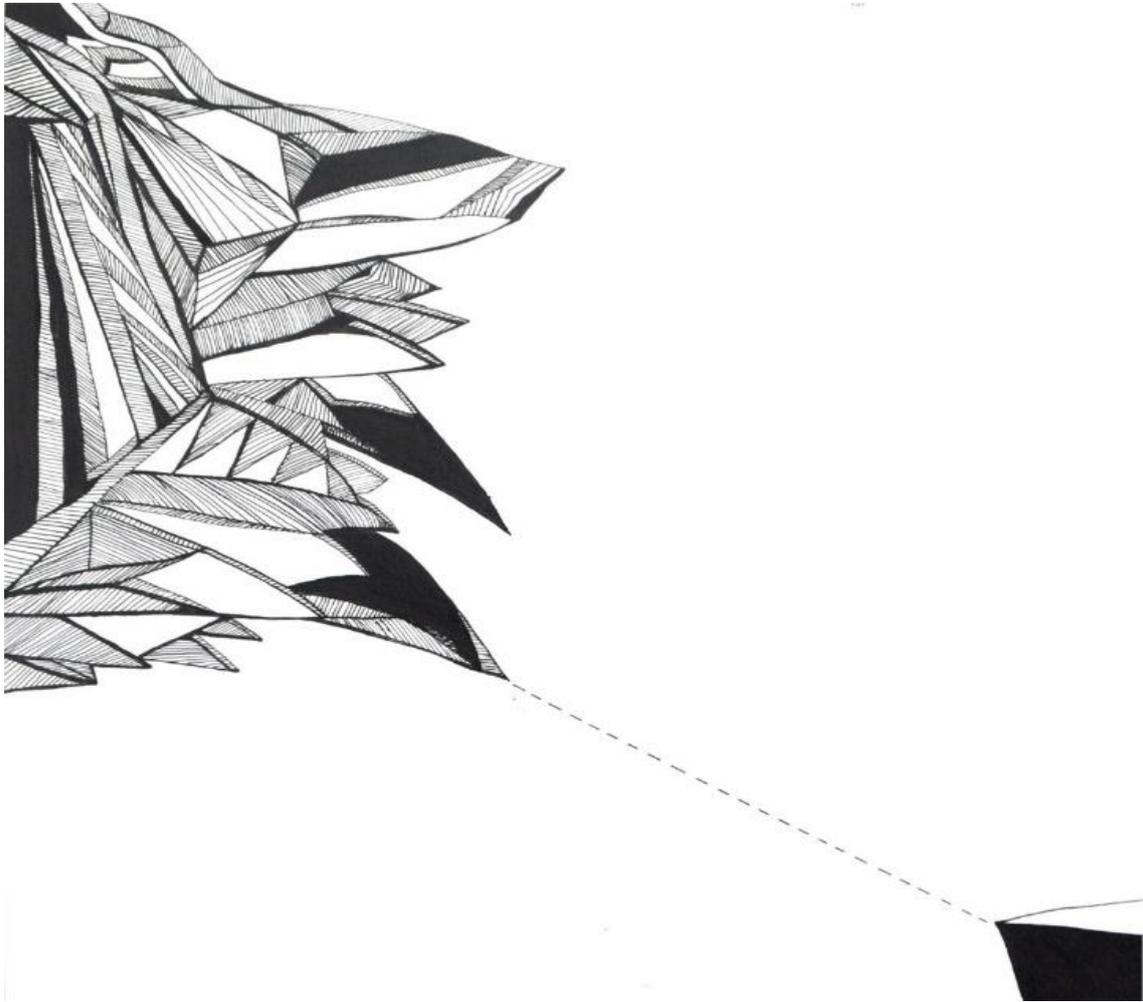


Figura 73: Gabriela Caetano. A incerteza da imagem, 2014-2015.

Retomando o pensamento do crítico de arte Chaimovich, para quem “as obras de paisagem podem ser consideradas meros reflexos, como se a subjetividade do artista não fizesse parte de sua obra” (2015), temos a impressão que nas paisagens em perspectiva seria possível uma ilusão onde se veria diretamente a realidade, ou ainda “como se uma janela se abrisse para o mundo: esquecemos o enquadramento artificial e o ponto de vista escolhido”. (2015)

Para além de procurar fazer dos meus desenhos lugares da figuração, da cópia fiel daquilo que o olho alcança, me interessa muito mais buscar nessas imagens os sentidos do imaginário, da fantasia, de espaços inabitados e desconhecidos. A série de desenhos *A incerteza da imagem* trata disso, do olhar fugaz e distante da artista que de certa maneira busca firmar uma realidade ainda não existente. Ali, mais uma vez o desenho remete ao exercício constante e interminável de nomear aquilo que não encontra palavras, de dizer o que acreditamos estar na zona do indizível, daquilo que as vezes pode ser doloroso de verbalizar e que através de uma imagem ganha uma maior fluidez. O risco grita em tinta coisas que não encontramos palavras para contar.

Vejo as linhas que atravessam o espaço do desenho. Definem entre si novos espaços e paisagens, numa mistura ambígua entre linhas a tinta da china⁷⁷, caneta tinteiro, manchas, vazios solitários, de um negro intenso que registram elementos orgânicos como folhas, galhos, pequenos montes, desfiladeiros, linhas geométricas que tentam encontrar semelhança no mundo real.

Os desenhos em papel no formato quadrado sugerem paisagens gráficas, geométricas, de uma quase realidade distópica, onde não se poderia perceber os contornos, onde tudo flui e nada é firme. O tempo para, estanca, a vazão líquida das emoções, dos riscos, da linha. Correr o risco pelo papel é também correr o risco no sentido de se arriscar, de se transpor do lugar inerte para a ação artística. Usar da tinta, do líquido preto do nanquim para encher o papel, preencher com forma e matéria, riscar, alinhar o espaço.

⁷⁷ No Brasil usa-se a palavra naquim, para o que em Portugal se conhece como tinta da china.

Encontro algumas relações entre meus desenhos e a obra da artista brasileira Edith Derdyk. Ao olhar para a obra dessa artista entendi que existem alguns conceitos que também se aproximam das minhas pesquisas: o traçado, a sobreposição de conteúdos, uma certa complexidade e sutileza nos emaranhados de linhas. Derdyk atua em muitos territórios entrecruzando linguagens: desenho, fotografia, gravura, livro de artista ou instalação. Foi por notar esse trânsito entre os campos, entre linguagens que encontrei semelhanças com o meu próprio processo artístico. A artista mostra em seus desenhos alguns princípios do seu trabalho: a repetição de formas, uma sobreposição de materiais e ideias e a acumulação.

Ao olhar para suas imagens que compreendi que a artista faz do seu trabalho uma espécie de teia de interlocuções e cruzamentos de linguagens capazes de proporcionar a possibilidade de atravessar o seu trabalho e compreender o desdobramento. Acredito que podemos visualizar nesses desenhos uma espacialidade que também se pode enxergar em suas instalações. A artista usa muito de linhas negras, mesmo artifício que eu escolhi para desenhar, e em suas criações ela costura, tece, cria planos no espaço onde se dão as instalações.

Entendo que quando eu desenho, ou fotografo ou crio uma instalação, não necessariamente é o ato da representação de algo que me interessa, mas sim, a possibilidade de trazer para o plano da matéria e da existência algo que ainda não vi existir. É através do desenho que visualizo o tempo, a memória, a distância ou o silêncio das coisas. Parece ser esse também o caminho que Derdyk percorre em suas obras quando executa uma espécie de alinhavado no espaço. Uma costura de linhas negras que vão e voltam sem necessariamente saberem qual o lugar final.

Nos desenhos de Derdyk acredito haver um lugar entre a costura, o desenho-linha e a escrita. No texto de Andrea Masagão *Da sutura a rasura: A costura de Edith Derdyk*, a artista afirma: "eu tenho a linha costurada na minha mão" (Masagão, 2011, p.2). Para ela, escrever é como costurar: "Costurando, ligando, furando, recortando, costurando pensamentos e tudo mais. Escrevo para me fixar, é quase ficção. Escrevo, desenho,

costuro, construo para me fixar" (Masagão, 2011, p.2). Segundo Vilém Flusser⁷⁸ (2010, P.25), "escrever origina-se do latim 'scribere', que significa riscar." O instrumento pontiagudo da agulha no tecido se assemelharia então ao instrumento cuneiforme utilizado para riscar/gravar uma superfície. Penso que para escrever se pressupõe a existência de um corpo. Partindo dessa premissa é possível compreender que escrever é o gesto de tocar algo, tocar o sentido, margear a sua borda, seus limites, expandindo-o. Entendo que escrever com o corpo pressupõe deixar uma marca para fora do corpo, ou seja, inscrever-se no espaço, deixar um rastro, uma rasura. Entre linhas e planos chapados e opacos, os desenhos se mostram delineadores de uma história que deseja ser contada. Entendi que desenho numa tentativa inalcançável de reduzir as distâncias, de buscar os territórios da saudade, da lembrança e das novas descobertas.

⁷⁸ Vilém Flusser (1920 – 1991) foi um filósofo checo, naturalizado brasileiro. Autodidata, durante a Segunda Guerra, fugindo do nazismo, mudou-se para o Brasil, estabelecendo-se em São Paulo, onde atuou por cerca de 20 anos como professor de filosofia, jornalista, conferencista e escritor.



Figura 74: Edith Derdyk, Rasuras, 1998.

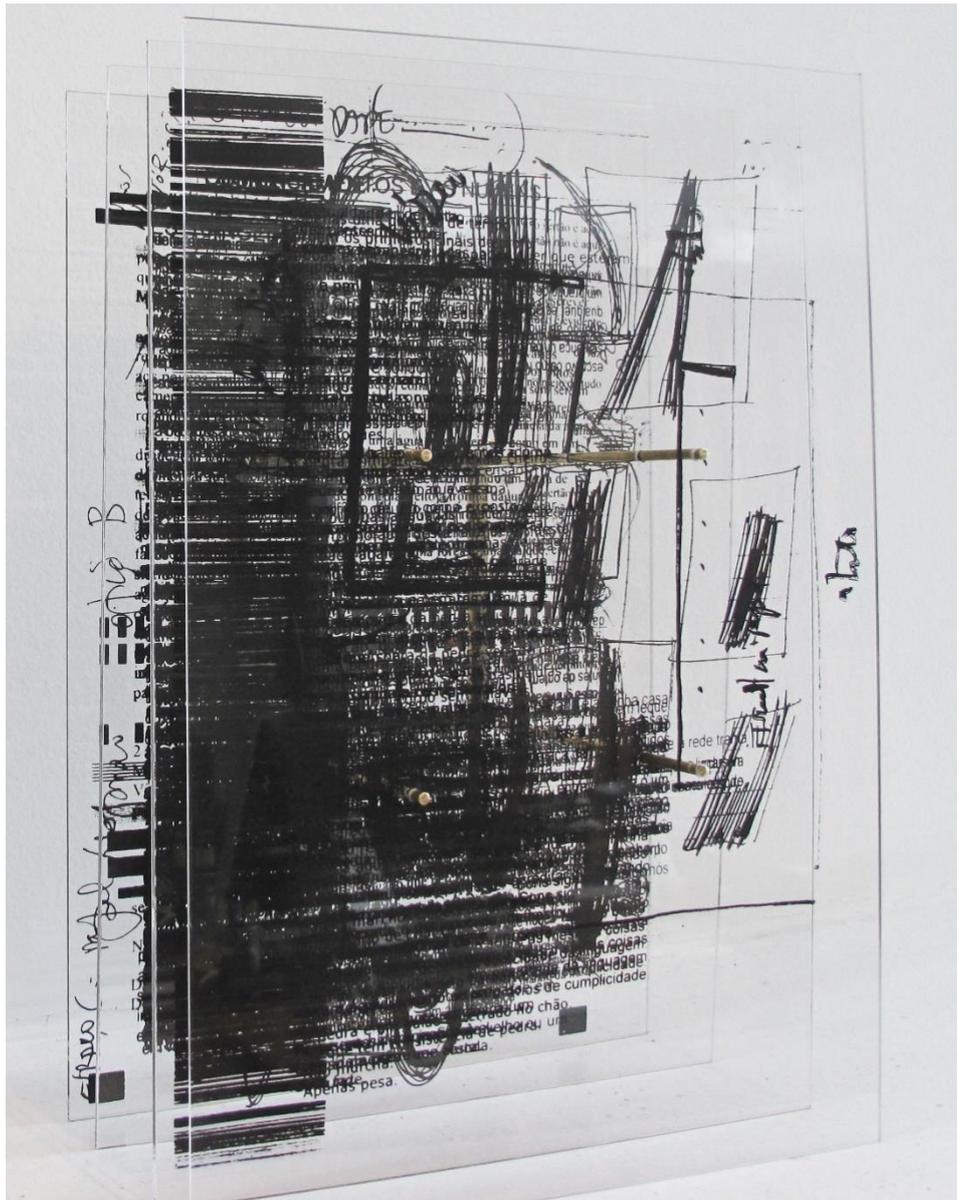


Figura 75: Edith Derdyk, Cópia Escrita, 2011.

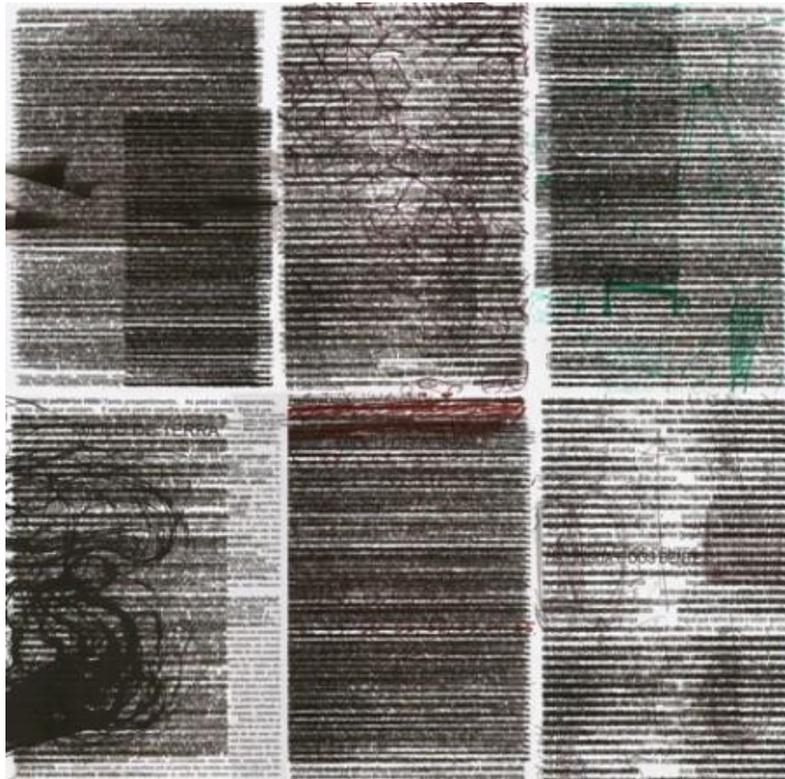


Figura 76: Edith Derdyk, Buraco Negro, 2013.

2.2 Os artistas e a cidade: espaço e lugar

Cada paisagem urbana se configura de uma maneira exatamente individual e diferente de qualquer outra. Como já exposto no capítulo anterior, entende-se que também é do lugar da cidade e dos espaços urbanos que cada paisagem existe de uma forma singular. Para compreender o percurso que meus trabalhos artísticos tiveram nos últimos anos é preciso também entender o percurso geográfico ao qual me coloquei a percorrer. Também a localização geográfica é uma parte importante para compreender meu processo artístico, uma vez que as influências urbanas e culturais são diretamente responsáveis por cada novo trabalho que proponho realizar.

Nasci numa ilha no sul do Brasil. Florianópolis, a ilha-capital teve seu povoamento mais intenso realizado durante o Império Português no Brasil, majoritariamente por moradores das ilhas dos Açores e da Madeira. Hoje em dia ainda percebe-se na arquitetura, nos costumes, e em alguns indícios da cultura local a herança trazida por esse período da história da cidade. Eu, em parte, carrego essa herança não só na maneira como percebo o mundo, mas muito em como me relaciono com os lugares. Foi só após a conclusão da Licenciatura em Artes Plásticas que fui morar em outra cidade. Em 2010 escolhi viver em São Paulo primeiro pela potência artística cultural pulsante que é, mas principalmente pela oportunidade de experimentar e trabalhar em uma megacidade cheia de diferenças, desencontros, distopias e delírios imagéticos. Tudo oposto ao que eu estava acostumada.

A diferença absurda de paisagens entre essas duas cidades se refletiu logo em novos trabalhos, que foram desenvolvidos ao longo dos anos e também durante o tempo que pude realizar um mestrado em Artes Visuais. Foi nesse período também que experimentei outras linguagens que passaram a fazer parte do meu repertório visual, voltei a pensar o desenho, as instalações, a repetição das imagens. Nesse momento pude amadurecer processos e entender mais sobre as imagens que faziam parte dos meus arquivos e dos trabalhos que estava realizando.

Em 2014, as coisas mudaram novamente. A carta de aceite para iniciar o curso de doutoramento no Colégio das Artes fez com que eu novamente trocasse de lugar. Dessa vez porém para outro país. Cheguei em Coimbra no meio de setembro, sem saber se ficaria apenas um ou os próximos três anos previstos para cursar o doutorado. Nunca tinha estado ali, não conhecia a cidade, as ruas, as pessoas. Tudo novo de novo. Esse ano fora do Brasil (e dentro de mim) foi sem dúvida um momento catalisador de novas pesquisas. Naquele ano também o Brasil viu suas bolsas e programas de incentivo a pesquisa serem praticamente todas cortadas e a triste estatística de um governo que não conseguia financiar seus acadêmicos se tornou realidade para mim e fez com que eu não pudesse concluir os estudos diretamente em Portugal como havia programado.

Retornei ao Brasil no final do ano de 2015, e voltei a viver na cidade de São Paulo. De volta ao país, e diferentemente dos anos anteriores, fui trabalhar em um dos bairros centrais da cidade chamado Luz. Entre 2015 e 2017 me dediquei majoritariamente ao trabalho relacionado a produção dos eventos artísticos, escrita e captação financeira para projetos, exposições e peças teatrais. Acabei atuando mais na realização desses projetos do que de fato na criação de novos trabalhos artísticos, e esse tempo reverberou também na escrita desta tese, pois enquanto trabalhava com uma área mais relacionada à direção artística, da produção de bastidores, isso fez com que a minha produção autoral tenha sido menor. Porém, é importante destacar que minha proficiência artística foi um fator determinante no meu desempenho profissional. Até meados de 2017 pude experienciar a cidade dentro do bairro da Luz,⁷⁹ que possui uma história cheia de peculiaridades e que remete a um passado glorioso e rico da capital paulista, por onde os imigrantes chegavam de trem e por onde também as riquezas passavam nos vagões. Hoje porém, é considerada por grande parte da população como uma parte segregada da cidade, para muitos esquecidas, com um histórico de deficiências sociais e uma decadência ainda em

⁷⁹ Luz é um dos bairros do distrito do Bom Retiro, localizado na Zona Central da cidade de São Paulo. O que alguns séculos atrás era apenas um pântano transformou-se em um dos bairros mais importantes da região central da capital paulista. Esse ritmo se seguiu até 1950, quando o centro se constituía no principal circuito de negócios, compras e lazer das elites. A ferrovia atraiu a instalação de escritórios filiais das companhias estrangeiras das distribuidoras de filmes, dada a facilidade de importação e remessa de filmes, além de pequenas produtoras e lojas de equipamentos especializados. Na segunda metade do século XX a situação mudou quando as grandes empresas se deslocaram para outras áreas da cidade, como a Avenida Paulista, levando consigo as elites e iniciando um processo de desvalorização imobiliária. Disponível em: <http://www.saopauloinfoco.com.br/tag/historia-do-bairro-da-luz/>. Acesso em: 01/07/2017

acontecimento. Acho importante tentar realizar essa descrição para que o leitor possa imaginar as diferenças de paisagens que encontrei e como isso se refletiu no processo artístico posterior.

Voltar ao Brasil fez com que um universo abismal se abrisse diante dos meus olhos, e uma cidade totalmente nova se apresentou. A classe média paulistana normalmente não frequenta o bairro da Luz, não conhece sua história, nega seu passado e tem horror a uma ideia de requalificação social. A especulação imobiliária sonha com os dias em que tudo aquilo virará a *Nova Luz*⁸⁰, - projeto de lei por enquanto ainda parado, que pressupõe derrubar toda a história arquitetônica e cultural daquele bairro em prol de grandes e novos prédios de empreendimento, no qual aqueles que hoje ali vivem não terão condições financeiras de continuarem a habitar a região.

Após 2017 quando saí da vivência do bairro da Luz e iniciei um novo trabalho junto ao Instituto Moreira Salles em sua nova sede na Avenida Paulista, pude então retomar antigos projetos artísticos e dessa maneira voltei a pensar o desenho dentro da perspectiva da criação de novos trabalhos e futuros projetos de exposição. São os desenhos que apresentarei no próximo capítulo que fazem parte desse projeto que se iniciou em 2015, mas que só agora está tomando corpo e sendo ampliado em sua execução. Hoje, vivendo e trabalhando nessa outra região da cidade, entendo que a experiência na Luz foi, ao mesmo tempo, importante para meu crescimento como profissional e também indispensável para um amadurecimento da minha noção de arte como instrumento transformador social. Há, agora, a ideia de um corpo que percorre diferentes paisagens e estabelece relações novas em cada canto que encontra, como uma maneira de se alimentar dos meios e digerir esses encontros.

As palavras paisagem, cidade, lugar, desenho, são importantes para melhor esclarecer alguns pontos de interesse desta tese. As referências que constroem o

⁸⁰ O projeto Nova Luz propõe uma renovação urbana no bairro, que seria feito por meio de uma concessão urbanística, anunciado pela prefeitura de São Paulo em 2005, pelo então prefeito José Serra (PSDB), e que acabou arquivado em 2013 pelo prefeito Fernando Haddad (PT). O projeto consistia, basicamente, na revitalização de uma área popularmente conhecida como Cracolândia, que, localizada no centro da cidade, se situa entre as avenidas Duque de Caxias, Ipiranga, Rio Branco, Cásper Líbero e a Rua Mauá, sendo conhecida por ser ponto de tráfico e uso de drogas. Disponível em: <https://raquelrolnik.wordpress.com/tag/nova-luz/>. Acesso em: 07/08/2017

pensamento estão ligadas com as obras sobre paisagem, a cidade versus uma natureza. As referências teóricas se cruzam para alinhar novos modos de pensar, e por isso é importante para mim tecer conceitos e bases no entendimento das palavras que estão sendo usados. Entender a transformação do espaço artístico é também entender uma ideia de espaço construído e não-construído. Para elucidar melhor essas questões recorro aos entendimentos de Rosalind Kraus no que se refere a um de seus textos mais conhecidos, *Escultura no Campo Ampliado* (1979). Segundo a historiadora e crítica de arte:

O fato de ter a escultura se tornado uma espécie de ausência ontológica, a combinação de exclusões, a soma do nem/nenhum, não significa que os termos que a construíram — não-paisagem e não-arquitetura — deixassem de possuir certo interesse. Isto ocorre em função de esses termos expressarem uma oposição rigorosa entre o construído e o não construído, o cultural e o natural, entre os quais a produção escultórica parecia estar suspensa. A partir do final dos anos 60 a produção dos escultores começou, gradativamente, a focalizar sua atenção nos limites externos desses termos de exclusão. Ora, se esses termos são a expressão de uma oposição lógica colocada como um par de negativos, podem ser transformados, através de uma simples inversão, nos mesmos pólos antagônicos expressos de forma positiva. Ou seja, de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, a não-arquitetura é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo paisagem, e não-paisagem é simplesmente arquitetura. (1984, p. 133)

Pensar a lógica do uso da fotografia, por exemplo, é pertinente no que se refere a entender a representação da paisagem durante o século XX, dentro desta linguagem e mais ainda na contemporaneidade. E talvez a escolha de olhar para os meus desenhos possa ser um esforço na ruptura com o mundo cada vez mais tecnológico e menos *low tech*.

