

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

NA DISTENSÃO DA EXPERIÊNCIA: A PINTURA COMO ZONA DE APORTE

Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação da Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, ênfase em Poéticas Visuais.

Porto Alegre, maio de 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

CLÓVIS VERGARA DE ALMEIDA MARTINS COSTA
NA DISTENSÃO DA EXPERIÊNCIA: A PINTURA COMO ZONA DE APORTE
Orientadora: Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani

Banca examinadora

Prof. Dr^a. Cláudia Paim (FURG)

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha (UFRGS)

Prof^a Dr^a Elaine Athayde Alves Tedesco (UFRGS)

Prof^a Dr^a Zalinda Cartaxo (UNIRIO)

Porto Alegre, maio de 2016

A Cláudio Afonso de Almeida Martins Costa (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho, por ter iniciado anteriormente ao período da escrita da tese, deve-se a uma série de contribuições de meus pares acadêmicos, alunos, amigos, habitantes da margem e principalmente dos meus entes mais próximos. Seria cansativo para o leitor se nomeasse a todos. Entretanto, algumas menções são necessárias por tratarem-se de figuras que contribuíram diretamente para a elaboração do trabalho que agora se encontra em fase de conclusão.

Gostaria de agradecer à orientadora Icleia Borsa Cattani, pelo apoio constante na elaboração deste trabalho, bem como pela compreensão relativa aos prazos e emergências surgidos no decorrer do processo. Agradeço igualmente aos professores integrantes da banca, Prof^a Elaine Tedesco, pela parceria em diversos projetos artísticos, bem como pelos apontamentos assertivos e esclarecedores e Prof. Eduardo Vieira da Cunha, pelas referências fundamentais durante as aulas no doutorado e a constante disponibilidade para a conversa. Agradeço também as professoras externas Cláudia Paim e Zalinda Cartaxo, por aceitarem prontamente o convite, adequando suas agendas e compromissos de trabalho para estarem presentes na banca. Gostaria de agradecer a Prof^a Niura Ribeiro, presente na banca de qualificação, com quem sempre pude contar na elucidação de dúvidas e orientações metodológicas.

Agradeço também ao co-orientador na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, João Paulo Queiroz, pela aceitação do projeto de estudos no exterior e a confiança depositada neste

projeto. Ao corpo docente do Doutorado em Artes Visuais da Universidade de Lisboa, estendo meu agradecimento pelas tardes em que pude assistir a diversas conferências que trouxeram instigantes questões para esta pesquisa. Neste sentido, cabe aqui ressaltar e agradecer a Capes pela bolsa de estudos que possibilitou a pesquisa feita em Portugal, durante o ano de 2015. Tenho a absoluta convicção de que as experiências realizadas naquele país redimensionaram meu pensamento acerca da pesquisa em arte e alteraram o rumo de minha trajetória profissional.

Não poderia deixar de agradecer à minha companheira, Lizângela Torres, mulher, artista, colega de profissão pelo auxílio em todas as etapas deste trabalho e pela parceira em nossa mais importante empreitada, a criação de nossa filha, Joana. À Joana, agradeço imensamente a presença em nossa existência e em nosso coração. Com ela e por ela qualquer desafio ganha imediatamente os contornos da possibilidade.

Ao mencionar a Joana, cria-se uma ponte para o agradecimento à Celina Torres e aos meus pais, Suzana Vergara Martins Costa e Cláudio Afonso de Almeida Martins Costa (*in memoriam*). A escolha do habitar próximo ao rio partiu desse casal que, em 1972, mudou seu endereço, do bairro Petrópolis, para Ipanema, às margens do Guaíba. Na casa chamada *Quisisana*, fui criado no seio de uma família de oito irmãos. Já havia ali, portanto, uma proliferação de identidades, devires, atravessamentos e embates que fomentaram o cenário afetivo no qual aportei e do qual saí para navegações errantes no *movimento-rio*. Agradeço a todos os *quisisanenses* pelo ambiente criativo gerado pelo cruzamento de nossas vidas.

Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia.

João Guimarães Rosa¹

¹ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1995.

RESUMO

Esta investigação teórico-poética tem como escopo o cruzamento de procedimentos na construção do campo pictórico, através de processos que envolvem a experiência em um território específico e sua distensão através da fotografia e do contato entre superfícies. Aponta questionamentos sobre a natureza da pintura e da fotografia em operações nas quais a indeterminação de suas fronteiras é potencializada por experiências em margens de rios e oceanos. Conceitos como distensão, margem e campo pictórico são aqui articulados para expandir o olhar sobre a pintura e a imagem fotográfica, impregnadas mutuamente pelo local da experiência.