Se pensarmos na popularização da linguagem fotográfica durante o século XX, podemos perceber que as primeiras fotografias rapidamente tiveram como foco a sociedade urbana e conseqüentemente passaram a registrar e a expressar essa sociedade por diversos ângulos. De acordo com o sociólogo canadense Guy Bellavance⁸¹, entre a fotografia e a cidade existe “[...] qualquer coisa como uma mentalidade comum, moderna

⁸¹ Guy Bellavance é sociólogo e trabalha com sociologia das Artes e Práticas Culturais. Atualmente é vinculado a Universidade do Quebec.

e que ultrapassa as clivagens estéticas. Um tipo de reciprocidade, uma equivalência que as destina a se reencontrarem e que as impede de se evitarem”. (1997, p. 17)

Sua reflexão passa pela ideia da existência de uma mentalidade urbana que seria uma forma de vida e uma mentalidade fotográfica, que seria uma forma de registro, que se coincidem na cidade moderna. Dessa relação, a cidade moderna começou a ser considerada como algo propriamente fotográfico, assim como a fotografia passou a ser um componente comum na cidade. Bellavance cita a “paisagem urbana” como um gênero fotográfico e lembra que a fotografia “[...] naturaliza a cidade que passa a ser um organismo vivo, fauna e flora, natureza bruta e selva” (1997, p. 20).

Para o pesquisador brasileiro Frederico de Mello Brandão Tavares⁸² “a ideia de um domínio fotográfico sobre a natureza reflete-se também nas manifestações fotográficas na cidade. A cidade transforma-se numa segunda natureza” (2005, p. 24). Tavares acredita que a partir das leituras sobre Bellavance, apareceria então o entendimento dos conceitos de *landscape* e *cityscape*. Segundo Tavares:

Devemos estar sempre atentos, no entanto, para o fato de que a paisagem aparece sempre como algo externo, visto de fora, de cima. E a fotografia não estabelece somente este ponto de vista em relação à cidade. A fotografia é intrínseca à cidade, retrata-a de dentro, assim como dela faz parte. (TAVARES, 2005, p. 24)

Podemos retomar as definições de Santos para quem: “paisagem e espaço não são sinônimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima” (2006, p. 66). Segundo esse entendimento, é possível diferenciar então o conceito de paisagem da ideia de espaço. Ainda através de Santos:

O espaço, uno e múltiplo, por suas diversas parcelas, e através do seu uso, é um conjunto de mercadorias, cujo valor individual é em função do valor que a sociedade, em um dado momento, atribui a cada pedaço de matéria, isto é, cada

⁸² Frederico de Mello Brandão Tavares é professor adjunto da Universidade Federal de Ouro Preto. Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Diretor Executivo da Editora UFOP. Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Bacharel e Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Realizou estágio de doutorado no exterior junto à Universidad Rey Juan Carlos (URJC, Madrid), Espanha.

fração da paisagem. O espaço é a sociedade, e a paisagem também o é. No entanto, entre espaço e paisagem o acordo não é total, e a busca desse acordo é permanente; essa busca nunca chega a um fim. (SANTOS, 2006, p. 67)

Para relacionar com o que defende Santos (2006), acredito ser importante também trazer outros conceitos que se completam e ampliam, como o entendimento de cidade. Para a arquiteta e urbanista brasileira Raquel Rolnik⁸³ (1995) em seu livro *O que é cidade?*, é importante entender que a cidade significa desde a sua origem, ao mesmo tempo, uma maneira de organizar o território e uma relação política. Deste modo, quando pensamos no sentido de habitar a cidade, temos que entender que isto significa participar minimamente da vida pública, mesmo que isso signifique submeter-se as regras e regulamentos. Segundo Rolnik, “(...) a cidade é uma obra coletiva que desafia a natureza. Ela nasce com o processo de sedentarização e seu aparecimento delimita uma nova relação homem/natureza; para fixar-se em um ponto para plantar é preciso garantir o domínio permanente de um território” (1995, p. 8).

Tanto Santos (2006), como Rolnik (1995) aproximam em seus textos o entendimento de que um espaço urbano é algo construído socialmente e de acordo com as situações ímpares que o contexto permitiu existir. Sendo assim, podemos compreender que a cidade como uma paisagem urbana só existe devido as estruturas sociais que a permitem ser configurada como tal. Enquanto para Santos (2006) as paisagens são construções de momentos históricos diferentes, por outro lado, numa ideia que pode complementar essa questão, a pesquisadora brasileira Eni P. Orlandi⁸⁴ trata de como a percepção dessa cidade só é possível através do discurso que se forma dela. Segundo Orlandi, a cidade poderia ser percebida através de uma sensação de um conjunto de fragmentos, ou em suas palavras:

O que se toma como fragmentário são flagrantes (*flashes*). A sensação de fragmentário é efeito da vontade de totalidade dada pela impressão de arredondamento da ‘paisagem’ (*landscape*): totalidade abrangida e abrangente do olhar. De um olhar organizado e organizador (do urbano) que é totalitário. O

⁸³ Raquel Rolnik (1978) possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1978), mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1981), doutorado em Graduate School Of Arts And Science History Department – New York University (1995) e livre docência pela FAUUSP (2015). Desde 1979 é professora universitária no campo da arquitetura e urbanismo, sendo atualmente Professora Associada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

⁸⁴ Eni de Lourdes Puccinelli Orlandi é uma pesquisadora e professora universitária brasileira.

real da cidade desorganiza esse lugar totalizador e, obrigando ao movimento, nos disponibiliza para outra apreensão de sentidos (ORLANDI, 2001, p. 10).

Para enxergar esse lugar totalizador seria preciso perceber os diferentes espaços da cidade. Essa complexidade e prerrogativa é explicada por diversos outros autores que se propõem, a definir conceitos e diferenciar o que seria então esse espaço urbano da ideia de lugar. Para melhor compreender essa diferenciação recorro ao historiador francês Michel de Certeau⁸⁵, (1998) que distingue o que é *espaço* do conceito de *lugar*. Segundo Certeau:

Lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. (CERTEAU, 1998, p. 201)

Diferentemente da definição de espaço, que segundo o historiador pode ser entendido como:

[...] o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem portanto a univocidade nem a estabilidade de um “próprio” (CERTEAU, 1998, p. 202).

Tendo então esses conceitos compreendidos, podemos continuar a reflexão sobre essa interação que ocorre na paisagem urbana, e que pelo viés da arte vai ser recorrente objeto de trabalhos artísticos. Segundo Cauquelin, a paisagem deve ser entendida como “uma justa e poética representação do mundo” (2007, p. 7), ou seja, muito mais uma

⁸⁵ Michel de Certeau nasceu em 1925. Formou-se em Filosofia, História, Teologia e Letras Clássicas nas Universidades de Grenoble, Lyon e Paris. Enveredou-se pela psicanálise, pela linguística, pela antropologia e por outras disciplinas para responder satisfatoriamente a suas investigações. Com seu método de estudo, tornou-se um dos mais importantes historiadores da França. Faleceu em Paris, em 1986, deixando importantes contribuições para a produção do conhecimento histórico e um legado de obras fundamentais para a história.

espécie de representação artificial proporcionada pela perspectiva do que de fato um dado inviolável da natureza.

Todos os autores que apresentei até aqui conceituam os termos que acredito serem fulcrais para a compreensão do texto. Além de refletir sobre as já mencionadas palavras-chave dessa discussão, é evidente que entendo também a importância de pensarmos sobre que sujeito é esse que habita essa paisagem.

Contrapondo o que defende Rolnik (1995), o arquiteto inglês Thomas Gordon Cullen⁸⁶ (1983) entende que o sujeito tal qual a paisagem que ele está inserido seriam ambos passivos. O autor trata o sujeito como um observador que constrói e levanta dados na interação com a cidade, mas não interfere, não é um agente e participante ativo diante das ocorrências urbanas. É antes um fruidor, que um agente transformador, profundo observador de sua própria consciência. Ou seja, esse conceito passivo de paisagem, ao mesmo tempo que promove um tipo de aproximação entre sujeito e paisagem, promove um afastamento da totalidade da realidade ambiental, porquanto o sujeito pode ficar restrito a certos padrões perceptivos que reorganizam e ordenam as paisagens externas, mas nem sempre permitem o sujeito observar-se como parte da paisagem.

Não concordo com o sujeito como é definido por Cullen, uma vez que atuo na contramão dessa ideia. De acordo com Cullen (1983), a paisagem urbana seria a arte de se fazer coerente e organizada, de maneira visual todo o emaranhado de edifícios, ruas e espaços que compõe o ambiente urbano. Para o arquiteto e urbanista brasileiro Roberto Sabatella Adam⁸⁷ esse conceito de paisagem, elaborado por Cullen nos anos 1960, “exerce forte influência em arquitetos e urbanistas exatamente porque possibilita análises sequenciais e dinâmicas da paisagem a partir de premissas estéticas, isto é, quando os elementos e jogos urbanos provocam impactos de ordem emocional” (2008, p. 63). Ao considerarmos o panorama atual de urgências ambientais urbanas, observa-se que o método de Cullen, precisaria ser conjugado a um painel sistêmico e mais amplo de

⁸⁶ Thomas Gordon Cullen (1914 - 1994) foi um influente arquiteto e urbanista britânico.

⁸⁷ Roberto Sabatella Adam é arquiteto e urbanista pela Universidade Federal do Paraná (1991). Possui pós-graduação: Especialização em Estudos da Consciência pela Unibem (1997) e doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento pela Universidade Federal do Paraná (2006). Atua em Projetos de Arquitetura, Paisagismo e Urbanismo.

informações ecológicas, humanas, sociais, perceptivas, culturais, antropológicas, econômicas etc., para então poder compor em conjunto um cenário de dados de relevância contemporânea.

Quando proponho refletir sobre a relação existente entre artistas e as cidades, de fato é importante entender que São Paulo é uma cidade cheia de contrapontos em suas paisagens. E pensar a paisagem não pode ser acreditar apenas numa versão idílica. Essa experiência me fez refletir sobre as diversas e inúmeras possibilidades de paisagens e me fez perceber esse enorme contraponto que se estabelecia então na minha pesquisa e trajetória enquanto artista. As vivências pela cidade me levaram a entender como a construção social pode facilitar ou prejudicar a vida das pessoas. Como que de certa maneira a cidade pode ser planejada e pensada para acolher ou afastar. E ainda, como essas ações são políticas em todo seu conjunto, em relação a tudo que se refere a um agrupamento social e urbano. Ao vivenciar essa paisagem urbana pude compreender que aquela ideia de paisagem da natureza diz muito pouco ou quase nada de uma experiência urbana de uma megacidade como São Paulo.

Falar em autoria individual em meio a uma cidade como São Paulo e de territórios onde a arte só existe no coletivo é algo contraditório. Pensar o reprodutível, o automático, aquilo que acontece na incessante maneira de resistir não se prende a construção do pensamento afetivo e das oportunidades artísticas que são pensadas para se re-existir coletivamente. É a própria cidade que engole o indivíduo e que vomita uma homogeneidade que dificulta as singularidades. Um paradoxo.

Pensar a cidade como paisagem é possível? Estreitar as pesquisas artísticas com outros pensamentos e alinhar conceitos de áreas diferentes podem ajudar a criar uma nuvem de possibilidades para essa reflexão. A cidade contemporânea está em permanente processo de formação e de devastação, e já não é mais compreendida através de uma visão que encontra na ordem dos traçados o suporte de uma inteligibilidade estável, ou como defende o arquiteto catalão Ignasi de Solà-Morales⁸⁸ :

⁸⁸ Ignasi de Solà-Morales (1942 - 2001) foi um arquiteto, historiador e filósofo catalão. Entre seus trabalhos arquitetônicos mais notáveis estão a reconstrução do Pavilhão de Barcelona , de Ludwig Mies van der Rohe,

A cidade não é mais experimentada como uma estrutura articulada na qual o que é comum e adequado está disponível para nós e do qual somos parte ativa, participantes. Ao contrário, nós vivemos em cidades que, como em paisagens, tentamos construir nosso território, um lugar seguro e incólume, no qual é possível habitar conosco e com os nossos. (SOLÀ-MORALES, 2002, p. 154)⁸⁹

Sendo assim, podemos entender a fragmentação desta paisagem como o resultado de um somatório de relações expressas na cidade, ou nas palavras de Solà-Morales da relação de “construção e destruição contínuas, de crescimento e renovação permanentes, de mutação e obsolescência, a condição acidental e imprevisível da cidade torna-se seu verdadeiro modo de exibição”⁹⁰ (2002, p. 157).

É tempo de observar como a ação do homem versus a ação na natureza age de forma conflitante e sobrevivente nas cidades. Criamos paisagens silenciosas através da arte, de forma que não a tornamos nem método generalizador, nem uma forma de deslocamento do olhar para algo estranho. Haveria uma busca por uma entropia, para gerar energia para a desordem e para o caos? Que condições tornam algo artístico? Definir a epistemologia pode ser o caminho para pensar o que é artístico. Qual a lógica do problema artístico? Quais as propriedades que legitimam e aprofundam a criação artística? Talvez seja a maior angústia e pergunta a ser feita e refletida.

Para tentar elucidar um pouco essas questões que faço, escolhi trazer o artista argentino Jorge Macchi, que no meu entendimento materializa em muitos de seus trabalhos essas questões que apresento. Ele promove essa reflexão sobre o artista e sua relação com a cidade de maneira a responder visualmente questões que ainda não consigo materializar através de texto. Em suas obras encontro possibilidades de respostas para as perguntas e questionamentos que ainda me faço.

e a reconstrução e ampliação do Teatro Liceu, em Barcelona. Ignasi de Solà-Morales cunhou o termo "terreno vago", aplicado a áreas abandonadas, obsoletas e improdutivas, sem definições e limites claros.

⁸⁹ Tradução minha. Texto original: la ciudad ya no se experimenta como una articulada estructura en la que se dispone lo que nos es común y propio y de la cual somos parte activa, partícipes. Por el contrario, vivimos en ciudades que, como en los paisajes, lo que intentamos es construir nuestro territorio, un lugar seguro, indemne, en el que sea posible morar con nosotros mismos y con los nuestros.

⁹⁰ Tradução minha. Texto original: una situación de continua construcción y destrucción, de permanente crecimiento y renovación, de mutación y obsolescencia, la condición casual imprevisible de la ciudad se convierte en su verdadero modo de exposición.

Macchi é um exemplo notável de como a arte contemporânea suscita esses questionamentos e promove trabalhos artísticos que dialogam e sugerem possíveis saídas para a problemática da paisagem, da cidade, dos espaços coletivos, dos lugares habitáveis. Em 2007, a Bienal do Mercosul⁹¹, em sua 6ª edição realizou uma mostra monográfica de seus trabalhos. Na ocasião da exposição uma seleção imensa de seus trabalhos puderam ser vistos no Santander Cultural⁹², na cidade de Porto Alegre. A Bienal daquele ano contou com o curador espanhol Gabriel Pérez-Barreiro⁹³, que esteve no ano de 2018 comandando outra grande Bienal brasileira, a 33ª Bienal de Arte de São Paulo⁹⁴. Aquela época, Pérez-Barreiro escreveu sobre o trabalho de Macchi:

O uso de mapas tornou-se uma espécie de clichê na arte contemporânea, porém, a abordagem de Macchi aos ambientes que o cercam deve-se mais à busca de uma estrutura que contenha as suas respostas ambivalentes do que a uma tentativa de ilustrar um fenômeno social ou cultural em particular. O guia em Buenos Aires Tour, subverte tudo o que nós esperaríamos de um guia turístico: inclui, até mesmo, o fac-símile de uma nota suicida encontrada em uma calçada. (PÉREZ-BARREIRO, 2007, p. 38)

Para Pérez-Barreiro, Macchi usa “a ideia de um mapa psicológico ou caminho por meio da experiência de uma cidade” (2007, p. 38) como uma maneira de realizar um projeto que marcara seu retorno para Buenos Aires após uma longa temporada fora do país. Ainda segundo o curador, “este guia alternativo da cidade de Buenos Aires foi a forma que o artista encontrou de renegociar e redescobrir a sua cidade. Em vez de uma cidade

⁹¹ A Bienal do Mercosul é uma mostra internacional de arte contemporânea que ocorre em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, desde 1997. O evento, promovido pela Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, contribuiu para transformar o Brasil em referência internacional nas artes visuais.

⁹² O Santander Cultural é o centro cultural brasileiro mantido pelo Banco Santander em um prédio histórico de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul.

⁹³ Gabriel Pérez-Barreiro (Espanha, 1950) É o atual curador da 33ª edição da Bienal de São Paulo (2017/2018). É diretor da Colección Patricia Phelps de Cisneros, em Nova York e Caracas. Foi curador geral da 6ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre em 2007. Foi curador de arte latino-americana no Blanton Museum of Art da Universidade do Texas, em Austin, EUA, Diretor de Artes Visuais da Americas Society de Nova York, coordenador de exposições da Casa de América de Madri e curador-fundador da Coleção de Arte Latino Americana da University of Essex na Inglaterra. Conselheiro da Fundação Iberê Camargo. Doutor em História e Teoria de Arte pela Universidade Essex (Reino Unido) e especialista em História da Arte e Estudos Latino-Americanos pela Universidade de Aberdeen (Reino Unido).

⁹⁴ A Bienal de São Paulo é uma exposição de artes que ocorre a cada dois anos na cidade de São Paulo, desde 1951. É considerada um dos três principais eventos do circuito artístico internacional, junto à Bienal de Veneza e Documenta de Kassel. Em 2018, a 33ª Bienal de Arte de São Paulo se apresentou com o título Afinidades Afetivas.

vazia, a *Buenos Aires Tour* representa um caminho por diversos bairros e experiências intensas” (2007, p. 38).

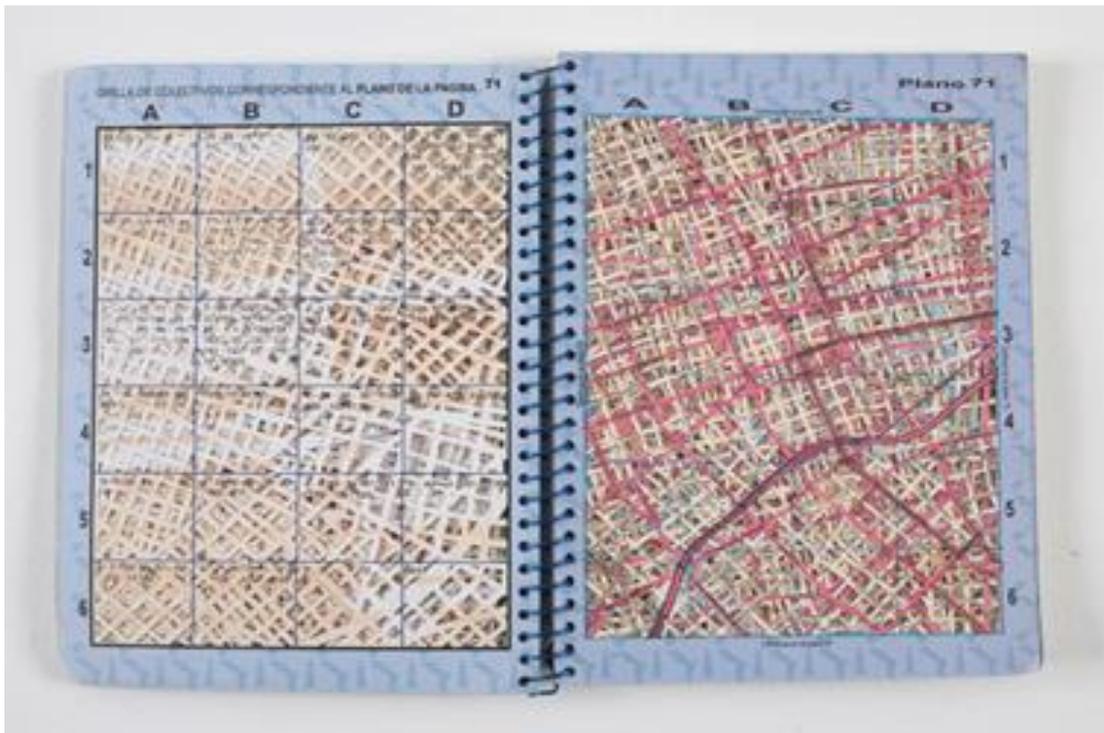


Figura 77: Jorge Macchi, Guia da imobilidade, 2003



Figura 78: Jorge Macchi. Amsterdam, 2004.



Figura 79: Jorge Macchi. Blue Planet, 2003.



Figura 80: Jorge Macchi. Horizonte, 1995.

2.2.1 As Cidades Invisíveis e a Montanha de Santa Vitória

Podemos dizer que uma paisagem existe porque há elementos que interagem com essa vivência. E se não existissem essas experiências? Então ela seria invisível, inexistente, como sugere Italo Calvino em seu livro *As cidades invisíveis* (2003). Calvino explica sobre as possibilidades de diferentes configurações de cidades e como cada uma delas interage e existe de maneira tão peculiar. São relatos ficcionais que muito se assemelham as cidades que podemos conhecer e experimentar. A cada nova cidade que Calvino apresenta, nos deixa uma sensação de estranheza e completude, pois a cada cidade que ele descreve podemos imaginar quais lugares conhecemos que se parecem com tal descrição, e quais descrições não parecem encontrar realidade em nosso mundo. Uma das muitas cidades que ele descreve chama-se *Isaura*. Me encanta como o autor descreve a cidade:

Presume-se que Isaura, cidade dos mil poços, esteja situada em cima de um profundo lago subterrâneo. A cidade se estendeu exclusivamente até os lugares em que os habitantes conseguiram extrair água escavando na terra longos buracos verticais: o seu perímetro verdejante reproduz o das margens escuras do lago submerso, uma paisagem invisível condiciona a paisagem visível, tudo o que se move à luz do sol é impelido pelas ondas enclausuradas que quebram sob o céu calcário das rochas. (CALVINO, 2003, p. 26)

Busco relacionar Calvino e suas cidades inventadas com algumas ideias do livro *Paisagens Urbanas* do filósofo brasileiro Nelson Brissac Peixoto⁹⁵. Para Peixoto, a ideia de que ao falar das cidades é preciso descrevê-las pode ser uma estratégia controversa. O autor referencia Calvino e explica que:

Existem diversas maneiras de falar de uma cidade. Uma é descrevê-la. Dizer de suas torres, pontes, bairros, feiras, todas as informações a respeito da cidade no passado, presente e futuro. Nesse mapeamento, porém, a cidade desaparece enquanto paisagem. As cidades, mais do que qualquer outra paisagem, tornaram-

⁹⁵ Nelson Brissac Peixoto é um filósofo que trabalha com questões relativas à arte e ao urbanismo. É o organizador e curador de Arte/Cidade (www.artecidade.org.br), um projeto de intervenções urbanas em São Paulo, desde 1994. Nos últimos anos vem se dedicando a projetos que envolvem localidades "fora do eixo" nos Estados de Minas Gerais, São Paulo e Espírito Santo, bem como na Alemanha.

se opacas ao olhar. Resistem a quem pretenda explorá-las. Uma simples panorâmica não dá mais conta de seus relevos, de seus rios subterrâneos, da vida latente em suas fachadas. Tornaram-se uma paisagem invisível. (PEIXOTO, 2003, p. 25)

Nesse sentido, para Peixoto (2003), compreender o invisível é entender que ele não seria aquilo que está fora do campo de visão, mas sim aquilo que não podemos ver. O invisível está próximo daquilo que sentimos. Para transformar essa percepção seria importante permitir que o espaço contaminasse o indivíduo e transformasse a maneira com a qual o percebemos. O tempo muda e tudo vira paisagem.

Dessa forma, entender a cidade, ou mesmo a paisagem urbana, não mais caberia em uma descrição do que vemos, mas de outra maneira, seria então uma narrativa daquilo que sentimos e nos permitimos olhar. Para compreender essa mudança seria necessário uma sensibilidade maior na percepção do som ou da falta dele, das pessoas, das dinâmicas, do clima, dos fluxos e de uma infinidade de outros elementos encontrados na cidade. Os elementos que formam uma paisagem são os mesmos que podem invisibilizá-la. Uma maneira possível para recuperar essa paisagem que se torna invisível aos nossos olhos seria, segundo o filósofo, compreender que existe:

[...] uma maneira diferente de falar de uma cidade: a partir das primeiras impressões que temos ao chegar, das pedras e cinzas que restam dela ou de velhos cartões-postais. Ou ainda dos seus nomes, capazes de evocar a vista, a luz, os rumores e até o ar no qual paira a poeira de suas ruas. É por meio desses indícios – e não das descrições – que se pode obter um verdadeiro quadro dos lugares. (PEIXOTO, 2003, p. 26-27)

Retomando Calvino (2003) e suas descrições das cidades, lembramos de como o personagem Marco Polo descreve uma cidade chamada *Zora* para Kublai Khan⁹⁶. *Zora* é uma cidade na qual, se você fechar os olhos, você sabe de cor as ruas, os nomes, onde você deve entrar e sair para chegar aos lugares desejados. Mas apesar disso, Calvino relata uma

⁹⁶ O livro de Ítalo Calvino, *As Cidades Invisíveis*, apresenta as descrições das cidades que o viajante Marco Polo ilustrou ao imperador Kublai Khan. Com as histórias do viajante, Khan tinha o objetivo de montar um império baseado nos relatos sobre como eram os locais. Marco Polo descreve cidades imaginárias, que sempre levam nomes de mulheres. Em sua maioria, são relatos curtos e divididos entre os tópicos: as cidades delgadas, as cidades e a memória, as cidades e as trocas, as cidades e o céu e as cidades e os mortos.

decepção, pois “obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definhou, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo” (2003, p. 20).

Ainda que possamos decorar todas as partes de uma cidade, memorizar cada pedaço de suas paisagens, buscar incansavelmente cada detalhe, ainda sim existe a possibilidade de não se alcançar o êxito. Tal qual Zora que foi esquecida pelo mundo, há artistas que buscaram a repetição e memorização de determinadas imagens e não conseguiram completar seu desejo. Porém, entre os artistas que encontraram na repetição de uma imagem uma maneira de elevar seu trabalho, talvez aquele que melhor conseguiu realizar essa tarefa foi o pintor francês Paul Cézanne.

Um dos mais importantes artistas que revolucionaram os estudos de paisagem, Cézanne também teve em suas obras muitas pinturas que tratavam da paisagem como temática principal, e em muitos casos quase obsessivamente. Para a filósofa Graça Proença⁹⁷, ao contrário dos impressionistas que se preocupavam “em registrar o aspecto passageiro de um momento provocado pela constante mudança da luz solar (...) Cézanne buscava o permanente, a estrutura íntima da natureza.” (PROENÇA, 2001, p.147). A montanha “perseguida” por Cézanne não é imóvel, tanto que quando observamos essas pinturas, cada uma é diferente, podendo ser confundida com outras paisagens.

Para estabelecer alguns apontamentos acerca dessa possível obsessão do pintor, recorro ao filósofo Maurice Merleau-Ponty⁹⁸, que escreveu sobre o artista em seu texto *A Dúvida de Cézanne* (2013b). Segundo o filósofo Merleau-Ponty, a pintura de Cézanne perseguia “um paradoxo: buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro” (2013b, p. 84). Merleau-Ponty buscou compreender através das obras desse pintor um entendimento sobre suas motivações. Sobre isso ele escreveu:

⁹⁷ Maria das Graças Vieira Proença dos Santos é licenciada em Filosofia pela FFCL de Sorocaba e em Letras pela Universidade de São Paulo. Possui Pós-graduação em Estética no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo e é professora no ensino particular e na rede oficial do Estado de São Paulo.

⁹⁸ Maurice Merleau-Ponty (1908 - 1961) foi um filósofo fenomenólogo francês. Considerado um pensador moderno importante pela contribuição ao estudo do mecanismo psicológico que baseia o conhecimento e a prática científica.

O que motiva um gesto do pintor nunca pode ser apenas a perspectiva ou apenas a geometria, as leis da decomposição das cores ou outro conhecimento qualquer. Para todos os gestos que aos poucos fazem um quadro, há um único motivo, é a paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta – que justamente Cézanne chamava um “motivo”. Ele começava por descobrir as bases geológicas. Depois, não se mexia mais e olhava, com os olhos dilatados, dizia a senhora Cézanne. Ele “germinava” com a paisagem. Esquecida toda ciência, tratava-se de recuperar, por meio dessas ciências, a constituição da paisagem como organismo nascente. (MERLEAU-PONTY, 2013b, p.8)

Observando a pintura de Cézanne fica fácil compreender a enorme influência que ele exerceu sobre os artistas posteriores, principalmente aqueles das primeiras décadas do século XX que vão dar início ao movimento Modernista. Acredito que Proença se aproxima de Merleau-Ponty no que se refere ao entendimento de que Cézanne possuía “a tendência em converter os elementos naturais em figuras geométricas – como cilindros, cones e esferas – (...) de tal forma que se torna impossível para ele recriar a realidade segundo ‘impressões’ captadas pelos sentidos.” (PROENÇA, 2001, p. 147).

Também importante são as considerações de Gombrich sobre Cézanne no que se refere as pinturas da Montanha de Santa Vitória. Para o historiador:

a paisagem com o Mont Sainte-Victoire, no Sul da França, está banhada em luz e, no entanto, é firme e sólida. Apresenta um padrão lúcido e, ao mesmo tempo, dá-nos a impressão de grande profundidade e distância. Há uma sensação de ordem e repouso no modo como Cézanne marcou a horizontal do viaduto e estrada no centro e as verticais da casa em primeiro plano, mas em parte nenhuma sentimos tratar-se de uma ordem imposta por Cézanne à natureza. (GOMBRICH, 1999, p.390)



Figura 81: Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire 1902-1906.



Figura 82: Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire 1902-1904.

Ao olhar para as pinturas que Cézanne fez da montanha de Santa Vitória e intentar captar o instante que parece haver congelado em suas telas, estaríamos assim num esforço de compreender a dialética existente em sua obra, pois é possível notar algo de “essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, de significações mudas.” (MERLEAU-PONTY, 2013a, p. 19) Assim, poderia dizer que Cézanne entendeu que a paisagem está em seus pormenores e não no todo, a fim de que ela não se torne invisível, já que o pintor não procurava a descrição da paisagem, mas buscava encontrar a própria paisagem. Merleau-Ponty escreve sobre essa busca:

Cézanne não acreditou ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem. Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Não estabelece um corte entre “os sentidos” e a “inteligência”, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências. Percebemos coisas, entendemo-nos sobre elas, estamos enraizados nelas, e é sobre essa base de “natureza” que construímos ciências. Foi esse mundo primordial que Cézanne quis pintar, e por isso seus quadros dão a impressão da natureza em sua origem, enquanto as fotografias das mesmas paisagens sugerem os trabalhos dos homens, suas comodidades, sua presença iminente. Cézanne nunca quis “pintar como um bruto”, mas colocar a inteligência, as ideias, as ciências, a perspectiva, a tradição novamente em contato com o mundo natural que elas estão destinadas a compreender, confrontar com a natureza, como ele diz, as ciências “que saíram dela” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 84-85).

De outro modo, podemos também recorrer as palavras do historiador italiano Giulio Carlo Argan⁹⁹: “ao dizer que a natureza, para o homem, está na profundidade, Cézanne não está absolutamente voltando à concepção da perspectiva tradicional, ainda que certamente se oponha à redução impressionista inicial da profundidade à superfície” (2008, p. 113). Isso significaria entender que o processo de construção de suas pinturas levaria Cézanne a outro tipo de busca, que não aquela inteiramente voltada para a pintura tradicional. De outra forma, suas pinturas da Montanha de Santa Vitória podem ser compreendidas como um retorno àquilo que o artista entendeu não ter se esgotado, ou

⁹⁹ Giulio Carlo Argan (1909-1992) foi um historiador e teórico italiano de arte e ex-prefeito de Roma. A partir da década de 1930 passa a ser conhecido no meio acadêmico internacional com seus estudos sobre arte medieval e renascentista.

mais, aquilo que ainda faltava encontrar, de maneira que foi necessário muitas e muitas vezes olhar para aquela paisagem.

Retomando Gombrich, podemos compreender que talvez o 'desespero' relacionado a busca de Cézanne se devesse ao fato de que o pintor, por vezes, "trabalhasse como escravo em sua tela e jamais deixasse de realizar experimentos." (GOMBRICH, 1999, p.390) Segundo Gombrich:

O verdadeiro motivo de espanto é que Cézanne conseguiu realizar em suas telas o que era aparentemente impossível. Se a arte fosse uma questão de cálculo, isso não poderia ter sido feito; mas, evidentemente, não é. Esse equilíbrio e harmonia sobre que os artistas se preocupam tanto nada têm a ver com o equilíbrio mecânico. (GOMBRICH, 1999, p.390)

Dessa forma o que podemos compreender é que Cézanne "queria transmitir os tons ricos e uniformes que pertencem à natureza sob os céus meridionais, mas concluiu que um simples regresso à pintura de áreas inteiras em puras cores primárias punha em perigo a ilusão de realidade." (GOMBRICH, 1999, p.390) E sendo assim, fez de sua trajetória artística e um objetivo de vida resolver as questões artísticas que ele mesmo se pôs, no intuito de resolver os dilemas que enxergava na pintura. Para Gombrich:

Em seu tremendo esforço para realizar uma sensação de profundidade sem sacrificar o brilho das cores, e para construir um arranjo ordenado sem sacrificar a sensação de profundidade - em todas as lutas e experiências havia uma coisa que Cézanne estava preparado para sacrificar, se fosse necessário: a "correção" convencional do lineamento. Não tinha o propósito deliberado de distorcer a natureza, mas não lhe importava muito se ela fosse distorcida em algum detalhe de somenos importância, desde que isso o ajudasse a obter o efeito desejado. (GOMBRICH, 1999, p.392)

Capítulo 3 | A artista que escreve: relações entre a obra de arte e o texto de artista

Dou respeito às coisas desimportantes e aos seres desimportantes. Prezo inseto mais que aviões. Prezo a velocidade das tartarugas mais que a dos mísseis. Tenho em mim esse atraso de nascença. Eu fui aparelhado para gostar de passarinhos. Tenho abundância de ser feliz por isso. Meu quintal é maior do que o mundo. Sou um apanhador de desperdícios: Amo os restos como as moscas. Queria que a minha voz tivesse o formato de canto. Porque eu não sou da informática: eu sou da invencionática. Só uso a palavra para compor meus silêncios. (Manuel de Barros, 2010, p.47)

O estudo sobre o campo das artes pode ser entendido hoje como híbrido, tanto no discurso da prática artística, quanto na teoria. O artista contemporâneo trabalha em dois campos intelectuais – o teórico e o prático - que não devem ser compreendidos separadamente, mas sim juntos e se relacionando por completo. As obras de arte apresentam diferentes reflexões e desdobramentos que surgem desses cruzamentos. Um importante teórico da arte contemporânea, Michael Archer¹⁰⁰ coloca que:

A maneira como a obra de arte funciona em termos políticos não é uma questão que possa ser respondida independentemente de qualquer consideração sobre seu mérito artístico. Em vez disso ela é básica para a maneira pela qual a arte é capaz de exercer qualquer influência estética no observador. A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado. (ARCHER, 2001, p. 236)

Por meio da arte é possível pensar sobre o mundo, sobre a vida. A arte é provocadora de uma atitude de busca de significados, afluídos pela matéria que nos toca tanto quanto o significado de palavras que podem fugir de uma lógica cartesiana. Pensar a arte como um processo “contínuo e reflexivo” nos coloca em posição também de questionar e ressignificar artistas de outras épocas, bem como de tentar criar

¹⁰⁰ Michael Archer nasceu em Londres em 1954 e estudou em Cambridge e Manchester. Contribui regularmente para Art Monthly e Artforum e faz palestras no Chelsea College of Art & Design e no Goldsmiths' College em Londres. É autor de Arte Contemporânea — Uma História Concisa, co-autor de Audio Arts (1994) e contribuidor de Installation Art (1994).

aproximações com a arte do nosso tempo. Artistas de todos os tempos têm tido suas trajetórias investigadas por críticos, teóricos, pesquisadores da arte e por consequência, suas obras passaram a reverberar significados outros que não eram familiares antes de uma aproximação mais densa.

A crítica e curadora brasileira Lisette Lagnado¹⁰¹, dedicou uma parte de suas investigações para compreender a obra do pintor cearense Leonilson¹⁰². Em uma das entrevistas que teve a oportunidade de realizar, Lagnado (1998) perguntou sobre os elementos que eram recorrentes nos trabalhos do artista, os “instrumentos de medição do tempo e do lugar”. A essa pergunta, Leonilson responde:

Sempre fui muito ruim em matemática, mas tinha uma atração pelos números, por serem elementos gráficos. De vez em quando eles assumem uma verdade que pertence ao sujeito, por exemplo minha idade, ou meu peso ou minha altura. Adoraria estudar matemática. Quanto à ampulheta, ela traz uma noção de tempo que não acaba porque você sempre pode virá-la e começar de novo. Já a bússola foi um de meus brinquedos favoritos. (LAGNADO, 1998, p. 78)

Além dos elementos que o próprio artista percebe serem recorrentes, Lagnado aponta também para outras questões presentes nas obras. Para a crítica de arte, a referência à palavra no trabalho de Leonilson era tímida, mas em algum momento ele passa a dar um outro peso a este elemento e os trabalhos passam a ser construídos exclusivamente da palavra. Ela observa também que há uma recorrência do rio com seus afluentes, que remete ao tronco da árvore com suas raízes, ou ainda, às veias e artérias do corpo. Sobre essa observação Leonilson diz que:

¹⁰¹ Lisette Lagnado (1961) é crítica de arte, curadora e escritora. De 2014 a 2017 esteve integralmente envolvida na governança da Escola de Artes Visuais do Parque Lage na cidade do Rio de Janeiro, seja como diretora e curadora de Ensino e Programas Públicos. Com doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2003), foi coordenadora, docente e pesquisadora no Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Em 2010, foi curadora de "Desvíos de la deriva" (MNCARS, Madri), desenvolvimento de seu trabalho de investigação sobre a natureza de um Situacionismo próprio à história de países da América do Sul. Antes dessa mostra, foi curadora da 27ª Bienal de São Paulo ("Como Viver Junto", 2006), com escopo conceitual baseado no Programa ambiental de Hélio Oiticica – até hoje único projeto de uma Bienal de São Paulo escolhido por um júri internacional.

¹⁰² Leonilson (Brasil, 1957 – 1993) foi um pintor, desenhista e escultor brasileiro. A obra de Leonilson é predominantemente autobiográfica e está concentrada nos últimos dez anos de sua vida. Segundo a crítica Lisette Lagnado, cada peça realizada pelo artista é construída como uma carta para um diário íntimo. Em 1989, começou a fazer uso de costuras e bordados, que passaram a ser recorrentes em sua produção. Em 1991, descobriu ser soropositivo, e a condição de doente repercutiu de forma dominante em sua obra.

É uma outra ideia que eu gosto muito. Sempre gostei de ficar vendo mapas quando lia sobre o Oriente, para procurar os lugares. Raízes de árvores parecem caminhos de mapas ou um desenho de anatomia. Eu relaciono as três coisas. Em *Todos os rios levam a sua boca*, de uma boca vermelha no meio da tela saem vários rios da região Oeste de São Paulo, misturados com frases minhas. Às vezes acho que pode ser um exercício de memória, para ficar relembrando. (LAGNADO, 1998, p. 79)

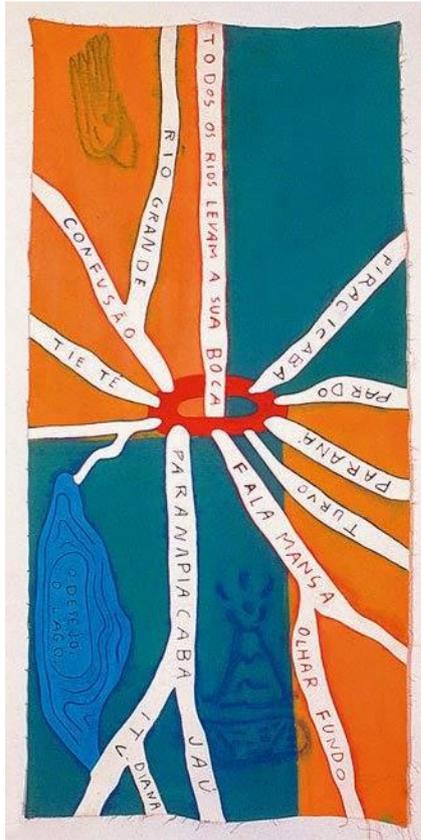


Figura 83: Leonilson, Todos os rios, 1988.

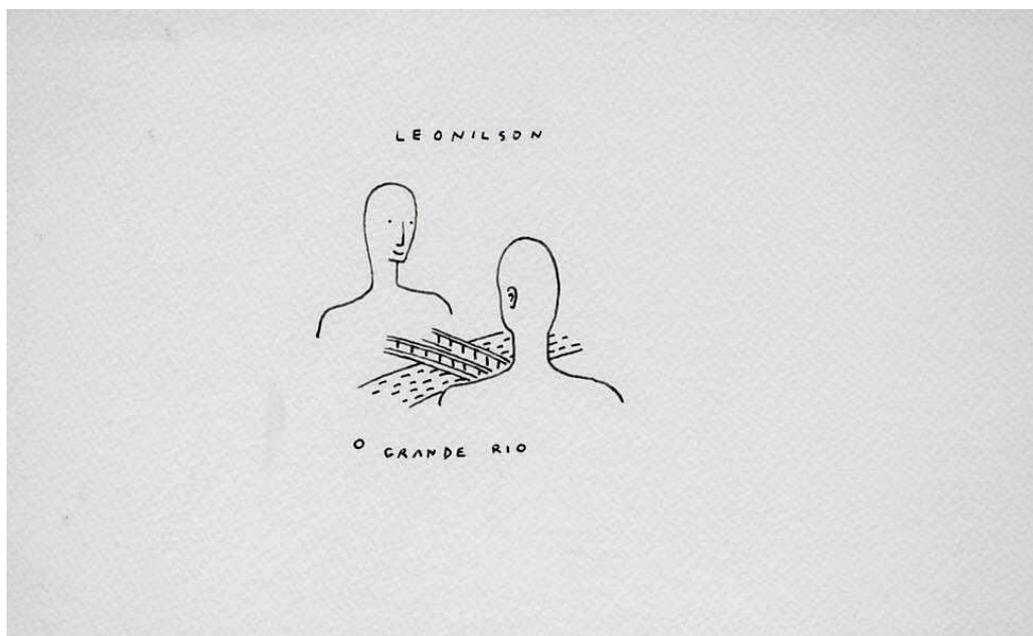


Figura 84: Leonilson, O grande rio, 1991.



Figura 85: Leonilson, Jogos perigosos, 1990.

Essa noção que o artista passa a ter sobre os temas que são recorrentes em seu trabalho, muitas vezes só acontece após anos de investigação, ou mesmo uma percepção mais detalhada de sua trajetória. Leonilson foi um artista singular, que apesar de ter falecido muito jovem, mostrou durante toda sua carreira um domínio sobre os temas que lhes eram caros, uma determinação surpreendente no meio artístico, e uma delicadeza que emocionava em cada uma de suas obras. Leonilson é reconhecido por uma poética única e diferenciada entre os artistas de sua geração. Tinha uma voz dissonante ao assumir uma narrativa íntima, introspectiva, que fazia pouca distinção entre o público e o privado.

Entendo que a palavra nem sempre surge como opção ao artista, e exemplos como o de Leonilson não são tão explorados. A cada vez mais há artistas que estão se interessando por refletir e escrever sobre suas próprias obras, e esse movimento tem influenciado novas pesquisas e possibilitado mais reflexões sobre arte principalmente no meio acadêmico. Ao perceber essa constante reflexão em meu processo, entendi também a importância em encontrar outros artistas e teóricos que caminham nessa mesma direção.

Escrever é sempre um desafio. Escrever é relacionar ideias, traçar reflexões, construir pensamentos. Todo o conhecimento e linguagem que podem ser percebidos através de um texto tornam-se grandiosos, seja ao leitor, seja àquele que escreve: as reverberações que causam podem perpassar diferentes caminhos. Como escreve Barthes em seu livro *O prazer do texto*, “Não se trata do prazer do *striptease* corporal ou do suspense narrativo. Em ambos os casos, não há rasgão, não há margens; há uma revelação progressiva: toda a excitação se refugia na *esperança* de ver o sexo ou de conhecer o fim da história” (2010, p. 16).

Ao falar da matéria da qual um texto é feito, Barthes explica que “todas as práticas significantes podem engendrar texto: a prática pictórica, a prática musical, a prática fílmica etc. [...]” (2004, p. 281). E depois segue raciocinando que não há um modelo para uma ciência singular do texto, mas ele só acontece num intercurso infinito de códigos que não são meramente pessoais. Entendo que só por uma formulação grosseira poderia dizer que este texto serve para explicar ou servir de legenda para minha criação artística.

Ao reler Barthes, penso ser no mínimo irônico e oportuno a relação que o autor faz do texto como um *striptease*, sendo essa uma forma de buscar a satisfação do leitor. É relevante pontuar que, em tempos de censura da nudez nas artes, como nos casos de exposições censuradas no Brasil e no mundo que tivemos nos últimos tempos¹⁰³, entender o texto do artista como uma resistência política é também uma maneira de questionar os pudores moralistas que se apresentam cada vez mais pungentes nos dias de hoje. Difícil seria compreender o artista que escreve sobre a sua própria produção como alguém que não percorre esse caminho como sendo um desafio plural. Um caminho que envolve diferentes proposições, pressupostos e que levam a compreensão de que a obra de arte contribui para o desenvolvimento cultural e artístico do indivíduo.

Diante disso, pode-se dizer que a arte constrói repertório na construção social e cultural de um povo. E sendo assim, compreender os processos de criação artística levaria ao entendimento da própria obra de arte e de sua relevância para o contexto em que está inserida, além de possibilitar maior produção de conhecimento sobre o campo das artes.

Vejo ser necessário se pensar a prática da escrita de uma outra maneira, que abarque outras formas de registros, como a inclusão de dados da memória, da criação artística, de imagens do repertório individual, de mapas mentais ou dos desenhos que ficam pelos cadernos de anotações. Todas são maneiras igualmente potentes da descrição de uma realidade e refletem mais do que apenas um pensamento, mas são em si mesmas possibilidades criativas de um novo discurso sobre as coisas do mundo.

A obra de arte ou processo criativo acontece e torna-se coisa/matéria durante o período de tempo em que uma inquietação ou uma necessidade perturbam o artista. Esse período de tempo é variável e por isso não é de admirar que uma ideia que primeiramente possa parecer resolvida através de uma dada matéria ou linguagem, necessite ser

¹⁰³ A exposição *Queermuseu*, apresentada no Santander Cultural em 2017 em Porto Alegre/RS, teve sua data de fechamento antecipada devido a inúmeros protestos de grupos políticos da direita brasileira, culminando assim nessa forma de censura das artes no Brasil. Como forma de protestar frente a postura do Centro Cultural, artistas envolvidos na exposição, criaram um evento batizado de *NY Loves Queermuseu*, onde dezenas de obras da exposição foram projetadas na fachada do New Museum, do Whitney Museum of American Art e do Bushwick Museum em Nova York/EUA. Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/obras-de-exposicao-censurada-em-porto-alegre-sao-projetadas-em-museus-de-nova-iorque/>. Acesso em: 26/10/2017

revisitada pelo artista e que desse encontro possa surgir outra solução ou uma extensão da obra. O artista francês Marcel Duchamp¹⁰⁴ acreditava que ao criar o artista estava sujeito a uma série de reações subjetivas. Em seu texto *O ato criador*, defende que o artista “passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético” (1986, p. 72).

E não sendo então uma sequência de decisões totalmente conscientes, podemos entender que todas as maneiras de se aproximar dessa consciência criadora podem ser válidas, e ao analisar uma trajetória, ou mesmo buscar compreender os caminhos que percorremos, podemos encontrar variadas respostas. Não só o ato criador é algo subjetivo, como acredita Duchamp, bem como ter uma *ideia de algo* também não seria um ato genérico. Sobre esse pensamento, recorro as palavras de Deleuze, que defende que:

Não temos uma ideia em geral. Uma ideia, assim como aquele que tem a ideia, já está destinada a este ou àquele domínio. Trata-se ou de uma ideia em pintura, ou de uma ideia em romance, ou de uma ideia em filosofia, ou de uma ideia em ciência. E obviamente nunca é a mesma pessoa que pode ter todas elas. As ideias, devemos tratá-las como potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão, de sorte que eu não posso dizer que tenho uma ideia em geral. Em função das técnicas que conheço, posso ter uma ideia em tal ou tal domínio, uma ideia em cinema ou uma ideia em filosofia. (DELEUZE, 1999, p. 2)

O processo de pesquisa, a criação e a investigação artística são reflexões e procedimentos que existem num território movente, onde a experimentação, o fazer, a construção e a desconstrução são por excelência o modo de operar. Uma ideia existe num tempo e num espaço. Ela existe enquanto corpo, enquanto matéria, mas na continuidade do discurso que se dá entre essa nova ideia e o espaço do atelier, ela se relaciona com um todo maior que é percurso, o trabalho e a reflexão do artista.