Palavras-chave: distensão / experiência / fotografia / margem / pintura / processos artísticos

ABSTRACT

The scope of the present theoretical-poetic investigation is to cross proceedings in the pictorial field construction, by means of processes that involve experience in a specific territory, and its distension through photography and a contact between surfaces. It points to questionings about the nature of painting and of photography in which the borders indetermination is enhanced by experiences in rivers and oceans margins. Concepts such as distension, border and pictorial field are, herewith, articulated to expand the view over painting and photographic image, mutually impregnated by the site where the experiences took place.

Keywords: Distension / experience / photography / margin / painting / artistic processes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Sem título. Acrílica e colagem sobre tela e esquadria de madeira. 85,5 x 74,5 x 6,5 cm. 1998. ...	17
Figura. 2. <i>Sobremargem. Registro de processo.</i> Fotografia. Dimensões variadas, 2001.....	18
Figura 3. Da série <i>Distensões Matungas.</i> Fotografia. Dimensões variadas, 2010.	22
Figura 5. Série <i>Cataplau!</i> Fotografia (frames de vídeos). 2000.....	35
Figura 5. Série <i>Cataplau!</i> Fotografia (frames de vídeos). 60 x 180 cm. 2001.	37
Figura 6. Registro de processo de trabalho. Fotografia. Dimensões variadas. 2012.	40
Figura 7. Registro de processo de trabalho. Fotografia. Dimensões variadas. 2012.	40
Figura 8. Série <i>Rastreamentos.</i> Fotografia. Dimensões variadas. 2011	43
Figura 9. Série <i>Rastreamentos.</i> Fotografia. Dimensões variadas. 2011	44
Figura 10. Série <i>Rastreamentos.</i> Fotografia. Dimensões variadas. 2011	44
Figura 11. Série <i>Rastreamentos.</i> Fotografia. Dimensões variadas. 2011	44
Figura 12. Série <i>Rastreamentos.</i> Fotografia. Dimensões variadas. 2011	44
Figura 13. Série <i>Rastreamentos.</i> Fotografia. Dimensões variadas. 2011	45
Figura 14. Série <i>Rastreamentos.</i> Fotografia. Dimensões variadas. 2011	45
Figura 15. <i>Zona de aporte.</i> Frame de vídeo.....	45
Figura 16. Registro de processo (tecido impresso sobre a margem do rio). Fotografia. 2012.	47
Figura 17. Registro de processo (tecido impresso sobre a margem do rio). Fotografia. 2012.	49
Figura 18. Registro de processo (tecido impresso sobre a margem do rio). Fotografia. 2012.	50
Figura 19. Registro de processo (tecido impresso sobre a margem do rio). Fotografia. 2012	51

Figura 20. Registro de processo (tecido impresso sobre a margem do rio). Fotografia. 2012.	52
Figura 21. Registro de processo (tecido impresso sobre a margem do rio). Fotografia. 2012.	53
Figura 22. Registro de processo (tecido impresso sobre a margem do rio). Fotografia. 2012.	53
Figura 23. Registro de processo (tecido impresso sobre a margem do rio). Fotografia. 2012.	54
Figura 24. Registro de processo (chegada do tecido ao atelier). Fotografia. 2012.	55
Figura 25. Registro de processo (pintura no atelier). Fotografia. 2012.	56
Figura 26. Registro de processo (pintura no atelier). Fotografia. 2012.	57
Figura 27. Registro de processo (pintura no atelier). Fotografia. 2012.	58
Figura 28. Registro de processo (tecido impresso sobre a margem do rio). Fotografia. 2003.	67
Figura 29. Registro de processo (tecido sobre a margem do rio). Fotografia. 201.	68
Figura 30. Registro de processo (procedimento de pintura no atelier). Fotografia. 2011.	71
Figura 31. <i>Trazendo aqui pra marte I</i> . Acrílica, areia e fotografia impressa em algodão cru.180 x 400 cm, 2012.	79
Figura 32. <i>Trazendo aqui pra marte I</i> (detalhe).	80
Figura 33. <i>Trazendo aqui pra marte I</i> (detalhe).	81
Figura 34. <i>Trazendo aqui pra marte I</i> (detalhe).	82
Figura 35. <i>Trazendo aqui pra marte II</i> . Acrílica, areia e fotografia impressa em algodão cru.180 x 220 cm, 2012.	84
Figura 36. <i>Trazendo aqui pra marte III</i> . Acrílica, areia e fotografia impressa em algodão cru.180 x 220 cm, 2012.	87
Figura 37. <i>Sequência de impregnação. Fotografia impressão sobre tecido</i> . 30 x 120 cm, 2012.	88
Figura 38. Registro de processo (procedimento de pintura no atelier). Fotografia. 2011.	89