¹⁰⁴ Marcel Duchamp (1887-1968) foi um pintor e escultor francês, naturalizado norte-americano. Foi considerado um ícone do movimento conceitual de arte moderna o “Dadaísmo” e o precursor do “ready-made”.

3.1 Sobre o lugar do desenho e da cor

O espaço em branco em volta dos desenhos e o outro lado onde a gente entra as vezes é que se deve preparar para entrar definitivamente, nas telas a vezes este espaço permanece na lona, no linho ou recebe uma coloração quase aquarela, é a mesma coisa. As figuras parecem estar entrando em algum espaço a descobrir, acho que se forem atentas, uma hora elas entram bem fortes do outro lado sob a forma de energia. (LEONILSON In: Lagnado, 1998, p. 102)

Enquanto artista entendo que o desenho ocupa um lugar de peso na minha reflexão e faz parte constante do desenvolvimento do meu processo criativo. E foi por sentir que, permanentemente desenhava lugares, percursos, memórias e conceitos que, de alguma forma, entendi que seria através do desenho que conseguiria juntar essa experiência de *estar entre*, em trânsito e em esferas distintas dentro da produção artística contemporânea. Acredito que o desenho é tão importante como a escrita num processo criativo. O texto parece absorver e simplificar sentidos e reflexões, e o desenho, em outras vezes, é como lembrar de algo que não se pode dizer antes. Sim, desenhar também é lembrar. O exercício da linha, do risco no papel pode ser visto como um retrato de algo, um mapeamento das nossas experiências, percepções, existências e memórias e, por isso, também ele é um lugar.

Escolhi desenhar em Coimbra. Escolhi me desafiar, viver outra experiência, testar limites e me deslocar do conforto que me encontrava. Abri uma porta que não se fecha mais. E isso faz parte dessa história, dessa investigação, das mudanças que me propus a viver, a perceber e a refletir sobre. O desenho tornou-se uma forma de nomear o lugar, o percurso, aquilo que acompanha os afetos mais sinceros desse texto.

Mas, como na fotografia, que sempre me proporcionou um *estalo*, um modo único de perceber a imagem, quando eu desenho percebo existir coisas que as palavras não alcançam e nem encontram a capacidade de transformar em corpo. Algo como estar entre as coisas. É uma verdadeira sensação avassaladora desenhar, de colocar-me no fora, no deslocamento, no atravessar a fronteira física e simbólica do ser artista. Ao cruzar um oceano e começar a desenhar, como forma de organizar as sensações, me percebi numa encruzilhada; de um lado a responsabilidade do projeto artístico novo, coerente com as

pesquisas e consistente de conceitos, e de outro, o confronto com as novas percepções, uma nova cultura que se apresentava e que de certa maneira me dividiam entre o que já conhecia e o novo que se mostrava ali.

Essa imagem da encruzilhada pode ser remetida a vários significados. A palavra traz a princípio a ideia de cruzamento de ruas de uma cidade - o que também diz dessa construção associada a paisagem urbana. Estar em uma encruzilhada é como estar entre. E *estar entre* também é uma sensação. Algo que se acentua na pele, na voz, no corpo, na expressão, na palavra, no texto, no traço do desenho e que dessa forma, tudo aquilo que me fazia parte anteriormente se torna presente, se presentifica em mim e ao mesmo tempo se transforma, reverbera em novas possibilidades e sentimentos.

O desenho como ferramenta do cartógrafo aproxima o entendimento do desbravar e do significar o desconhecido. No passado, na época dos descobrimentos, os cartógrafos eram também chamados *cosmógrafos*. A cosmografia designava uma parte da astronomia que se preocupava com o estudo e descrição do universo. Estudos apontam que essa palavra foi utilizada pela primeira vez por Claudius Ptolomeu¹⁰⁵, cientista grego, para referir-se aos estudos do cosmos e corpos celestes. Na época de Ptolomeu os estudos sobre o mundo quase sempre mesclavam ciência e misticismo. A Astrologia ocupava-se dos estudos da localização e movimento dos corpos celestes mas também da associação da localização dos mesmos com a adivinhação. Séculos mais tarde, os estudos passariam a serem encarados como separados, e portanto os estudos do componente científico foram chamados de Astronomia.

No Reino de Portugal havia o cargo de cosmógrafo-mor. Cosmógrafo-mor era o mais alto cargo da função pública do Reino de Portugal, que se dedicava à cosmografia. Foi um cargo instituído nas primeiras décadas do século XVI para supervisionar a formação teórica e a aquisição de novos conhecimentos científicos e geográficos pelos homens do mar e seus navegadores. Portugal e seus cartógrafos talvez sejam os

¹⁰⁵ Claudius Ptolomeu (Ptolemaida Hérnia, Egito, 90 d.C. - Canopo, Egito, 168 d.C.) foi um cientista, astrônomo e geógrafo de origem grega. Nascido no Egito sob domínio romano, é um dos últimos grandes cientistas do mundo helenístico, e autor dos estudos de astronomia mais importantes produzidos antes de Copérnico e Galileu. Ver: ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL, 1992 e MOURÃO, 1995

responsáveis pelos desenhos da época das navegações, que formaram um pouco do imaginário que se tem ainda hoje sobre o viajante explorador, aquele que desenha e aponta os encontros, e que pode registrar os novos mundos, as novas paisagens e civilizações encontradas, as novas descobertas além-mar.

Assim, entendo e assumo a importância do desenho, como forma de expressão, e sendo por excelência a ferramenta do cartógrafo, o desenho poderia ser um meio de tecelagem para um diálogo entre as vivências micro e macro que acredito existirem no meu percurso, e que diretamente influenciam esta tese, sempre pontuando as questões afetivas, da memória, do ato criativo e da reflexão teórica.

Aproximo o conceito de cartografia elaborado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁰⁶ na introdução do livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*¹⁰⁷ que defendem que cartografar é propor movimentos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, e que criam desvios, redes, derivas e rizomas. Nesta perspectiva, a cartografia está em constante transição: “o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, 1995, p. 22).



¹⁰⁶ Felix Guattari (França, 1930 – 1992) foi um filósofo, psicanalista e militante revolucionário francês autodidata que produziu diversos textos importantes. É considerado um dos componentes do pós-estruturalismo francês.

¹⁰⁷ Ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tr. br. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 32-34.

Figura 86: O planisfério de Cantino, 1502.

A imagem do mapa chamada de “O Planisfero di Cantino” é composto por 6 folhas de pergaminhos colados que mostram o conhecimento geográfico que o Império Português possuía no início do século XVI. É considerado o mais antigo dos mapas cartografados existentes até hoje. Nesse mapa é possível perceber a costa brasileira, que após 1500 passou a existir nos desenhos cartográficos. Além da vertente historiográfica, é também nesses mapas e cartografias do descobrimento do novo mundo que se formou todo um imaginário.

Mas o desenho contém ainda outras substâncias. Em meus desenhos normalmente tenho a imagem com apenas o risco preto da caneta ou do nanquim. O preto opaco criador de novos espaços se torna revelador de todos estes sentidos, contentor que abriga o tudo e o nada, onde cabem todas as cores e onde se revela igualmente a sua ausência. Crio assim um lugar em absoluto, onde a escuridão e o desconhecido podem existir em harmonia com as loucuras do mundo e de cada um de nós. O desenho oferece a possibilidade de uma cisão ou sobreposição de conteúdo, complexidade ou sutileza.

A cor é algo que sempre interessou aos artistas. Em 2014, uma companhia britânica criou uma substância chamada Vantablack¹⁰⁸, classificado como o “preto mais preto que existe”. Inicialmente criado para fins militares e de pesquisas científicas, esse pigmento foi disponibilizado ao estúdio de Anish Kapoor, único artista a possuir os direitos exclusivos sobre o Vantablack. Em uma entrevista concedida para o site ArtForum¹⁰⁹, Kapoor defendeu que “a nanoestrutura do Vantablack é tão pequena que virtualmente não tem materialidade. É mais fino do que uma camada de tinta e descansa

¹⁰⁸ Vantablack é um material desenvolvido pela empresa britânica Surrey Nano Systems que concedeu os direitos exclusivos de uso ao artista plástico Anish Kapoor. Segundo a empresa criadora, o Vantablack é capaz de absorver 99,96% da luz visível. Ou seja, é um material tão escuro que é como se ele fosse invisível aos nossos olhos. É basicamente o mais preto do preto com ausência total de luminosidade que podemos chegar. Disponível em: <https://followthecolours.com.br/gotas-de-cor/vantablack-black-2-0-preto-mais-preto/>. Acesso em: 13/07/2017

¹⁰⁹ Artforum é uma revista mensal internacional especializada em arte contemporânea. A revista é amplamente reconhecida como uma voz decisiva em seu campo de atuação. Para acessar a entrevista completa: <https://www.artforum.com/interviews/anish-kapoor-talks-about-his-work-with-the-newly-developed-pigment-vantablack-51395> Acesso em: 05/04/2016

no liminar entre uma coisa imaginada e uma real” (2015). Ainda na mesma entrevista Kapoor nos tras uma ideia do preto para além de uma simples cor pura. O artista diz que:

Tenho certeza absoluta de que, para fazer nova arte, você precisa fazer novo espaço. O quadrado preto de Malevich não apenas faz uma proposição sobre não-imagens ou preto como uma imagem; isso sugere que o espaço funciona de maneira diferente do anteriormente concebido. Seja espaço literal ou espaço poético, tenho certeza que esta equação está correta. Imagine entrar em uma sala onde você literalmente não tem sentido das paredes - onde estão as paredes ou que há paredes. Não é um quarto escuro vazio, mas um espaço cheio de escuridão. Quando imaginamos nossos próprios interiores, temos a sensação de que cada um de nós carrega um lugar escuro, interior e silencioso, ou não tão silencioso, dentro de nós mesmos. Existir isso fenomenologicamente no mundo é bastante enervante. Isso nos perseguiu através da literatura, ciência e arte - o invisível, o não-espaço ou o não-objeto. Este é um território muito perigoso, mas acho a aspiração para o ventre freudiano de alcançar um eu perdido, o que, segundo eu, está implícito em qualquer espiritualismo - interessante em termos de sua relação com o sublime. Perda de si e do medo andam de mãos dadas. Inevitavelmente, nos encontramos com o medo, a morte e todas as realidades humanas de um mundo emocional - como um artista especialmente, mas sempre como um ser humano. (KAPOOR, 2015) ¹¹⁰

Há duas questões importantes na fala de Kapoor, pois ele não trata o pigmento preto apenas por um lado técnico, ainda que seja exatamente por essa nova possibilidade tecnológica que o pigmento possui, que o estimula a usá-lo em suas obras, mas também por entender o preto como uma ideia simbólica.

Em meus desenhos preferencio o uso do preto como uma forma quase única de criar imagens, por isso entendo as relações entre cor, linha, risco aqui apresentadas como uma maneira de construir um raciocínio sobre os meus processos artísticos. Da mesma forma que vejo nas linhas de Edith Derdyk uma relação com as minhas imagens, é também na fala de Kapoor sobre o uso do preto e suas relações que identifico muito da construção

¹¹⁰ (Tradução Minha) Texto original: I’m absolutely sure that to make new art, you have to make new space. Malevich’s black square doesn’t just make a proposition about non-images or black as an image; it suggests that space works in a different way than previously conceived. Whether it is literal space or poetic space, I’m sure that this equation is correct. Imagine walking into a room where you literally have no sense of the walls—where the walls are or that there are any walls at all. It’s not an empty dark room, but a space full of darkness. When we imagine our own interiors, we have a sense that each of us carries a dark, inner, and quiet, or not so quiet, place within ourselves. To have that out there phenomenologically in the world is quite unnerving. This has haunted us through literature, science, and art—the invisible, the non-space, or the non-object. This is very dangerous territory, but I find the aspiration toward the Freudian womb to reach a lost self—which I think is implied in any spiritualism—interesting in terms of its relation to the sublime. Loss of self and fear go hand in hand. Inevitably, we bump into fear, death, and all the human realities of an emotional world—as an artist especially, but always as a human being.

artística que compreendo existir nos meus desenhos. Quando destaco essa entrevista que Kapoor concedeu é no intuito de relacionar esse pensamento com vários outros pontos já abordados nesse texto. Temos o mesmo entendimento quando a importância que literatura, ciência e arte tiveram ao longo dos séculos para que fosse possível aos artistas estabelecer questões subjetivas em seus processos de criação.

Também concordo quando ele defende o preto como uma parte do que podemos ligar ao invisível. Ou da sensação de vazio. Aqui compreendo existir uma ligação com raciocínios anteriores construídos nesse sentido, por exemplo, no entendimento do que seria visível ou invisível na noção de paisagem, na ideia de enquadramento, perspectiva, além de outros termos já pontuados, como a ideia de não-lugar, não-espaço entre outros. Kapoor problematiza essas questões quando diz que seria ‘enervante’ a possibilidade de existir no mundo, uma aflição ao constatarmos a existência real ‘de um espaço cheio de escuridão’.

Por outro lado também percebo ser um tanto contraditório quando o artista fala sobre ‘o medo e a morte’ e de certa forma cria um paralelo que permite uma interpretação do preto, da escuridão, com uma questão espiritual relacionada a finitude humana. Em algumas culturas não é o preto que simboliza a morte. E ao pensar que Kapoor vem de um país que usa o branco para tratar dessa questão, me interrogo sobre que pressupostos o artista está se baseando para criar aquelas relações.

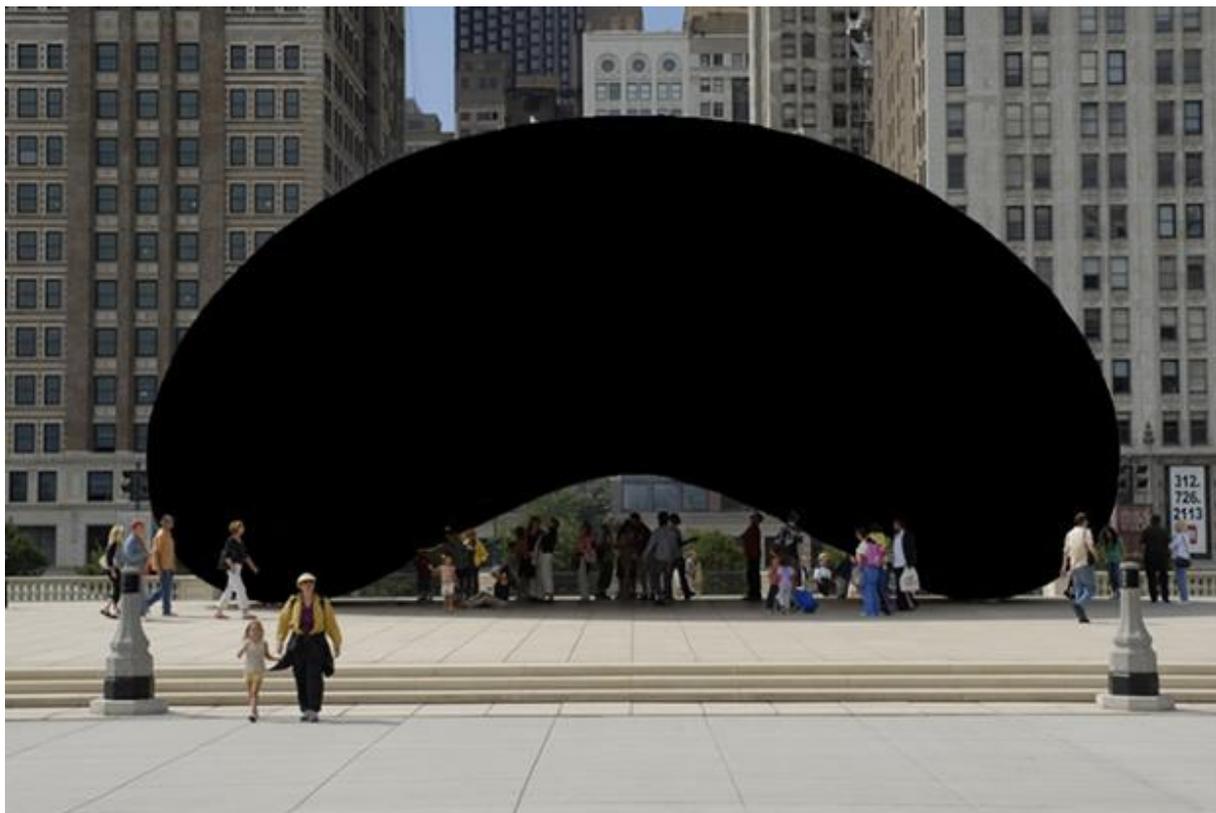


Figura 87: Anish Kapoor, Cloud Gate, 2006.



Figura 88: Anish Kapoor, Gathering Clouds, 2016.

Também outros artistas buscaram através da pesquisa na cor respostas para as questões da pintura. Yves Klein¹¹¹, pintor francês iniciou sua carreira artística apresentando telas monocromáticas de diversas cores, mas foi em 1957 que inaugura na Galeria Apollinaire, em Milão o que ficaria conhecido como sua ‘fase azul’. Klein apresentou onze monocromos de formato idêntico inteiramente azuis, porém a preços diferentes, o que justificava segundo ele “a sensibilidade pictórica contida em cada um deles – invisível porém tangível”¹¹². (KLEIN, In: Lichtenstein 1959, p. 128).

No texto ‘A superação da problemática da arte’ escrito por Klein em 1959, o artista apresenta o que ele pensava sobre suas pinturas e o lugar da cor na arte. O pintor do monocromo desejava fixar em suas telas aquilo que seria o indefinível, ou seja, “a cor, sensibilidade materializada, recolhe esse indefinível: o quadro não é senão a testemunha, a placa sensível que viu o que se passou”. (KLEIN, 1959, p. 128). O artista acreditava que “não basta dizer ou escrever: ‘superei a problemática da arte’. É preciso fazê-lo. Eu o fiz”. (KLEIN, In: Lichtenstein 1959, p. 129).

Entendo que as pesquisas e interesses de Klein se estendiam muito mais a procura da materialidade da cor, numa sequência de experimentações artísticas que levaram o pigmento ao encontro dos corpos, das telas, dos objetos, das esponjas e que ao meu ver tratavam especialmente dessa incessante busca da materialidade como forma primordial de suas obras.

A história da pintura ocidental nos mostra uma mudança de estilos, temáticas, paradigmas e buscas artísticas que foram acontecendo ao longo dos séculos, até proporcionar o momento em que artistas como Klein puderam se ‘libertar’ de alguns pressupostos e ampliar para fora das telas os experimentos com as cores e os pigmentos. Penso que Klein usou do azul que criou para alargar os limites desse entendimento do que era e para o que servia a pintura em sua época. Segundo o artista:

“[...] diante do friso onde foram penduradas várias telas de cores diversas, o público reconstituiu os elementos de uma policromia decorativa. Prisioneiro da óptica aprendida, esse público, apesar de seletor, não consegue se situar diante da

¹¹¹ Yves Klein (França, 1928 – 1962) foi um artista francês e é considerado uma figura importante da arte europeia após a Segunda Guerra Mundial

¹¹² Ver ‘A superação da problemática da arte’ In: A pintura: Textos essenciais, 2014, Vol. 14, p. 127 - 128

‘cor’ de um só quadro. Foi isso que me fez ingressar na fase azul. Para o Azul a ‘grande cor’, busco cada vez mais o ‘indefinível’ do qual Delacroix falou em seu Diário como sendo o único e verdadeiro ‘mérito do quadro’. [...] a fase Azul foi minha iniciação.” (KLEIN, 1959, p. 130)

Na década de 1960 Klein registrou com seu nome um tipo específico de pigmento azul, que ficou conhecido como IKB (International Klein Blue). Uma das pretensões do artista era a ideia de que seria possível libertar a cor da prisão que é a linha. O artista levou suas pesquisas e trabalhos para o monocromático, uma vez que ele acreditava que assim era a única forma de pintura física que permitia "tornar visível o absoluto". Ao optar por expressar o sentimento em vez da forma figurativa, o artista possibilitou ir além de qualquer ideia de representação de uma figuração, e passou a entender suas obras e trabalhos de arte como um paralelo da comunicação com o mundo.

Para conseguir alcançar seus objetivos artísticos, buscou no azul a maneira de encontrar uma imaterialidade na obra, uma possibilidade de infinito. O “azul Klein” irradia ondas coloridas envolvendo não apenas os olhos do espectador, mas numa leitura mais ampla acaba permitindo ao público enxergar em suas obras algo além de qualquer imaginação. Yves Klein desenvolveu uma prática inovadora que rompeu fronteiras entre arte conceitual, escultura, pintura e performance.



Figura 89: Yves Klein, Anthropometry of the Blue Period, 1960.



Figura 90: Yves Klein, Untitled Blue Monochrome (IKB 45), 1960.

Quando eu desenho não é o ato da representação ou simulação de algo que interessa-me, mas sim, a possibilidade efêmera de dar forma e existência a algo que não tem corpo: o tempo, a distância ou o silêncio das coisas não ditas, não existentes. O desenho, a linha, o risco, o nanquim, o borrado. A possibilidade artística que não cria limites, barreiras e fronteiras ao corpo, mas que inventa e também une superfícies. É sempre o desenho. O desenho como ato político, de resistência, de força, de determinação no mundo, como um percurso, como uma entrada numa linguagem sempre a reinventar-se, dando lugar a novos sentidos que inscrevem o sujeito numa relação singular com o mundo. São as particularidades e sincronicidades do mundo que nos mostram onde as coisas podem se relacionar.

3.2 O que vale são os caminhos que nos levam

Em 2008 a 28ª Bienal de Arte de São Paulo teve como tema “Em vivo contato”, e propositalmente deixou um andar inteiro do prédio da exposição vazio, sem obras, apenas com a arquitetura característica do pavilhão aberta para visitação. Naquele momento, antes mesmo da inauguração e abertura para o público, aquela edição da Bienal já era conhecida como a “Bienal do Vazio”¹¹³. Um grande paradoxo, afinal, no andar a cima do ‘vazio’ haviam 40 artistas de diversos lugares do mundo apresentando seus trabalhos. Entre os selecionados, estavam os brasileiros Iran do Espírito Santo¹¹⁴, Rivane

¹¹³ Bienal do Vazio foi o nome como ficou popularmente conhecida pela imprensa brasileira a 28ª edição da Bienal de Arte de São Paulo (2008). Sobre isso é possível ler entrevista com os curadores disponível em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bienal-do-vazio-comeca-no-dia-25-com-proposta-ousada,251702>. Acesso em: 31/08/2017

¹¹⁴ Iran do Espírito Santo (1963, São Paulo). Artista multimídia, pintor, desenhista, escultor, gravador. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa103882/iran-do-espírito-santo>. Acesso em: 10/01/2018

Neuenschwander¹¹⁵ e Valeska Soares¹¹⁶, a francesa Sophie Calle¹¹⁷, o espanhol Israel Galván¹¹⁸ e o peruano Fernando Bryce¹¹⁹, todos com um repertório artístico respeitável e que apresentam suas obras em museus e coleções pelo mundo. Havia também outros 27 artistas entre os selecionados que desenvolveram trabalhos especialmente para aquela exibição. Os curadores convidaram ainda quatro projetos interdisciplinares para integrar a programação da bienal, vindo do Chile, Brasil, Japão e Irlanda.

Ou seja, apesar de ter ficado conhecida como Bienal do Vazio, a lista de artistas participantes e as atuações extras propostas pela curadoria não eram nada vazias. Porém, refletiam naquele momento uma questão que estava pungente na cidade de São Paulo, e que acredito culminou com uma ação não planejada pela curadoria de um grupo de pixadores que invadiu o pavilhão da Bienal e marcou o prédio com uma ação artística.

Os pixadores usaram o andar vazio e registraram ali todos os seus protestos, desde a que tipo de arte estava sendo exibida até a questões políticas daquele ano. Uma transgressão necessária e pertinente dentro de um espaço elitizado e que por muitas vezes ajuda na marginalização de toda arte não classificada e aceita nas galerias e centros comerciais. A ideia de pixo como um desenho na cidade é uma questão que acredito ser pertinente. Vejo essa situação que aconteceu dentro de um contexto institucionalizado

¹¹⁵ Rivane Neuenschwander (1967, Belo Horizonte). Artista visual, estudou desenho na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), entre 1989 e 1994. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19985/rivane-neuenschwander>. Acesso em: 10/01/2018

¹¹⁶ Valeska Soares (1957, Belo Horizonte). Artista formada em 1987 pela Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro. Trabalha com escultura, instalação, desenho, fotografia e, mais recentemente, com vídeo. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10770/valeska-soares>. Acesso em: 10/01/2018

¹¹⁷ Sophie Calle (1953, Paris) é uma escritora, fotógrafa e artista francesa. Seu trabalho frequentemente retrata a vulnerabilidade humana e examina a identidade e a intimidade. Ela é reconhecida por sua habilidade como detetive de acompanhar estranhos e investigar suas vidas privadas. Seu trabalho fotográfico geralmente inclui painéis de texto de sua própria escrita. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/sophie-calle>. Acesso em: 10/01/2018

¹¹⁸ Israel Galván de los Reyes (1973, Sevilha) é um bailarino de flamenco espanhol e coreógrafo. Sua arte é uma espécie de flamenco de vanguarda. Disponível em: <http://www.labiennale.org/en/dance/2018/biennale-danza-2018/israel-galván-flacomen>. Acesso em: 10/01/2018

¹¹⁹ Fernando Bryce (1965, Lima) vive e trabalha entre Lima e Berlim. É um artista que trabalha em torno da memória a partir de séries de desenhos que reproduzem imagens e documentos de arquivo para oferecer diferentes narrativas históricas e visões não lineares da história que permitem um novo olhar sobre o presente. Disponível em: <https://www.arteinformado.com/guia/f/fernando-bryce-3867>. Acesso em: 10/01/2018

como um exemplo intrigante de tantas outras relações que acontecem diariamente nas cidades.



**Figuras 91 e 92: Pixo realizado dentro do pavilhão da Bienal de Arte de São Paulo,
2008.**

Mas para que se tenha dimensão do ato, muito mais simbólico do que de proposição artística, vale explicar que a Bienal de Arte de São Paulo, apresenta suas mostras expositivas dentro de um dos prédios projetados pelo arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer¹²⁰ que fica no Parque do Ibirapuera¹²¹ da cidade paulistana. O Pavilhão Ciccillo Matarazzo é, desde 1957, o local onde ocorre as mostras. O prédio é um verdadeiro ícone da arquitetura modernista brasileira, tombado pelo Patrimônio Histórico e fica localizado dentro do maior parque da cidade. Essa arquitetura em especial conversa diretamente com a paisagem na qual está inserida .



Figura 93: Parque do Ibirapuera (vista aérea).

Dois anos depois, na 29^a Bienal, que teve como tema *Há sempre um copo de mar para um homem navegar* uma grande ironia aconteceu quando a curadoria convidou os

¹²⁰ Oscar Niemeyer (1907 - 2012) foi um arquiteto brasileiro, considerado uma das figuras-chave no desenvolvimento da arquitetura moderna . Disponível em: <http://www.niemeyer.org.br/biografia/1907-1930>. Acesso em: 16/05/2017

¹²¹ O Parque Ibirapuera é o parque mais visitado da América do Sul e também um dos locais mais fotografados do mundo. Inaugurado em 1954, o parque é tombado pelo patrimônio histórico de São Paulo. O parque como um todo é tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo e pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://parqueibirapuera.org/parque-ibirapuera/parque-ibirapuera/>. Acesso em: 16/05/2017

pixadores do episódio de 2008 a participarem oficialmente da bienal e dedicou um espaço inteiro para apresentar as documentações do *pixo*.

O curador brasileiro Moacir dos Anjos¹²² disse em entrevista aos jornais na época da 29ª Bienal de São Paulo que "naquele momento, a Bienal perdeu a oportunidade de discutir o assunto, ao tratar o tema como mero caso de polícia." (2010) Para o curador, a pixação que foi apresentada naquela bienal estaria "presente através de documentação e debates. Não faria sentido oferecer um muro para ser pixado pois o objetivo não é discutir se pixação 'é ou não é arte'. Mas nos interessa colocar essas questões." (2010) Na mesma entrevista, ele ainda explicou que para a bienal daquele ano, que trazia um tema que abertamente queria falar de arte e política, não faria sentido "ignorar uma prática que comunica uma visão de mundo" (2010).

Da mesma forma que o curador entendeu a dimensão política desse episódio, acredito também que é na arte e em especial nas relações com a paisagem urbana que certas reflexões são necessárias. Pensar o desenho em um "campo expandido" pode ser a chave para entender a relação entre o que houve no episódio da Bienal de Arte e a concepção de desenho ampliado para proposições urbanas.

Para relacionar com esse episódio da Bienal, escolhi criar paralelos com outra artista que também usa do viés político em suas obras. A norteamericana Jenny Holzer¹²³ traz desde a década de 1970 trabalhos que perpassam os temas políticos. Holzer tem como foco de suas obras inserir o texto em espaços públicos. Alguns críticos situam seu trabalho dentro de uma geração de artistas feministas que surgiram por volta de 1980,

¹²² Moacir dos Anjos (1963) possui Pós-Doutorado em arte transnacional, identidade e nação na Camberwell College of Arts em Londres. É pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) desde 1990. Foi curador da 29ª Bienal de São Paulo em 2010 e diretor geral do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), em Recife entre 2001 e 2006. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/convidados/moacir-dos-anjos>. Acesso em: 11/06/2017

¹²³ Jenny Holzer é uma artista conceitual mais conhecida por seus projetos de arte pública baseados em texto. O trabalho de Holzer fala de violência, opressão, sexualidade, feminismo, poder, guerra e morte. Ao longo dos anos, Holzer empregou uma variedade de mídias, de uma camiseta a uma placa para um sinal de LED. Começando nos anos 1970 com os cartazes da cidade de Nova York, e continuando com suas recentes projeções de luz sobre paisagem e arquitetura, ela usa sua arte como uma forma de comunicação e comentário. A arte de Holzer está presente em coleções importantes em todo o mundo.

procurando novas maneiras de tornar a narrativa ou o comentário uma parte implícita das artes visuais.

Suas instalações de grande escala se tornaram famosas por usar de outdoors publicitários, projeções em edifícios e outras estruturas arquitetônicas, além de displays eletrônicos iluminados como uma nova linguagem para tratar das questões políticas mais importantes. O uso de LED tornou-se sua marca mais conhecida, embora sua prática diversificada incorpore uma grande variedade de mídias, incluindo cartazes de rua, placas pintadas, bancos de pedra, pinturas, fotografias, som, vídeo, projeções entre muitas outras linguagens.

Em 1981, Holzer iniciou a série *Living*¹²⁴, impressões em placas de alumínio e bronze, que lembram o formato de apresentação usado por prédios governamentais. Essa série abordou as necessidades básicas da vida como comer, respirar ou dormir. O trabalho de Holzer frequentemente fala de violência, opressão, sexualidade, feminismo, poder, guerra e morte; e a artista utiliza a retórica dos sistemas modernos de informação para abordar a política do discurso.

¹²⁴ Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/jenny-holzer-living-series>

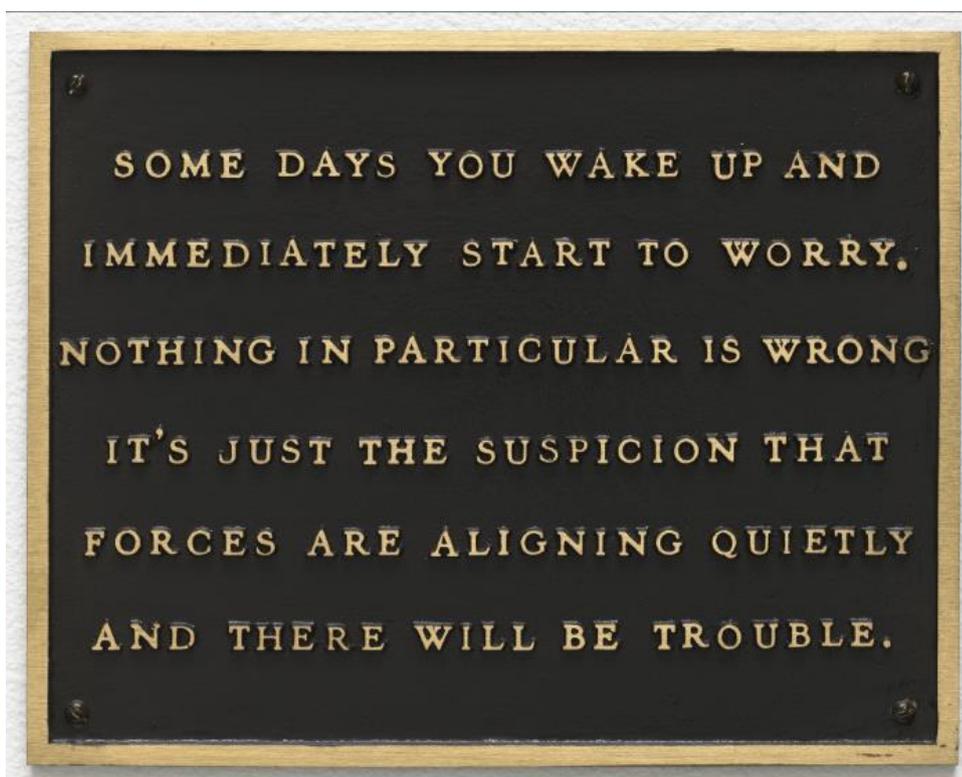


Figura 94: Jenny Holzer, Living: Some days you wake up and immediately, 1980-82.

Apesar de tratarem do mesmo viés político, me pergunto porque as críticas sociais de Jenny Holzer encontram espaço em Museus e galerias internacionais, mas os pixadores de São Paulo muitas vezes acabam se tornando casos de polícia. Os artistas que participam de bienais são sempre convidados. Os pixadores só participaram daquela Bienal como convidados a partir do episódio da invasão. Se a ação anterior não tivesse existido, esse tipo de arte não teria sido convidado a dialogar com a Bienal.

Acredito que os pixadores da Bienal abriram uma brecha num sistema edificado e mantido para que esse tipo de evento não ocorra. Houve ali um rompimento nesse episódio que foi aberto através de uma ação de protesto. Que autonomia artística é essa que pressupõe validações institucionais para que o meio o reconheça? A crítica e curadoria que convida os pixadores está legitimando a ação artística ou apenas reconhecendo seu fracasso em não abranger de fato todas as molas pulsantes de uma megalópole?

Na época do convite aos pixadores em participar da Bienal de 2010, houve no entanto críticas do próprio meio. Muitos artistas do pixo criticaram aqueles que aceitaram o convite e participaram como convidados. Defendiam a pixação como uma forma de arte que por excelência necessitava da premissa de não autorização como elemento fundamental em sua existência. Essa questão foi bastante discutida pelos artistas em geral naquele momento. Afinal, ao oficializar o pixo, a Bienal estaria legitimando a arte ou subvertendo a lógica que constitui o que é tido como pixação? Compreendo que por mais que seja contraditória, aceitar a participação como convidado é também uma forma de visibilizar algo que normalmente só encontramos nos espaços excluídos da cidade.

Penso ser importante também diferenciar *graffiti* e *pixação*, já que os dois termos são tidos como diferentes e apesar de estarem próximos em suas origens, na prática referem-se a coisas particularmente distintas. O *graffiti* nasceu originalmente nos EUA, na década de 1970, como um dos elementos da cultura hip-hop. Nos dias atuais, ele ganhou em força, criatividade e técnica, sendo reconhecido hoje no Brasil como graffiti artístico. Sua caracterização como arte contemporânea foi consolidada definitivamente por volta do ano 2000. A distinção entre graffiti e pixação é clara; ao primeiro é atribuída a condição de arte, e o segundo é classificado como um tipo de prática de vandalismo e depredação

das cidades, vinculado à ilegalidade e marginalidade. Essa distinção das expressões deu-se em boa parte pela institucionalização do graffiti, com os primeiros resquícios já na década de 70.

No artigo “Pichação-arte é pixação?” publicado pela revista eletrônica Arruaça¹²⁵, da Faculdade Casper Libero, a pesquisadora Milena Fanti de Carvalho (2013) questiona sobre como “o reconhecimento da pixação como expressão artística traz à tona um questionamento conceitual importante: uma vez considerado arte contemporânea, o movimento perderia sua essência?” E levanta outros exemplos relevantes, como no ocorrido na Bienal de Arte de Berlim em 2012, onde:

“ [...] os pixadores brasileiros, Cripta (Djan Ivson), Biscoito, William e R.C., foram convidados na ocasião para realizar um workshop sobre pixação em um espaço delimitado, na igreja Santa Elizabeth. Eles compareceram. Mas não seguiram as regras impostas pela curadoria, ao pixar o próprio monumento. O resultado foi tumulto e desentendimento entre os pixadores e a curadoria do evento. O grande dilema diante do fato é que, ao aceitarem o convite para participar de uma bienal de arte, automaticamente aceitaram as regras e o sistema imposto. Mesmo sem adotar o comportamento esperado, caíram em contradição. Por outro lado, pela pichação ser conhecidamente transgressora (ou pelo jeito, não tão conhecida assim), os organizadores deveriam pressupor que eles não seguiriam padrões pré-estabelecidos. (CARVALHO, 2013)

Ainda segundo Carvalho (2013), “esse desenvolvimento técnico e formal do graffiti ocasionou a perda da potência subversiva que o marca como manifestação genuína de rua e caminha para uma arte de intervenção domesticada enquadrada cada vez mais nos moldes do sistema de arte tradicional”. Nessa diferenciação conceitual, o grafiteiro é visto como artista plástico, e dessa forma possui as características de todo e qualquer artista contemporâneo, incluindo a prática e o status. Mas há nessa diferenciação conceitual entre as expressões – ainda que elas compartilhem da mesma matéria prima – uma questão que avança muito mais sobre sua força e essência intervencionista.

Para compreender essa questão, podemos relacionar a pixação brasileira com o graffiti nova-iorquino original já que os dois mantêm os mesmos princípios: a força, a explosão e o vazio. Segundo Carvalho (2013) “uma das principais características do pixo

¹²⁵ Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/revistas/pichacao-arte-e-pixacao/>

é justamente o esvaziamento sígnico, a potência esvaziada”. Na pixação não existem frases poéticas, nem significados, pois ela possui dimensão incomunicativa, é fechada, e não conversa com a sociedade. De certa forma, por muitos a pixação é entendida como uma forma de agressão.

Para Carvalho (2013) “a rejeição do público geral reside na falta de compreensão e intelecção das inscrições; apenas os membros da própria comunidade de pixadores decifram o conteúdo”. Dessa forma, a significância e a força intervencionista do pixo residem no próprio ato, uma vez que fica evidente na impossibilidade de inserção em qualquer estatuto pré-estabelecido, pois isso pressuporia a diluição e a perda de sua potência signo-estética. Carvalho (2013) defende que “enquanto o graffiti foi sendo introduzido como uma nova expressão de arte contemporânea, a pixação utilizou o princípio de não autorização para fortalecer sua essência”.

O exemplo do acontecido na Bienal de São Paulo me fez refletir sobre as escolhas artísticas que tomamos e como nossas ações influenciam o percurso que trilhamos. Ao falar sobre o pixo, e no meu entendimento, sobre um desenho expandido no campo da cidade, que tem no tom político de sua existência a sobrevivência de sua própria forma, algumas questões se fizeram pertinentes.

Primeiramente é importante explicar que não procuro teorizar as diferenciações entre graffiti ou pixação, mas sim usar esse exemplo como uma maneira de refletir sobre os caminhos que cada artista escolhe em seu percurso, e como de certa forma o meio que habitamos reage e interage com essas escolhas. Ao caminhar pela cidade e me deparar com tantos riscos, pixos, desenhos tento criar relações entre aquilo que vejo e o que transborda em mim, nas minhas referências, nas minhas imagens. Me questiono por quais lugares esses desenhos passam e atravessam até se tornarem referências visuais.

Sempre mantive cadernos de desenhos, cadernos de esboços, os riscos e rabiscos que antecederiam um trabalho. A fotografia era planejada no desenho antes de ser impressa através da lente da câmera. A gravura surgia primeiro no esboço, antes de encontrar lugar na matriz. Mas de uns anos pra cá os desenhos de estudos passaram a compor eles próprios a obra final.

Riscos do pixo, riscos do desenho, riscos de anotações nas bordas dos cadernos de artistas. Todo esse material interessa a essa pesquisa. Talvez pelas diversas dimensões que estes lugares evocam através das linhas do desenho, a minha pesquisa tenha ocorrido muitas vezes por associação de ideias. Preocupo-me em pontuar essas questões e em elencar um gênero de pesquisa que inclui muitas fontes e reconhece o próprio cotidiano como matéria importante para uma reflexão e de onde surgem as questões, mas igualmente de onde emergem as respostas.

Dessa forma, a experiência do artista pode ser pensada como a transformação da intuição, percepção e imaginação individuais naquilo que vamos nomear o fazer artístico. E a obra de arte resultante desse processo faz o caminho inverso na medida que faz desse mesmo lugar da experiência vivida pelo artista, matéria que resulta numa experiência singular, única, capaz de provocar através da fruição artística novas experiências também singulares.

3.2.1 Sobre as escritas e desenhos que ficam pelas bordas

É um exercício pensar que parte das imagens que são e que já foram criadas, ou das palavras que escolhemos usar nos textos e conversas, ou ainda, das metáforas que usamos no cotidiano para exemplificar e refletir sobre os acontecimentos do mundo, de alguma forma, tudo isso poderia servir para exemplificar sentimentos maiores. A ideia do afeto como ponto primordial de um processo criativo poderia ser entendido neste contexto como a mola que impulsiona o desejo artístico, aquilo que desperta ao artista a vontade do fazer, do ler, do desenhar, do refletir, do pensar e produzir ações artísticas.

Todos os desafios enfrentados nessa busca por escrever sobre a obra em processo, ou ainda, sobre um processo em continuidade, parecem remeter o artista ao desafio de como tomar a obra de arte como um ponto de partida para o pensamento teórico. Dessa forma, a leitura de um trabalho plástico e de seus processos e procedimentos, seja de

autoria própria ou de outrem, torna-se o instrumento ideal para encontrar os vestígios do não premeditado. Aquilo que atravessa as conexões entre a poética do artista e a fatura da obra e reconhece o compasso e o descompasso entre fazer e pensar, ou, o abismo entre o dizer e o ver.

Sendo assim, procurei articular algumas questões para, através de saltos e conexões, permitir que o pensamento possa mover-se de um ponto até outro do processo criativo. Entre possíveis perigos a se contornar no exercício ou tentativa de se pensar as práticas artísticas contemporâneas, vejo recorrência na argumentação acerca da excessiva proximidade do artista em relação à obra. Ocorre que este é um risco pertinente para com toda a pesquisa, bem como o são os riscos de tratar as imagens plásticas através de uma leitura puramente redundante ou meramente como legenda bem intencionada da obra. Pensando bem, este parece ser um dos caminhos limitadores que colocam em questão a leitura da imagem artística, pois uma análise puramente formalista poderia ser tão complicada e redutora como uma abordagem contextual ou outra de natureza particularmente biográfica.

Seria prudente dizer que toda a arte, qualquer que seja a sua definição, talvez tenha implícita uma dimensão epistemológica na forma que pretende uma reflexão sobre o mundo. Reflexão esta que em parte trata de uma aproximação intuitiva com as coisas da realidade, mas que, embora esteja principalmente alicerçado na experiência individual é, no entanto, uma ferramenta que possibilita um discurso portador de muitos sentidos não revelados e, por consequência, abertos a múltiplas interpretações. Percebo existir uma constante no meu processo de desenhar que são as bordas, os esboços, os riscos incompletos que não geram forma nem se direcionam para um trabalho completo. Há um constante esboço gráfico, mental, artístico onde eu enxergo existir uma potência afetiva movente e intermitente.

E se tratando de percursos, vivências, viagens e deslocamentos, ao artista vale entender a importância daquilo que vai acumulando como matéria de investigação. Em minhas mudanças de casa, de cidades, de país, e acredito que ao longo da vida, vão se acumulando novas referências, minúcias, detalhes, que acabam sendo introjetados em novos trabalhos. Tudo isso ajuda no entendimento da relação das coisas do mundo e da

criação de novos mundos. Um diário mental, - ou um caderno de desenhos - onde registramos cada encontro, cada cruzamento, cada descoberta, cada singularidade, cada sabor, cada cheiro, cada cor. É um mapa vivido, sublinhado, feito *in loco*, onde cada localização é uma nova experiência.

E por ser um mapa de construção diária, compreendo ser importante que também sejam localizadas as alturas de cada acontecimento, como pontos cardeais que mapeiam e nos deixam saber a direção de cada coisa. Desde o início do percurso da construção desta tese de doutorado, textos foram sendo escritos e vividos em instâncias distintas. A possibilidade de escrever sem linearidade me afeta positivamente, pois traduz o sentimento de que nem todas as coisas precisam de ordem cronológica para serem parte de um processo completo, para terem efeitos artísticos ou terem sua relevância considerada. Assim sendo, este texto conta também com escritos de outras ordens cronológicas, e abre um rastro de passado em meio a outros momentos da escrita. Alguns autores como Argan (2005), Simmel (1988), Rossi (1995) ou Santos (2006), são unânimes em considerar a paisagem como forma que decorre de uma materialidade natural que permite tornar evidente a relação que se estabelece entre ambas e o modo como a primeira se congrega à segunda, ou seja, a paisagem existe através das suas formas que preservam origens históricas diferentes, mas sempre denunciando a materialidade que lhe origem e a torna admirável na sua imagem e identificável na sua visualidade.

Alguns desenhos surgiram a partir de outros desenhos que primeiramente foram registrados pelas bordas de cadernos de anotações, diário de borda. Com esse texto o processo foi muito semelhante. A partir de pequenos textos escritos em momentos diferentes, pude completar e desdobrar o resultado desta investigação. Alguns menores, outros maiores, todos os fragmentos que de uma maneira ou outra se juntaram para criar essa pesquisa fazem parte desse emaranhado de pensamentos.

Por entender que o processo é tão importante quanto a chegada, escolhi deixar um desses textos escritos no percurso, de forma que pudesse ser lido na íntegra, e assim, dar ao leitor dessa tese a possibilidade de compreender as escolhas que eu tomei em momentos distintos da pesquisa. Quase como uma maneira de voltar no tempo através de

uma fenda criada, e assim poder acompanhar simultaneamente o que foi feito antes e o que culminou no fim.

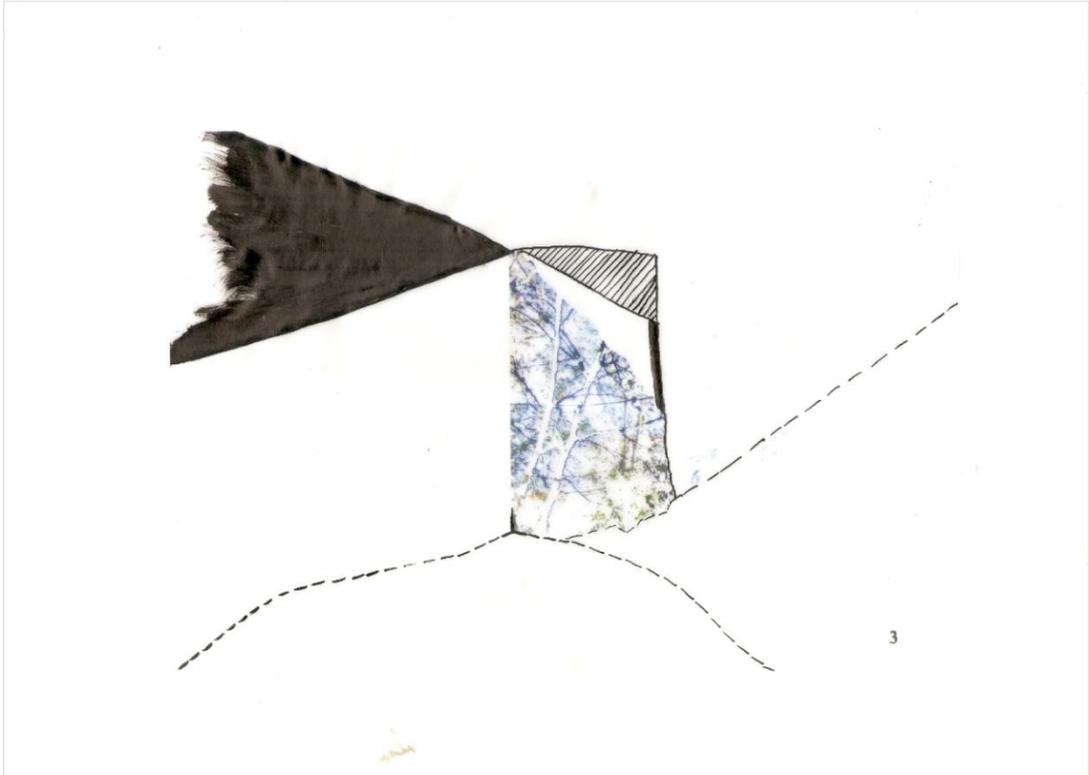
Dos desenhos que ficam pelas bordas resolvi fazer uma seleção dos processos que surgiram entre meados de 2015 até o fim de 2018. É importante esclarecer que esse novo processo não está encerrado, nem mesmo o compreendo como algo delimitado. Penso que esses desenhos são desdobramentos que vieram a partir da série *Incerteza da Imagem*, e que também carregam algumas mudanças que acompanharam inclusive os estudos e reflexões teóricas que foram feitas durante a escrita deste texto.

Meu desenho não mais existe só através das linhas pretas e do borrado do nanquim, mas agora as experimentações adicionam outras cores, ainda que bastante pontuais. O dourado e o azul aparecem como uma forma de materializar também tantas leituras e referências visuais que me acompanharam nos últimos anos. A linha mais orgânica de antes foi dando espaço para os traços para retos e angulares encontrados nas construções da grande cidade que vivo. O planejamento espacial simula e inventa lugares e mapas que imagino nos meus percursos, no andar pelas ruas e na rotina diária do transporte pela cidade. O desenho ainda segue sendo uma ferramenta quase diária que auxilia nas criações artísticas.

Dessa maneira entendi ser relevante mostrar como o meu processo foi se modificando apesar de ainda manter muitas semelhanças. Desenhar é um exercício contínuo. As paisagens que me habitam e que me afetam foram se modificando, mas a experiência de refletir sobre elas me parecem estarem mais fortes a cada dia.



Figura 95 e 96: Gabriela Caetano, sem título, 2016.



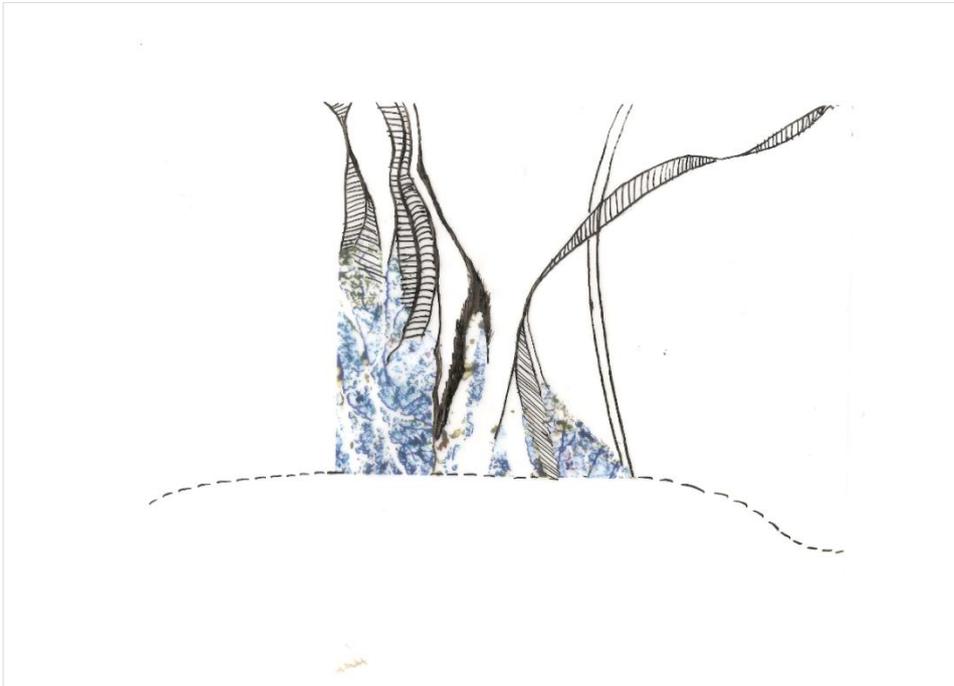


Figura 97 e 98: Gabriela Caetano, sem título, 2016.

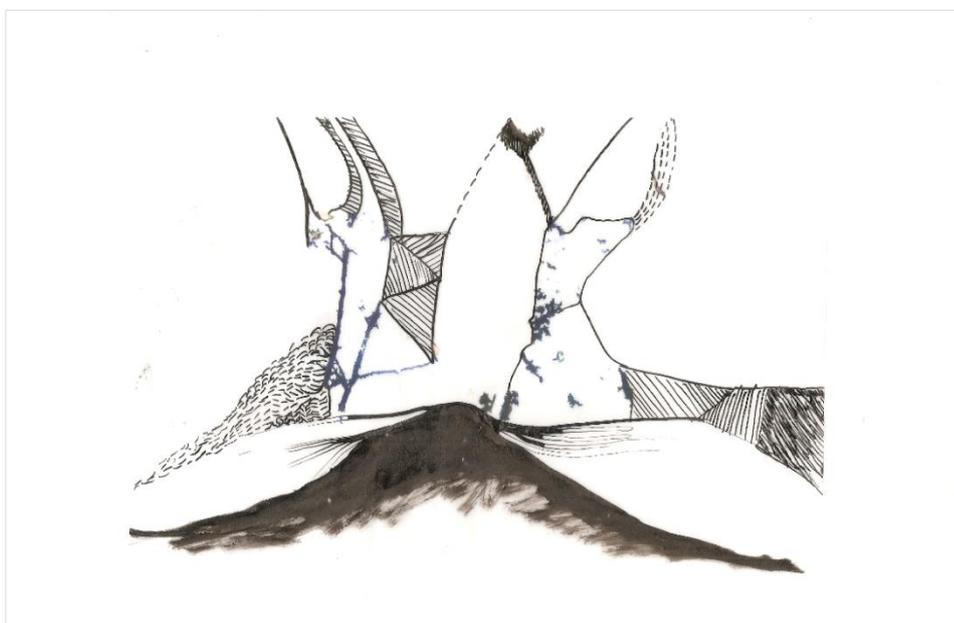


Figura 99 e 100: Gabriela Caetano, sem título, 2016.

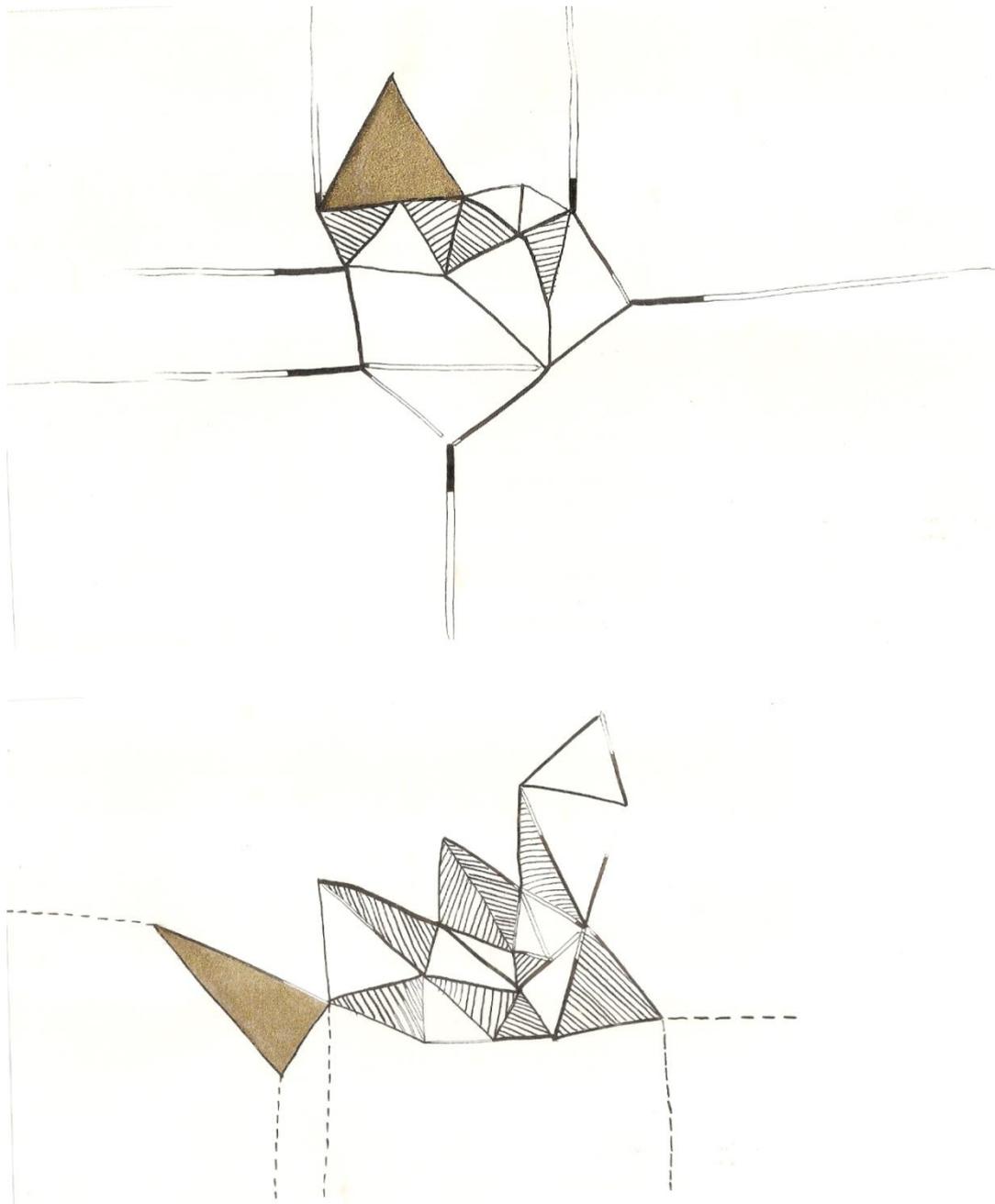


Figura 101 e 102: Gabriela Caetano, sem título, 2017.

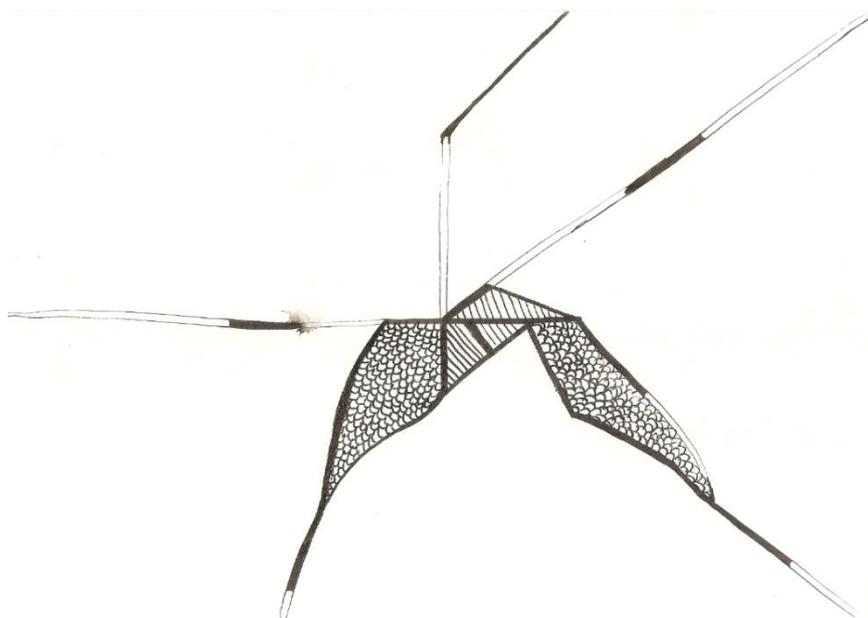
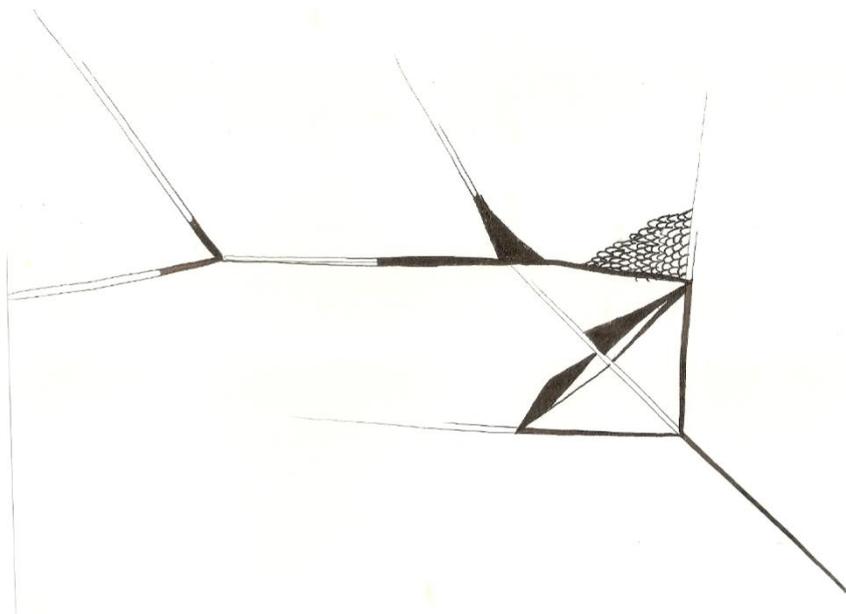


Figura 103 e 104: Gabriela Caetano, sem título, 2017.

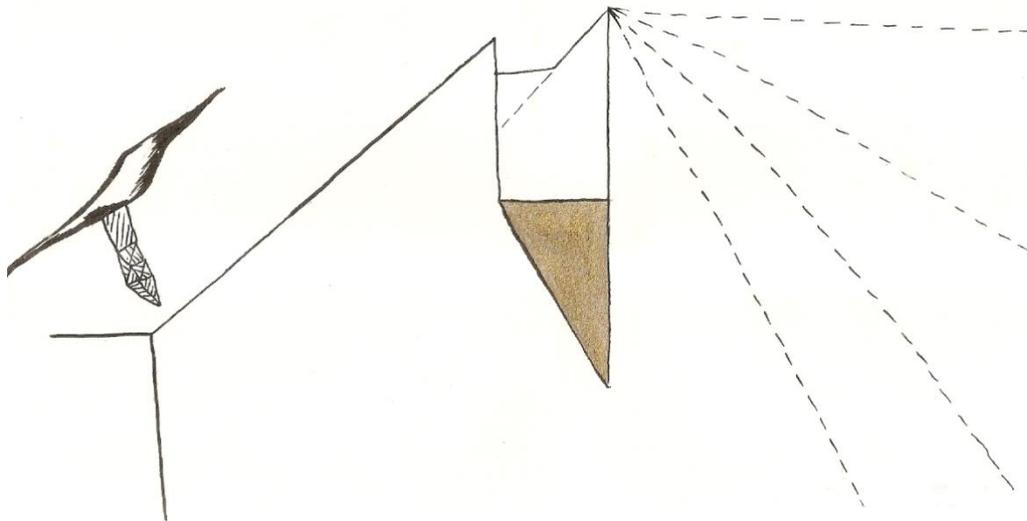
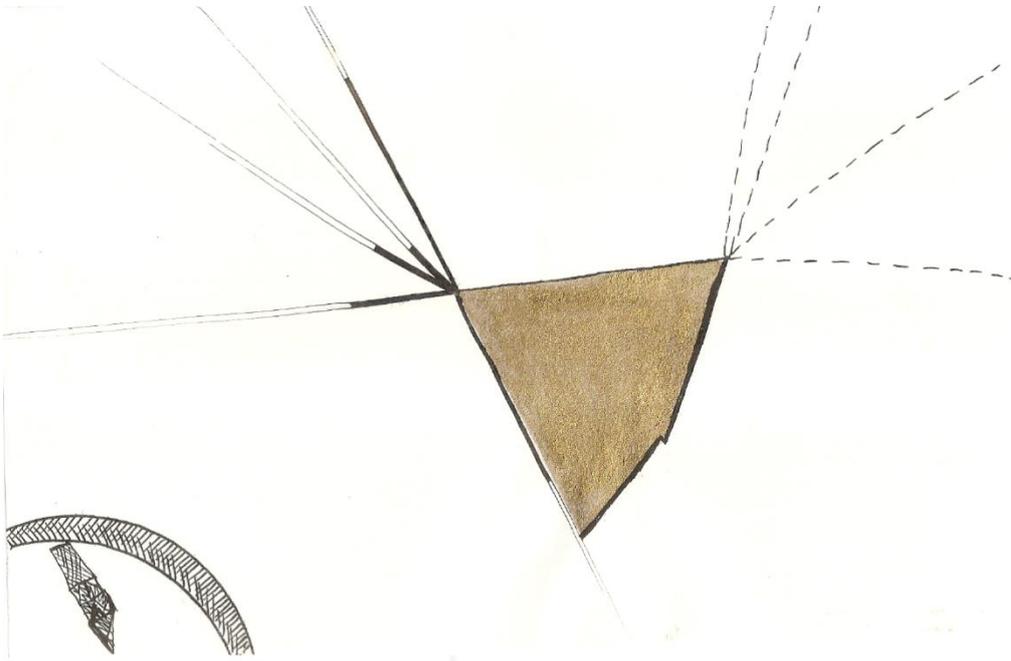


Figura 105 e 106: Gabriela Caetano, sem título, 2017.

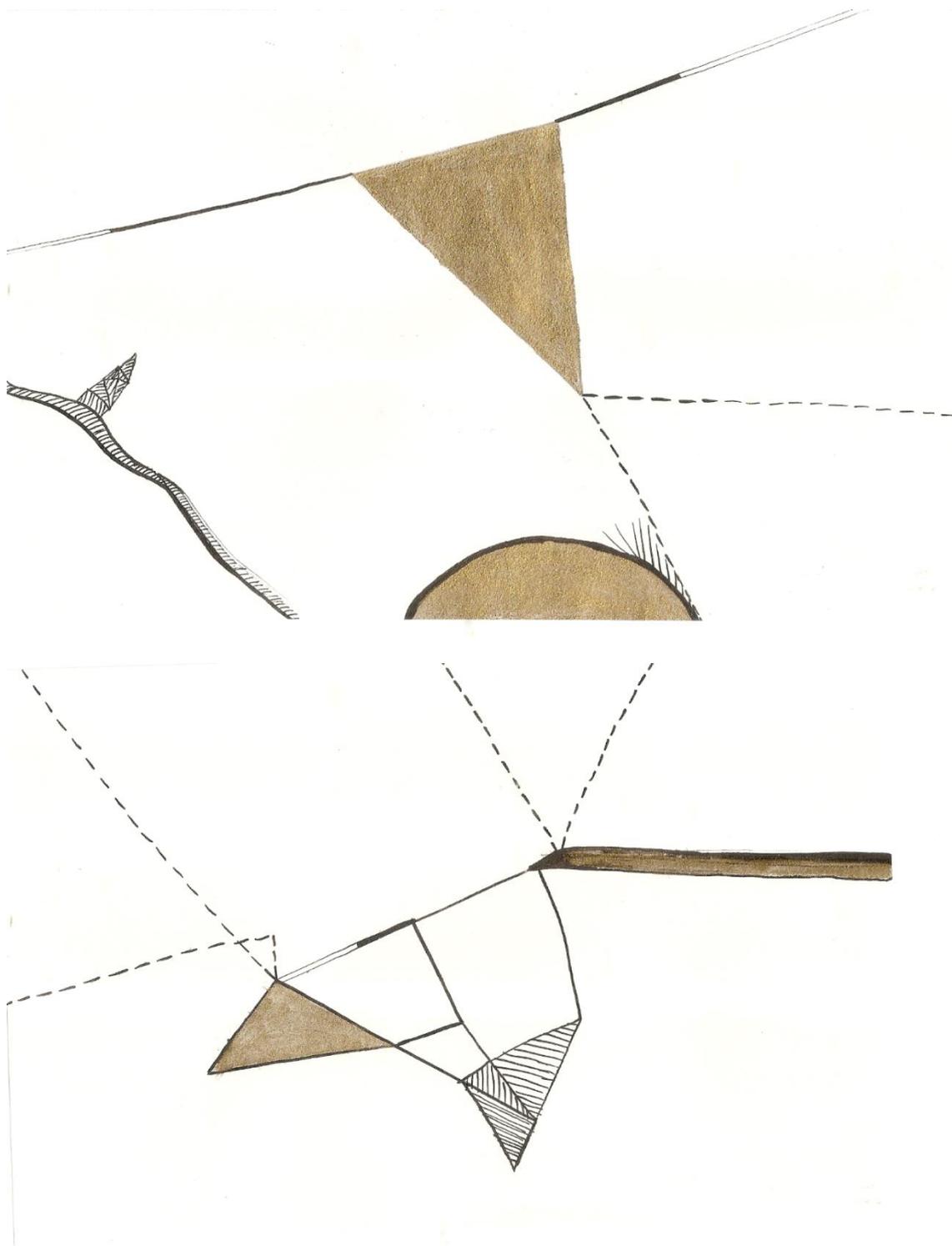


Figura 107 e 108: Gabriela Caetano, sem título, 2017.

Anotações de borda.

Faltam 45 dias para eu embarcar num voo com destino ao Brasil. Fazem 319 dias desde que cheguei pela primeira vez em Coimbra. Isso de contagem regressiva sempre me deixa apavorada. Me desperta uma sensação de melancolia, mistura a ideia de ter que aproveitar cada segundo que resta com aquela sensação nostálgica de lembrar de tudo que já aconteceu.

Esse texto vai ser escrito ao longo dos anos, e é provável muitas idas e vindas, correções, recortes e inserções. E é assim, de maneira bastante sincera que eu pretendo construir essa tese. Um pouco da verdade que acompanha a escrita de um artista, um pouco do devaneio além de referências diversas que vão possibilitar que meu texto não se torne algo fechado em si mesmo, mas que possa conversar com os textos de tantos outros artistas, teóricos, escritores que já refletiram e produziram ideias e conhecimentos sobre arte.

O bom de se encontrar imerso em uma situação diferente, é que ao mesmo tempo que você se deixa conhecer e viver coisas novas, as vezes o inverso acontece. E não ter o controle de quando uma sensação vai nos despertar, e surgir uma vontade de fazer algo. No meu caso, só agora entendi a necessidade de escrever sobre o meu processo, desde

que cheguei a Portugal. Um *insight* despertado por uma afetividade nova, que me tocou, me tirou da rotina, me fez parar e organizar no texto tudo aquilo que a meses venho vivendo e sentindo.

A menos de dois meses para retornar ao Brasil, hoje foi a primeira vez que eu assisti a um fado na varanda de casa; um fado na rua, na praça, lá em baixo pude ver os olhares daquelas pessoas se deixando afetar e tocar pela melodia, pelas letras, pelo encantamento. E enquanto vivia tudo isso, comecei a pensar em como os momentos de afetividade são tão rápidos e profundos. O fado é algo muito particular, muito diferente e muito confuso pra minha cabeça de brasileira, que quase nunca se dá direito a lamentar.

Escrevo da minha terceira casa aqui em Coimbra, três casas em menos de um ano. Mas nenhuma delas foram minhas de fato. Essa ideia de pertencimento é ilusória. O estrangeiro pode aprender a conviver, aprender os hábitos, a língua, o calão. Mas parece que a ideia de pertencimento nunca será tão real como quando se está de fato no seu local de origem. Talvez isso me deixe numa constante melancolia simplesmente porque não me sinto plena no meu local de origem, do mesmo modo que não tenho dos outros lugares por onde passei, a sensação de pertencimento. Uma falsa sensação de estar solta no mundo, sem rumo, sem direção. Sem amarras ou compromissos. Falsa, pois temos um instinto de se apegar e amarrar em algo, em alguém, em lugares. Deixamos de ser nômades a mais tempo do que aprendemos a voltar a viver com certa tranquilidade soltos pelo mundo. Viver pelo mundo requer um desapego que muitas pessoas não estão dispostas a ter.

Desapego tem sido uma busca constante desde os últimos anos. Em 2013 saí de São Paulo voltando a viver em Florianópolis, e a sensação de ter que deixar uma vida para trás mexeu muito comigo. Fazer as malas. Empacotar. Caixas, pacotes, embalagens. Decidi que só viveria com aquilo que pudesse carregar sozinha. E foi assim que

cheguei a Coimbra, em outubro de 2014. Duas malas e uma mochila nas costas. Acho que esse volume já cresceu desde que cheguei, mas com certeza será o mesmo que levarei de volta ao Brasil. A incerteza também fez parte desses meus primeiros meses aqui. O plano nunca foi completo, seguro e sem espaço para mudanças, pelo contrário, vim com a vontade de viver cada segundo como se fosse o último. Sabia que não haveria certezas de me manter aqui durante todos os anos ininterruptamente. É a situação do artista, daquele que vai atrás das coisas por uma motivação que nem mesmo ele sabe se vai continuar existindo depois. É apenas uma força maior que não nos deixa parar, não me deixa pertencer, criar raiz, parar de querer ver o mundo e tudo que há além da janela,

Sou artista a tempo suficiente para achar que todas as minhas vontades são geradas pela motivação de continuar a fazer arte. E ainda que tente praticar o desapego, é impossível não planejar, não ter metas, objetivos a longo prazo, daqueles que a gente nem consegue saber o que vai acontecer no fim. Escrever uma tese de doutorado foi meu último plano a longo prazo. E confesso, desde o princípio, nunca soube como eu transformaria o plano em realidade.

Essa ideia de um artista ser desapegado, não acumular, não encaixotar, isso não parece fazer sentido. Por isso a importância de praticar esse exercício, de viver de alma tranquila, sem achar que o melhor ficou longe de mim, ou sem achar que o melhor está em outro lugar. O difícil é encontrar o melhor todos os dias, em cada coisa que vemos pela frente, em cada pessoa, em cada lugar, em cada paisagem nova. Viver o espaço, os lugares, as sensações, as coisas, as pessoas e aprender que o silêncio pode ser motivador, e que a imensidão de gente pode te fazer delirar e não enxergar com exatidão.

Perceber o espaço hoje tem um sentido diferente para mim. Aliás, a palavra perceber em si já me traz um novo entendimento. Em Portugal, *percebe-se* de um jeito que não é aquele do Brasil. E isso me

fez uma diferença incrível. Me fez entender que há um mundo imenso, rico, novo, cheio de descobertas, que não se pareciam em nada com aquilo tudo que eu havia ouvido dizer.

Percebe-se os lugares e os espaços aqui de maneiras totalmente diferentes. O corpo é agente importante nessa sentença. E viver, experienciar os lugares, as paisagens traz para minha prática artística uma sensação nova. Como a experiência sensível do espaço me ajuda a delinear práticas artísticas? Como a experiência da viagem altera minha atuação em outros espaços? Eu acredito que o mundo aparece de maneiras diferentes para cada um de nós.

E se por um lado, as obras de arte que falam de paisagem representam lugares que podem ser parecidos ou reconhecidos, por outro, ao criar uma obra cada artista se posiciona de uma forma diferente e única. Diferente pois ali contém uma visão de um local, um espaço singular que é apresentado a partir do ponto de vista do artista.

A paisagem mostra o encontro do artista com o mundo percebido por ele. Não é fácil planejar e projetar e ter que desconstruir as coisas dia após dia. Mas o artista pode e deve fazer esse exercício. De olhar através das coisas sem a necessidade de possuir, para que seu trabalho aconteça. Andei pensando muito em como o afeto é algo muito mais físico que emocional. Afetar é mexer. É tirar a razão e nos fazer lidar com o estranho, o novo, aquilo que não estava ali um segundo antes. Mas ao se mexer perante um afeto, já não estamos mais no mesmo lugar. O movimento é constante e raramente te deixa continuar na mesma rota. É físico, corporal, um exercício entre a inércia e a explosão.

O afeto não é puramente emocional, mas me move. E acredito que mova a todos os artistas. Cada um a sua maneira, cada um se movimenta de um jeito diferente. E cada artista que escreve e fala do seu processo e da sua trajetória escolhe um modo de operar distinto. Eu sou uma artista que aprendeu a escrever. Uma artista que pesquisa,

estuda e pensa seu trabalho. E não estou apontando algo inovador. A ideia de que artistas podem e devem ser autores de suas falas é algo que já se compreende como possibilidade na arte. E se valoriza. E se procura saber mais. E se estuda os escritos dos artistas, para muitas vezes desvendar todo um processo e uma trajetória incrível e capaz de alterar aquilo que já se pensou.

Mas o que leva um artista a criar? O que é preciso para que além de criar queira também contar aos outros como isso acontece? Porque escrever? O que gera um afeto?

No dia da apresentação do meu projeto de tese, escolhi iniciar a fala mostrando uma imagem particularmente especial. Sintetizei meus anos de trabalho como artista em uma imagem, um afeto, um ponto no meio do mar, uma constelação de tantas outras coisas, um universo inteiro. Acho importante entender a motivação do artista para que possa ser possível compreender o caminho que ele escolhe traçar, e até mesmo suas escolhas dentro de um universo ainda mais particular que é esse de uma pesquisa de doutorado.

Aquela imagem escolhida me faz compreender em um só instante tudo aquilo que eu venho desenvolvendo nos últimos anos, mas só depois, eu percebi ser impossível querer que o outro sinta a mesma coisa. Nem sempre o outro consegue enxergar o mesmo que nós, aliás, na maioria das vezes não. E essa ideia de explicar o que nos move, o que é um afeto, o que isso significa, acaba se tornando uma tarefa mais árdua do que a princípio se poderia imaginar.

O interesse da minha pesquisa sempre girou em torno dos mesmos temas, mas ao longo do tempo foi se mostrando um pouco mais reflexivo e permeando novos caminhos. Depois de olhar minha trajetória e contando com uma distância temporal suficiente, pude entender o que era tudo aquilo que eu estava fazendo. Eu sou uma artista que pesquisa o próprio trabalho. E no meu trabalho eu pesquiso os lugares, os espaços, e como os afetos fazem com que a gente se relacione diferente com cada um deles. Eu sempre gostei das paisagens do mundo. Elas me afetam e me fazem criar, refletir, desconstruir e repensar. Mas ainda fica o questionamento: que paisagens eu ainda vislumbro e quais são aquelas que me afetam?

Conclusão

O que consiste em uma tese de doutorado? Começar por uma pergunta pode ser uma maneira de entender os caminhos que são partilhados ao longo do desenvolvimento de um processo. Alguns verbos nortearam esse caminho: organizar, saber, aceitar, mudar, voltar, pensar, revisar, pesquisar, arrumar, desenhar, respirar, escrever, criar, viver, refletir, duvidar, discorrer, olhar, esperar. E poderiam ser tantos outros, já que o processo foi intenso, descontínuo, não-linear e cheio de tempos de espera e longas pausas que culminaram na conclusão desse texto.

Ao finalizar essa pesquisa sinto a importância dos procedimentos que ajudaram na construção e nas reflexões que reverberaram no todo. Entendo que ao **escrever** e **organizar** todas as ideias e rascunhos e listas de coisas que me interessavam no início, pude entender onde os assuntos se cruzavam e com isso criar um avanço reflexivo no processo artístico. Foi preciso perceber que nem sempre **saber** sobre algo é igual a transpor esse conhecimento aos outros. O tempo entre o que ouvimos, vemos, lemos e conversamos demanda também um momento de espera outro. **Aceitar** esse tempo foi essencial.

Talvez a grande experiência tenha se iniciado com a mudança de país. **Mudar** foi o verbo primeiro, mas como não pretendo propor nenhuma linearidade, ele aqui aparece entre os demais. **Arrumar, revisar, esperar** foram momentos encontrados na solidão. A escrita foi solitária, penosa, e muitas vezes precisou de espaços longos de hiato para voltar a existir. Foi preciso **duvidar** para que eu pudesse entender que conseguiria ir além. **Discorrer, pesquisar, pensar** sobre as leituras, os encontros com as imagens, as exposições visitadas, as trocas de conversas entre amigos, pesquisadores, doutorandos. Um exercício contínuo que aprendi serem partes fundamentais de qualquer processo de pesquisa.

Viver em Coimbra, **voltar** para São Paulo. Uma fenda temporal única que configurou todo o processo, que o individualizou e o deixou mais saboroso, afetivo, cheio

de encontros e descobertas que construíram e ajudaram a compreender onde os caminhos da arte podem nos levar. Durante o processo reaprendi a **olhar**, a **respirar** e entender que é preciso calma e foco na intenção de não se deixar ficar pelo caminho, na certeza de que vale a pena alcançar o fim.

Novos trabalhos surgiram em meio a esse processo. **Criar** obras me parece uma tarefa quase natural quando me encontro nesse momento de experimentar. **Desenhar** se tornou uma ferramenta essencial e uma prática cotidiana. Foi preciso aceitar as pausas e entender que o processo pode também ser mais suave.

Ao **refletir** sobre a criação dos capítulos da tese pude perceber o conjunto de ideias que estava construindo. A intenção de pensar a paisagem norteou toda a pesquisa. Pensar onde vivemos e o que fazemos em relação ao que habita o nosso redor, me acompanhou por todo esse percurso. O que seria a construção da paisagem na arte contemporânea? Será mesmo que estamos construindo algo, ou apenas reformando os espaços com toda a informação que já existe? Para essa reflexão foi preciso propor uma revisitação a antigos trabalhos, discorrer sobre conceitos importantes, mudar as lógicas já estabelecidas e só assim foi possível apresentar as ponderações que nasceram desse processo.

Ao longo do **primeiro capítulo** organizei alguns pontos importantes. Entender *porque vejo paisagens nos meus desenhos*, foi essencial para lançar as bases da pesquisa, apresentar as referências visuais, os artistas com os quais dialogo, me inspiro, revisito. Não são escolhas ao acaso. As obras dessa seleção de referências são especialmente importantes dentro do meu mapa imagético. Adriana Varejão, Sandra Cinto, Brígida Baltar, Rosângela Rennó, Cassio Vasconcellos, João Maria Gusmão e Pedro Paiva, Alberto Carneiro, Sofia Barreira e Gabriela Albergaria são artistas importantes que agora fazem parte do meu repertório, e com os quais entendo dialogar tanto nos trabalhos artísticos como nas reflexões da escrita.

E ao explicar *a escolha da paisagem, da imagem da árvore*, pude buscar em trabalhos mais antigos um pouco do fazer artístico que ainda me acompanha, embora tenha entendido que as imagens já não são mais as mesmas, nem os procedimentos se repetem.

Compreendi que *a vista pela janela*, se tornou uma metáfora para cada momento dessa trajetória, e independente do que olhamos, seja para as telas da *Catedral de Rouen* de Monet, para os crânios de Cézanne ou para a vídeo instalação *Îles Flottantes*, de Douglas Gordon, sempre poderemos cruzar uma linha imaginária das referências artísticas que se complementam. Um percurso que se modifica a cada vez que há também uma mudança geográfica, e que usa das experiências novas que nos tocam. Entender essa paisagem foi um ponto importante durante a reflexão. Revisitar textos já estudados, trazer novos autores e falas que se complementam, e poder buscar nas palavras de outros escritores um pouco daquilo que eu estava tentando compreender. Aliar os escritos de Anne Cauquelin e Milton Santos foi uma possibilidade de discutir pontos de vistas e pertencimentos diferentes a partir de um mesmo olhar.

Cruzar a linguagem do cinema com a fotografia foi uma estratégia para uma reflexão teórica dentro do campo das artes visuais. Não intencionei discutir as particularidades dessa linguagem, mas sim aliar percepções que enquanto espectadora eu tinha desse filme, com as impressões que a fotografia e o roteiro me causavam quando eu as relacionava com minhas pesquisas anteriores. *Viajo porque preciso, volto porque te amo* é, ao meu ver, uma espécie de poesia audiovisual que traduz bem as relações que podem existir quando se permite discorrer sobre paisagem.

Ao buscar na filosofia uma maneira de entender a questão *sobre o afeto*, foi possível aproximar a arte de pensamentos de outros campos do conhecimento, e abrir uma temporalidade distinta que atravessa toda a minha trajetória e perpassa inclusive as referências que encontro em outros artistas. Escolhi apontar algumas artistas como Frida Kahlo, Nan Goldin, Ana Mendieta, Valie Export, Pipilotti Rist e Cindy Sherman, para elencar essa relação que me parece bastante interessante e própria para os cruzamentos propostos..

Ao passar para o **segundo capítulo**, e escrever *sobre a arte de cultivar asas ou os gregos e a cegueira para o azul* consegui organizar as questões que me são caras, como algumas formas artísticas que se repetem, a percepção que encontro em artistas que parecem ‘perseguir’ determinadas imagens ou procedimentos ou como encontrei na obra

da artista Sandra Cinto elementos que me fizeram compreender questões que encontrava no meu próprio trabalho.

Foi assim então que tratei *sobre os desenhos da série A incerteza da imagem*. Acredito que um trabalho em processo é sempre mais sensível a qualquer escrita ou análise que se pretenda fazer. A distância temporal nos permite uma análise mais profunda e sem tantos receios de cair em percepções rasas. Poder escrever sobre os novos desenhos que se relacionam com os trabalhos antigos foi fundamental para o crescimento do processo artístico, bem como resultou também em uma possibilidade de exercitar a reflexão teórica. Foi essencial a aproximação com os desenhos da artista Edith Derdyk e essa reflexão sobre procedimentos que se repetem e se espelham.

Construir uma conversa entre *os artistas e cidade*, pensando *espaço e lugar* foi fundamental para compreender algumas diferenças. Arquitetura e espaço urbano são pontos chaves que me permitiram ampliar os questionamentos e os cruzamentos teóricos que me fizeram aprender e refletir sobre as obras de arte. Aliar diferentes pesquisadores que se complementam possibilitou abrir novas interpretações e prerrogativas. O tempo da escrita dessa tese foi paralelo ao tempo de muitas mudanças na minha vida. O atravessamento geográfico foi essencial para uma mudança inclusive de percepção cultural. Nesse momento compreendi que a cidade é um somatório de muitos fragmentos, de muitas relações que se constroem e desconstroem a todo instante.

Acredito ser importante a aproximação de imagens que aparentemente não estariam juntas. E por isso escolhi as obras do argentino Jorge Macchi para criar paralelos, que resultaram em uma ótima maneira de aliar obras de arte e textos de artista. Foi o que pretendi ao escrever sobre *As cidades invisíveis e a Montanha de Santa Vitória*. A literatura de Ítalo Calvino e as telas de Cézanne me pareceram uma ótima seleção de dois diferentes que se aproximam através de pontos de reflexão bastantes próprios e assim fazem uma espécie de ponte para enxergar outros sentidos.

Para além de toda suspensão, liberdade e formulações não lineares que acompanham a criação artística percebi ter criado uma linha de condução das reflexões que fui costurando, e ao chegar no **terceiro capítulo** apresentei essas questões com maior

evidência. E por isso as reflexões foram acompanhadas de referências, sejam elas teóricas ou bibliográficas, ou como justaposições de outras vivências, de imagens, de artistas e acontecimentos do mundo contemporâneo. Depois de apresentar as referências imagéticas e teóricas, percebi ser importante dedicar um espaço para *a artista que escreve* e dessa forma mostrar as *relações entre a obra de arte e o texto de artista*.

Escrever uma tese é uma possibilidade de completar um vazio teórico-físico-emocional-social de representação, análise e criação de significados. Vejo ser importante assumir que o processo acontece com dificuldades. A tarefa de escrever uma tese enquanto se intenta produzir arte é complexa, e refletir sobre o desafio do texto foi essencial para também assumir os riscos e problemáticas que percebi existirem. Consegui perceber que muitas vezes o próprio artista não terá uma percepção de sua trajetória sem que haja um outro que ilumine algumas questões. Trouxe o exemplo de Leonilson para essa questão, e assim encontrei em suas obras cheios de palavras um pouco de entendimento para a minha própria escrita.

Ao pontuar as questões *sobre o lugar do desenho e da cor*, percebi a importância da linguagem que o artista escolhe para cada processo. E pela primeira vez consegui entender onde se encontra a importância de desenhar dentro do meu processo artístico, e como alguns procedimentos se mantêm, apesar de criarmos novas lógicas e formas de trabalhar.

Perceber que meus desenhos também perseguiam o preto chapado, profundo me fizeram tentar projetar essa questão em outros processos. Ao apontar Anish Kapoor e Yves Klein em seus processos com o preto e o azul pude criar um paralelo que possibilitou enxergar essas questões em meu processo. Nessa tentativa de apontar exemplos semelhantes acredito fazer com que a pesquisa ganhe uma densidade artística maior.

Terminar um processo como esse me fez refletir sobre tudo que se passou. E após analisar a trajetória é que entendi que *o que vale são os caminhos que nos levam*. Algumas situações nem sempre fazem sentido num primeiro momento, mas que com o passar do tempo acabam ganhando novos sentidos e significados mais fortes. Para ilustrar esse sentimento entendi ser importante mencionar o caso da ação artística de pixadores no

episódio da Bienal de Arte de São Paulo, e em como uma ação reverberou na edição posterior e no próprio sistema da instituição, ao mesmo tempo que apontei o exemplo da artista Jenny Holzer e como seus trabalhos também trazem questões políticas e sociais bastante significativas..

Foi pensando nas ações que influenciam outros tempos que percebi a importância de deixar evidente a temporalidade que existe na construção dessa tese. Pensar *sobre as escritas e desenhos que ficam pelas bordas* possibilitou de alguma maneira que eu colocasse de forma explícita passado e presente juntos na forma de texto. Entender o caminho que se percorreu para compreender o lugar do resultado final. A experiência da artista que relaciona não só paisagens e vivências, mas que procura através de relatos e junções imagéticas aproximar aquilo que percebe estar distante e ainda não conectado. Descobri que é o processo de criação ou a possibilidade de não permanecer linear que me move a perseguir imagens e a escrever sobre elas.

Lista de Imagens

Figura 1: Adriana Varejão, Celacanto Provoca Maremoto, 2004 - 2008, óleo e gesso sobre tela, 110 X 110 cm cada, 184 peças. Disponível em: <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/galeria-adriana-varejao/>. (Acesso em: 29/06/2015)

Figura 2: Brígida Baltar. Flora do sertão, 2008 - pó de tijolo sobre papel e madeira com pó do sertão, 200 x 300 cm. Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/34/brigidabaltar-gnr-portfolio.pdf>. (Acesso em 29/06/2015)

Figura 3: Rosângela Rennó, A última foto (por Rochelle Costi), 2006, fotografia em cor e câmera fotográfica Mercury II emolduradas (díptico), Foto 92,9 x 71 x 7,9 cm e Câmera 14,3 x 22,5 x 7,9 cm. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/21/41>. (Acesso em 29/06/2015)

Figura 4: Cássio Vasconcellos, Viaduto Santa Ifigênia #1, da série Noturnos São Paulo, 1998-2002, Fotografia, 30x30 cm. Disponível em: <https://www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/noturnos-sao-paulo/>. (Acesso em 29/06/2015)

Figura 5: Cássio Vasconcellos: Mac Niteroi 02, da série Panorâmicas, 1993-2000, Fotografia, dimensões variáveis. Disponível em: <https://www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/panoramicas/>. (Acesso em 29/06/2015)

Figura 6: João Maria Gusmão e Pedro Paiva, 3 sóis, 2009. Filme em 16mm, cor, sem áudio. 0'50". Disponível em: <http://fdag.com.br/artistas/joao-maria-gusmao-pedro-paiva/obras/>. (Acesso em: 29/06/2015)

Figura 7: Alberto Carneiro, Árvore: Mandala de fogo, 1989 - 1990. Madeira de buxo, 280 x 300 x 320 cm. Col. Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto. Disponível em: <https://www.serralves.pt/pt/museu/a-colecao/obras-por-artista/?l=C&col=&cat=>. (Acesso em: 29/06/2016)

Figura 8: Sofia Barreira: Uma casa... (casa de férias de Valadares), 2002. Estrutura (paredes inclinadas) em MDF com fotografias e acetatos em suportes de acrílico e aço

inox. Dimensões: 300 cm x 300 cm x 300 cm. Disponível em: <https://sofiabarreira.wordpress.com/uma-praia/>.(Acesso em 29/06/2015)

Figura 9: Gabriela Albergaria, Parque do Buçaco # 682 , (2008) - Impressão Lambda, lápis de cor verde em papel - 76 × 100 cm. Disponível em: <https://www.gabrielaalbergaria.com/Arauca-ria-Angustifo-lia>. (Acesso em 29/06/2015)

Figura 10: Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970, pedras de basalto negro, cristais de sal, terra e água, aprox. 500 m de comprimento e aproximadamente 4,5 m de largura. Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, New York. Disponível em: <https://umfa.utah.edu/spiral-jetty>. (Acesso em: 06/08/2018)

Figura 11, 12, 13 e 14: Gabriela Caetano, [in] amanhecer, 2006, Vídeo instalação, dimensões variáveis. Acervo da artista. Disponível em: <http://gabriela-caetano.wixsite.com/portfolio/inamanhecer>. (Acesso em: 16/08/2015)

Figura 15, 16, 17 e 18: Gabriela Caetano, Passagem, 2008. Vídeo instalação, dimensões variáveis. Acervo da artista. Disponível em: <http://gabriela-caetano.wixsite.com/portfolio/passagem>. (Acesso em 18/08/2015)

Figura 19: Gabriela Caetano, Fragmentos, 2008, Fotografia sobre madeira, 15x10x10 (cada). Acervo da artista. Disponível em: <http://gabriela-caetano.wixsite.com/portfolio/fragmentos>. (Acesso em: 18/08/2015)

Figura 20: Gabriela Caetano, Textotecido, 2008, Xerografia sobre tecido, 35x50 cm. Acervo da artista. Disponível em: <http://gabriela-caetano.wixsite.com/portfolio/textotecido>. (Acesso em: 18/08/2015)

Figura 21 e 22: Claude Monet, Catedral de Rouen, 1894. National Gallery of Art, Washington DC. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/exhibit/lAlIjhmKqfavLg?hl=pt-BR>. (Acesso em: 21/08/2017)

Figura 23 e 24: Douglas Gordon, Îles Flottantes, (Se Monet encontrasse Cézanne, em Montfavet), 2008, Vídeo instalação, dimensões variáveis. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/douglas-gordon-iles-flottantes-se-monet-encontrasse-cezanne-em-montfavet-ims-paulista/> (Acesso em 20/07/2018)

Figura 25: Paul Cézanne, Três crânios, 1898, óleo sobre tela, 34,9 × 61 cm. Coleção Detroit Institute of Arts. Disponível em: <https://www.dia.org/art/collection/object/three-skulls-36721>. (Acesso em: 18/01/2017)

Figura 26: Paul Cézanne, Pont de Maincy, 1879, óleo sobre tela, 58,5 x 72,5 cm. Paris, Musée d'Orsay. Disponível em: https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUId%5D=3281. (Acesso em: 15/01/2017)

Figura 27: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Figura 28: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Figura 29: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Figura 30: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Figura 31: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Figura 32: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Figura 33: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Figura 34: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Figura 35: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Figura 36: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Figura 37: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Figura 38: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Figura 39: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Figura 40: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Figura 41: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Figura 42: Viajo porque preciso, Volto porque te amo, 2009, frames do filme.

Figura 43: Frida Kahlo, As duas Fridas, 1939. Óleo sobre tela, 1,73m x 1,73m. Museu de arte moderna do México. Disponível em: <https://mam.inba.gob.mx/objeto?obj=295>. (Acesso em: 01/03/2018).

Figura 44: Nan Goldin, Nan and Brian in Bed, New York City, 1983, impressão em alvejante de prata, 39.4 × 58.9 cm. The Museum of Modern Art, New York. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1651>. (Acesso em 05/03/2018)

Figura 45: Ana Mendieta, Untitled (Silueta Series), 1978, impressão de gelatina de prata, 17.1 x 24.8 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/5221>. (Acesso em: 11/03/2018)

Figura 46: VALIE EXPORT, Invisible Adversaries, Peter Weibel. 1976, vídeo, 108 min, cor, 16mm. Disponível em: https://www.closeupfilmcentre.com/film_programmes/2016/close-up-on-valie-export/invisible-adversaries/. (Acesso em: 07/04/2017)

Figura 47: Pipilotti Rist, Homo sapiens sapiens, 2005, instalação de áudio e vídeo, dimensões variáveis, still. Cortesia da artista e da Galeria Hauser & Wirth, Zurique. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/doobjetoparaomundo/artista/pipilotti-rist/> (Acesso em 11/03/2018)

Figura 48: Cindy Sherman, Untitled Film Still #21. 1978, impressão em gelatina de prata, 19.1 x 24.1 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56618> (Acesso em: 10/04/2018)

Figura 49: Sandra Cinto, Intersections Art Projects, 2012, desenho sobre parede, dimensões variáveis, vista da exposição. The Phillips Collection, Washington-DC, USA. Disponível em: https://www.casatriangulo.com/media/pdf/SC_portfolio_2017_web.pdf (Acesso em 15/03/2016)

Figura 50: Sandra Cinto, Nós somos poeira de estrela, 2008, caneta permanente e acrílica sobre mdf, 275 x 370 cm | díptico | 275 x 185 cm cada. Disponível em: https://www.casatriangulo.com/media/pdf/SC_portfolio_2017_web.pdf. (Acesso em 15/03/2016)

Figura 51: Sandra Cinto, Imitação da Água, 2010, caneta permanente e acrílica, dimensões variáveis. Vista da exposição, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil. Disponível em: https://www.casatriangulo.com/media/pdf/SC_portfolio_2017_web.pdf. Acesso em 15/03/2016.

Figura 52: Sandra Cinto, Sem título [da série Acaso e Necessidade], 2016, acrílica e caneta permanente sobre tela, 250 x 600 cm. Disponível em: https://www.casatriangulo.com/media/pdf/SC_portfolio_2017_web.pdf. Acesso em 15/03/2016.

Figura 53: Sandra Cinto, sem título (da série Noites de esperança), 1999, caneta permanente e acrílica, dimensões variáveis. II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Vista da exposição. Armazém do Porto, Porto Alegre, Brasil. Disponível em: https://www.casatriangulo.com/media/pdf/SC_portfolio_2017_web.pdf. Acesso em 15/03/2016.

Figura 54: Sandra Cinto, Construção, 2006, Instalação na galeria Casa Triângulo. dimensões variáveis. Vista da exposição na Casa Triângulo, São Paulo, Brasil. Disponível em: https://www.casatriangulo.com/media/pdf/SC_portfolio_2017_web.pdf. Acesso em 15/03/2016.

Figura 55: Alberto da Veiga Guignard, Balões, 1947, óleo sobre madeira, 50 x 40,5 cm. Disponível em: <http://almeidaedale.com.br/exposicao/alberto-da-veiga-guignard>. Acesso em: 31/08/2017.

Figura 56: Alberto da Veiga Guignard, Paisagem imaginária (Noite de São João), 1961, óleo sobre tela, 61cm x 46cm. Coleção Museu de Arte da Pampulha. Disponível em: <https://bibliobelas.wordpress.com/2012/04/09/lancamento-do-livro-pesquisa-guignard-convite/>. Acesso em: 30/08/2017.

Figura 57: Gabriela Caetano, desenhos da série “A incerteza da imagem”, 2016. Vista da exposição “Motel Coimbra: Bíblias de cabeceira”. Galeria do Colégio das Artes – UC. Disponível em: https://www.uc.pt/colegioartes/imagens/Cat/Cat_15. Acesso em: 21/08/2018.

Figura 58 e 59: Gabriela Caetano, desenhos da série “A incerteza da imagem”, 2016. Vista da exposição “Motel Coimbra: Bíblias de cabeceira”. Galeria do Colégio das Artes – UC. Disponível em: https://www.uc.pt/colegioartes/imagens/Cat/Cat_15. Acesso em: 21/08/2018.

Figura 60: Gabriela Caetano, desenhos da série “A incerteza da imagem” (detalhes), 2016. Atelier Aberto II. Vista da exposição realizada no Ateliê Coletivo do Colégio das Artes da universidade de Coimbra durante o mês de Outubro de 2016. Foto Bruna Mibielli

Figura 61, 62, 63 e 64: Gabriela Caetano, desenhos da série “A incerteza da imagem” (detalhes), 2016. Atelier Aberto II. Vista da exposição realizada no Ateliê Coletivo do Colégio das Artes da universidade de Coimbra durante o mês de Outubro de 2016. Foto Bruna Mibielli

Figura 65: Gabriela Caetano, Sem título, da série: A incerteza da imagem. Nanquim sobre papel. 30x30cm. 2014-2015

Figura 66: Gabriela Caetano, Sem título, da série: A incerteza da imagem. Nanquim sobre papel. 30x30cm. 2014-2015

Figura 67: Gabriela Caetano, Sem título, da série: A incerteza da imagem. Nanquim sobre papel. 30x30cm. 2014-2015

Figura 68: Gabriela Caetano, Sem título, da série: A incerteza da imagem. Nanquim sobre papel. 30x30cm. 2014-2015

Figura 69: Gabriela Caetano, Sem título, da série: A incerteza da imagem. Nanquim sobre papel. 30x30cm. 2014-2015

Figura 70: Gabriela Caetano, Sem título, da série: A incerteza da imagem. Nanquim sobre papel. 30x30cm. 2014-2015

Figura 71: Gabriela Caetano, Sem título, da série: A incerteza da imagem. Nanquim sobre papel. 30x30cm. 2014-2015

Figura 72: Gabriela Caetano, Sem título, da série: A incerteza da imagem. Nanquim sobre papel. 30x30cm. 2014-2015

Figura 73: Gabriela Caetano, Sem título, da série: A incerteza da imagem. Nanquim sobre papel. 30x30cm. 2014-2015

Figura 74: Edith Derdyk, Rasuras, 1998, 60.000m de linha preta de algodão e 22.000 grampos. Disponível em edithderdyk.com. Acesso em 21/07/2017.

Figura 75: Edith Derdyk, Cópia Escrita, 2011, serigrafia em 4 chapas de acrílico (2mm). estrutura metálica desmontável, 20 x 30 cm, Tiragem de 25. Disponível em: <http://multipliqueboutique.com/?p=934>. Acesso em 21/07/2018.

Figura 76: Edith Derdyk, Buraco Negro, (série de 50 desenhos), 2013, Impressões sobrepostas com folhas de anotações da artista, desenhos, projetos, textos poéticos de seu computador, 20 x 30 cm (cada). Disponível em: <https://jornalocasaraio.wordpress.com/2013/12/11/um-perfil-de-edith-derdyk/>. Acesso em 21/07/2018.

Figura 77: Jorge Macchi, Guia da imobilidade, 2003, Guia da cidade de Buenos Aires 20 x 30 cm. Coleção Teixeira de Freitas. Lisboa, Portugal. Disponível em: <http://www.jorgemacchi.com/es/obras/106/guia-de-la-inmovilidad>. Acesso em: 12/07/2017.

Figura 78: Jorge Macchi. Amsterdam, 2004, Papel e alfinetes sobre madeira, 100 x 110 cm. Coleção Patrícia Phelps de Cisneros. Caracas, Venezuela. Disponível em: <http://www.jorgemacchi.com/es/obras/97/amsterdam>. Acesso em: 12/07/2017.

Figura 79: Jorge Macchi. Blue Planet, 2003, Recortes e colagem sobre papel, 30 x 30 cm. Coleção Paulo A. W. Vieira. Rio de Janeiro e São Paulo, Brasil. Disponível em: <http://www.jorgemacchi.com/es/obras/108/blue-planet>. Acesso em: 12/07/2017.

Figura 80: Jorge Macchi. Horizonte, 1995, Fotografia colorida, vidro, molas, pregos, 12x 40 cm. Coleção Pat e Juan Vergez, Buenos Aires, Argentina. Disponível em: <http://www.jorgemacchi.com/es/obras/120/horizonte>. Acesso em: 12/07/2017.

Figura 81: Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire 1902-1906, Óleo sobre tela, 64.8 x 81.3 cm. The Philadelphia Museum of Art. Disponível em: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/71967.html?mulR=458585906> | 4. Acesso em: 21/05/2017.

Figura 82: Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire 1902-1904, Óleo sobre tela, 73 x 91.9 cm. The Philadelphia Museum of Art. Disponível em:

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102997.html?mulR=1338209391>|21. Acesso em: 21/05/2017.

Figura 83: Leonilson, Todos os rios, 1988, Tinta acrílica sobre lona, 214 x 101cm. Disponível em: <http://www.projetoleonilson.com.br/conteudo.aspx?id=2&ids=6&seq=0>. Acesso em: 09/08/2018.

Figura 84: Leonilson, O grande rio, 1991, Tinta de caneta permanente sobre papel, 15x22,2 cm. Disponível em: <http://www.projetoleonilson.com.br/conteudo.aspx?id=2&ids=6&seq=0>. Acesso em: 09/08/2018.

Figura 85: Leonilson, Jogos perigosos, 1990, Tinta acrílica sobre tela, 50 x 60 cm. Disponível em: <http://www.projetoleonilson.com.br/conteudo.aspx?id=2&ids=6&seq=0>. Acesso em: 09/08/2018.

Figura 86: O planisfério de Cantino, 1502, 2,18 × 1,02 m, "Carta da navegar per le Isole nouam tr[ovate] in le parte de l'India: dono Alberto Cantino al S. Duca Hercole" (Carta náutica das ilhas novamente descobertas na região da Índia: dado por Alberto Cantino ao Sr. duque Hercule). Biblioteca Estense Universitaria, Modena, Italy. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Planisfério_de_Cantino#/media/File:Cantino_planisphere_\(1502\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Planisfério_de_Cantino#/media/File:Cantino_planisphere_(1502).jpg). Acesso em 21/05/2018.

Figura 87: Anish Kapoor, Cloud Gate, 2006, escultura coberta com Vantablack (imagem: Cidade de Chicago). Disponível em: <https://followthecolours.com.br/gotas-decor/vantablack-black-2-0-preto-mais-preto/>. Acesso em: 21/05/2016.

Figura 88: Anish Kapoor, Gathering Clouds, 2016, Kukje Gallery, Seoul. Disponível em: <http://anishkapoor.com/4217/kukje-gallery-2016>. Acesso em: 16/09/2017.

Figura 89: Yves Klein, Anthropometry of the Blue Period, 1960, Pigmento seco e resina sintética em papel montado sobre tela, 62 x 111 polegadas. Centre Georges Pompidou, Paris. Disponível em: <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/595/anthropometrie-de-l-epoque-bleue-anthropometry-of-the-blue-period/?of=112>. Acesso em: 15/04/2017.

Figura 90: Yves Klein, Untitled Blue Monochrome (IKB 45), 1960, Pigmento seco e resina sintética em papel montado sobre tela, 11 x 18 polegadas. Disponível em: <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/855/untitled-blue-monochrome/?of=149>. Acesso em: 15/04/2017.

Figura: 91 e 92. Píxo realizado dentro do pavilhão da Bienal de Arte de São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/pixo-na-bienal/>. Acesso em: 12/08/2017

Figura 93: Parque do Ibirapuera (vista aérea). Disponível em: <https://parqueibirapuera.org/parque-ibirapuera/parque-ibirapuera/>. Acesso em: 16/05/2017.

Figura 94: Jenny Holzer, Living: Some days you wake up and immediately, 1980-82, Bronze, 20.3 x 25.4 cm. Jenny Holzer / Artists Rights Society (ARS), New York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/106991>. Acesso em: 21/01/2019.

Figura 95 e 96: Gabriela Caetano, sem título, 2016, desenhos em nanquim preto e dourado sobre papel de arroz, Dimensões: 21cm x 29 cm. Acervo da artista.

Figura 97 e 98: Gabriela Caetano, sem título, 2016, Fotografia impressa sobre papel vegetal e nanquim preto, Dimensões: 21cm x 29 cm. Acervo da artista.

Figura 99 e 100: Gabriela Caetano, sem título, 2017, Fotografia impressa sobre papel vegetal e nanquim preto, Dimensões: 21cm x 29 cm. Acervo da artista.

Figura 101 e 102: Gabriela Caetano, sem título, 2017, Nanquim preto e dourado sobre papel algodão. Dimensões: 21cm x 29 cm. Acervo da artista.

Figura 103 e 104: Gabriela Caetano, sem título, 2017, Nanquim preto sobre papel algodão. Dimensões: 21cm x 29 cm. Acervo da artista.

Figura 105 e 106: Gabriela Caetano, sem título, 2018, Nanquim preto e dourado sobre papel algodão. Dimensões: 21cm x 29 cm. Acervo da artista.

Figura 107 e 108: Gabriela Caetano, sem título, 2018, Nanquim preto e dourado sobre papel algodão. Dimensões: 21cm x 29 cm. Acervo da artista.

Bibliografia

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Imagem da fotografia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- ALVES, Ida. Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (Org). *Literatura e Paisagem, perspectivas e diálogos*. Niterói - RJ: UFF, 2010.
- ARAÚJO, P. V. *À sombra de árvores com história*. 1a ed. Porto: Gradiva, 2006.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. Tradução Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlos. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ASHMORE, Wendy; KNAPP, A. Bernard. (EDS.). *Archaeologies of landscape: contemporary perspectives*. Oxford: Blackwell, 2000.
- AUGÉ, Marc. *Não Lugares - Introdução a uma antropologia da modernidade*. 2. ed. Campinas: PAPIRUS, 2013.
- BALTAR, Brígida. *Passagem Secreta*. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.
- BARROS, Manoel. *Memórias Inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Teoria do Texto*. In: Inéditos. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BELLAVANCE, Guy. *Mentalidade Urbana, mentalidade fotográfica*. In: Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem, nº 4, p. 17-29, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

- BERQUE, Augustin (Org). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Champ Vallon, 1994.
- BRIZUELA, Natália. *Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno*. São Paulo, SP: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 2012.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion – Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso, 2002.
- CANTON, Katia. *Temas Da Arte Contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.
- CHAUI, Marilena. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- COLLOT, Michel. *Pontos de vista sobre a percepção de paisagens*. Trad. Denise Grimm. In: NEGREIROS, Carmen; LEMOS, Masé; ALVES, Ida (Org.) *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.
- CORNE, Eric. *Paisagens oblíquas: a permanência da paisagem na arte*. 1ª ed. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, 2009.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2010.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- CULLEN, Gordon. *Paisagem urbana*. São Paulo: Edições 70, 1996
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*; tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *O ato criador: Palestra de 1987*. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 1999.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tr. br. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 32-34.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas & Movimentos*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Adriana Hidalgo, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nos vemos, o que nos olha*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 14ª edição. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- DUBOIS, Philippe. *A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação*. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: HUCITEC, 1998. p. 209-230.
- DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. Tradução de Cecília Prada e Vera Campos. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL. *Encyclopaedia Britannica do Brasil*. Publicações Ltda, São Paulo: Melhoramentos, 1992.
- FABRIS, Annateresa. *Crítica e modernidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EdUSP, 1991.
- FABRIS, Annateresa; CHIARELLI, Tadeu. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2011.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FLORES, Laura González. *Fotografia e Pintura: Dois meios diferentes?* São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2011.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Relógio D'Água, 1998.
- GOMBRICH, Ernst H. *A História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da obra de arte*. Edições 70, 2010.

- JANSON, Horst Woldemar. *Iniciação a História da Arte*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KANDINSKY, Wassily. *DO ESPIRITUAL NA ARTE - e na pintura em particular*. São Paulo, SP: Martins Fontes - selo Martins, 1996.
- KLEIN, Yves. *A superação da problemática da arte'*. In: *A pintura: Textos essenciais*. LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org), Vol. 14, São Paulo, Ed. 34, 2014.
- KOSSOVITCH, Leon.; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- LAGNADO, Lisette. *Entrevista com o artista/ a dimensão da fala*. In: *São tantas as verdades/ Leonilson*. São Paulo: SESI/ Projeto Leonilson, p. 78-136, 1998.
- LORDON, Frédéric. *A sociedade dos afetos. Por um estruturalismo das paixões*. Campinas, SP: Papirus, 2015.
- MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. *Espécies de espaços: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.
- MARTINS, Carlos.; BURGI, Sergio.; KOVENSKY, Julia. (EDS.). *Panoramas: a paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles*. São Paulo, SP: IMS-Instituto Moreira Salles: FAAP, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013b.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013ª.
- MICHELLI, Mario de. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MIRANDA, Danilo Santos de. *Viajo porque preciso, volto porque te amo: trajetória e travessia*. In: *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. AÏNOUZ, Karin, GOMES, Marcelo. Edições Sesc: São Paulo, 2015.
- MONTEJO NAVAS, Adolfo. *Fotografia e poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

- MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *Dicionário enciclopédico de Astronomia e Astronáutica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. 961p.
- OLAIO, António. *Desenho e artifício*. Coimbra. 1994.
- ORLANDI, Eni P. *Tralhas e troços: o flagrante urbano*. In: ORLANDI, Eni P. (Org.) *Cidade atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campinas: Pontes, 2001.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PASSOS, Eduardo; KASRTUP, Virginia; ESCÓSSIA, Eliana (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisaintervenção e produção de subjetividades*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003
- PISÓN, Eduardo Martínez de; HERRAIZ, Concepción Sanz (EDS.). *Estudios sobre el paisaje*. Madrid: UAM Ediciones, 2000.
- PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.
- POUSADA, Pedro. *A arquitectura na sua ausência: presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea*. Coimbra. 2009
- PROENÇA, Graça. *História da Arte*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- QUARESMA, José. *Arte e natureza*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível : estética e política* . Trad . Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SANTOS, Maria Ivone dos. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4ª ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

- SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- SARAMAGO, José. *Objeto quase: contos*. Lisboa: Moraes, 1978.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia e paisagem: aproximações a uma categoria estética*. Lisboa: Dep. de Filosofia, FLUL, 2004.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo (Coord). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- SIMMEL, Georg. *A Filosofia da Paisagem*. Tradutor: Artur Morão Coleção: Textos Clássicos de Filosofia. Universidade da Beira Interior Covilhã, 2009.
- SIMMEL, Georg. *La Tragédie de la Culture*. Paris: Rivages, 1988.
- SHAPIRO, Meyer. “As maçãs de Cézanne” [1968] in *A Arte Moderna – séculos XIX e XX*, São Paulo: EDUSP, 1996.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Territórios*. Barcelona: GG, 2002.
- TEDESCO, Elaine. *Lugares desdobrados*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.
- VIDLER, Anthony. “Architecture’s Expanded Field”. Em: SYKES, Krista. *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2010.
- VINHOSA, Luciano; D’ANGELO, Martha. (EDS.). *Interloquções: estética, produção e crítica de arte*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- WARNKE, Martin. *Political landscape: the art history of nature*. London: Reaktion Books, 1994.
- ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte um paralelo entre arte e ciência*. São Paulo: Autores Associados, 1998.

TEXTOS CRÍTICOS

CHAIMOVICH, Felipe. *Paisagem Opaca*. Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), 2015. Disponível em: <http://mam.org.br/exposicao/paisagem-opaca/>. Acesso em: 30/07/2016.

MAMMI, Lorenzo. *Douglas Gordon, Îles Flottantes, (Se Monet encontrasse Cézanne, em Montfavet)*, Instituto Moreira Salles, 2018. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/douglas-gordon-iles-flottantes-se-monet-encontrasse-cezanne-em-montfavet-ims-paulista/> Acesso em 20/07/2018.

CATÁLOGOS

ATELIER ABERTO II. Catálogo da exposição coletiva. Colégio das Artes-UC. 1ª edição. Coimbra, 2007
CHEREM, Rosângela. *Sobre trajetos e Suspensões, Constelações Contemporâneas*. In: Catálogo da exposição Ressonância(s), com Claudia Lira, Fabiana Mateus, Gabriela Caetano, Mabel Fricke, Silvia Sato. Fundação Cultural Badesc, Florianópolis/SC 2007.

GOUDEL, Francine. *Uma imagem que retorna*. In Objecto Quase. Catálogo de exposição individual de Gabriela Caetano. Fundação Cultural Badesc, Florianópolis/SC 2009

MORAES, Angelica. *Sobre a arte de cultivar asas*. In: CINTO, Sandra: Construções. Santiago de Compostela: Dardo, 2006.

PEIXOTO, Nelson Brissac (org). *Intervenções urbanas: ARTE/Cidade*. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições SESC, sp 2011.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. 6ª Bienal do Mercosul: A terceira margem do rio. In: 6ª Bienal do Mercosul: Jorge Macchi. Fundação Bienal do Mercosul, Porto Alegre, RS, 2007.

REVISTAS ELETRÔNICAS

ADAM, Roberto Sabatella. *ANALISANDO O CONCEITO DE PAISAGEM URBANA DE GORDON CULLEN*. In: da Vinci, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 61-68, 2008. Disponível em: <https://www.up.edu.br/davinci/5/pdf21.pdf>. Acesso em: 21/08/2017.

CORREA, Carlos Pinto. *O Afeto no tempo*. Estud. psicanal., Belo Horizonte, n. 28, p. 61-67, set. 2005. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372005000100007&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 07 ago. 2018.

COSTA, Antonio. *Présentation. Invention et réinvention du paysage*. In: Cinémas: revue d'études cinématographiques. Cinémas: Journal of Film Studies, 2001, p. 7-14. doi:10.7202/024864ar. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2001-v12-n1-cine1884/024864ar/>.

TESES

COSTA, Diego Rayk da - *Desenho : pretensão, erro e ruína*. Coimbra : [s.n.], 2015. Tese de doutoramento. Disponível na WWW: <http://hdl.handle.net/10316/28851>.

D'AMOREIRA, Gabriela Caetano. *Incidentes artísticos, insistências do pensamento: fotografia e des-tempo*. 2009. 75 p. TCC (Graduação)-Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Curso de Artes Plásticas, Florianópolis, 2009. Disponível em: <http://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000000/000000000000C/00000CAE.gabrielacaetano.pdf>.

D'AMOREIRA, Gabriela Caetano. *Paisagem híbrida: a reprodutibilidade da imagem na arte contemporânea*. 2013. 128 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/86975?show=full>. Acesso em: 21/06/2015

PENA, Isaura Caporali - *Desenho e medida : o desenho inscrito na experiência do espaço*. Coimbra : [s.n.], 2018. Tese de doutoramento. Disponível na WWW: <http://hdl.handle.net/10316/79851>.

RENAULT, Claudia Tamm - *Habitar como poética: percurso plástico e conceitual a partir da obra de Carneiro e de Pedro Cabrita Reis*. Coimbra: [s.n.], 2014. Tese de doutoramento. Disponível na WWW: <http://hdl.handle.net/10316/23696>.

TAVARES, Frederico de Mello Brandão. *Na cidade, o fotojornalismo; no fotojornalismo, Belo Horizonte*. 2005. p. 168. Dissertação (mestrado) – Pós-graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2005. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/VCSA-6W9MU7>. Acesso em: 05/07/2017.

VALENTE, Agnus. *ÚTERO portanto COSMOS: Híbridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo*. 2008. 237p. Tese (Doutorado Artes Visuais)–ECA/USP, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-14052009-154333/pt-br.php>.

ENTREVISTAS

MONTEIRO, Lúcia Ramos. *Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas*. Publicado em: 07 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/>. Acesso em 06/08/2018.

CHAUI, Marilena. *Alegria do Pensamento e liberdade*. In: JUNGES, Marcia. Revista do Instituto Humanitas Unisinos, nº397, Ano XII, São Leopoldo/RS, 2012, p. 15-23 Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4534-marilena-chai>.

KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor talks about his work with the newly developed pigment Vantablack*. In: BRONNER, Julian Elias. ArtForum, 2015. Disponível em: <https://www.artforum.com/interviews/anish-kapoor-talks-about-his-work-with-the-newly-developed-pigment-vantablack-51395> Acesso em: 05/04/2016.

ANJOS, Moacir dos. *Renovada, Bienal discute arte e política em 29ª edição*. 2010. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/renovada-bienal-discute-arte-e-politica-em-29-edicao/n1237780442977.html>. Acesso em: 12/04/2017.

MASAGÃO, Andrea Menezes.(2011) *Da sutura a rasura: A costura de Edith Derdyk*.

Disponível em:

http://www.edithderdyk.com.br/portu/texto_rasuras_andrea%20masagao.pdf. Acesso em: 12/11/2018.

SITES

<http://www.adrianaavarejao.net>

<http://www.casatriangulo.com/pt/artista/27/trabalhos/1/>

<http://www.cassiovasconcellos.com.br>

<http://www.cvc.instituto-camoes.pt>

<http://www.encyclopedia.itaucultural.org.br/>

<http://www.fdag.com.br>

<http://www.forumpermanente.org>

<http://www.gabriela-caetano.wixsite.com/>

<http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/41/gabriela-albergaria/>

<http://www.gulbenkian.pt/Institucional/pt/Homepage>

<http://www.imdb.com/name/nm0014694/>

<http://www.inhotim.org.br>

<http://www.mam.org.br>

<http://www.miltonsantos.com.br>

<http://www.moma.org>

<http://www.nararoesler.com.br/artists/34-brgida-baltar/>

<http://www.robertsmithson.com/>

<http://www.rosangelarenno.com.br>

<http://www.serralves.pt>

<http://www.sofiabarreira.wordpress.com>

<http://www.tate.org.uk>

<http://www.ufrgs.br/>

https://www.youtube.com/watch?v=gperj-foF_0