Figura 39. <i>Registro de processo de impregnação</i> . Fotografia (arquivo de referência). 2011.....	90
Figura 40. <i>Registro de processo. Fotografia</i> . 2012.	92
Figura 41. <i>Trazendo aqui pra marte IV</i> . Acrílica, areia e fotografia impressa em algodão cru. 180 x 220 cm, 2012.....	93
Figura 42. <i>Trazendo aqui pra marte V</i> . Acrílica, areia e fotografia impressa em algodão cru. 180 x 220 cm, 2012.	97
Figura 43. Mark Rothko. <i>No. 10</i> . Óleo sobre tela, 229.6 x 145.1 cm. 1950.....	98
Figura 44. Robert Smithson. <i>Monuments of Passaic</i> . Fotografia,1967.	105
Figura 45. <i>Distensões</i> . Detalhe.	112
Figura 46. <i>Distensões</i> . Fotografia sobre algodão. Dimensões variadas. 2014.....	113
Figuras 47, 48 e 49. <i>Distensões</i> . Fotografia sobre algodão. Dimensões variadas. 2014.....	114
Figura 50. Jan van Eyck. <i>O casal Arnolfini</i> . Óleo sobre madeira. 82 x 60 cm. 1434.	115
Figura 51. Johannes Vermeer. <i>Officer and a Laughing Girl</i> . Óleo sobre tela. 50 x 46 cm. 1658.....	119
Figura 52. Robert Demachy. <i>Neige</i> . Goma bicromatada. 21.2 x 15.8 cm.1903-1906.	123
Figura 53. Robert Rauschenberg, <i>Kite</i> , 1963, óleo e tinta serigráfica sobre tela, 211x 145cm.	125
Figura 54. Robert Rauschenberg. <i>Sling-ShotsLit #8</i> . Litografia, serigrafia e assemblagem. 84 x 56 x 12 cm 1985.	126
Figura 55. Rolo sobre a margem. Registro de processo. Fotografia. Dimensões variadas, 2013.....	133
Figura. 56. Rolo sobre a margem. Registro de processo. Fotografia. Dimensões variadas, 2013.....	134
Figura 57. Rolo sobre a margem. Registro de processo. Fotografia. Dimensões variadas, 2013.....	135
Figura 58. Rolo sobre a margem. Registro de processo. Fotografia. Dimensões variadas, 2013.....	136
Figura 59. Rolo sobre a margem. Registro de processo. Fotografia. Dimensões variadas, 2013.....	137

Figura 60. Rolo sobre a margem. Registro de processo. Fotografia. Dimensões variadas, 2013.....	138
Figura 61. Impressão à margem do rio (detalhe).	139
Figura 62. Barnett Newmann. <i>Vir heroico sublimis</i> . Óleo sobre tela. 242,2 x 541,7cm.	141
Figura 63. <i>Campo de condensação I</i> . (Registro de processo de trabalho). Impressão fotográfica, acrílica e areia sobre algodão cru. 120 x 400 cm. 2014.	147
Figura 64. <i>Campo de condensação I</i> . Impressão fotográfica, acrílica e areia sobre algodão cru. 120 x 400 cm. 2014.....	148
Figura 65. <i>Campo de condensação II</i> . Impressão fotográfica, acrílica e areia sobre algodão cru. 120 x 180cm. 2014.....	149
Figura 66. Paul Cézanne. <i>Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves</i> . Óleo sobre tela, 65 x 81,3 cm, 1902-1906.	157
Figuras 67, 68, 69 e 70. Samuel Beckett. <i>Film</i> . Frames do filme. Roteiro: Samuel Beckett. Direção: Alan Schneider. 20min. 1965.....	160
Figura 71. Carlos Vergara. <i>Muro</i> , 1994. Monotipia sobre tecido de poliéster. 240 x 210cm.	163
Figura 72. Gerard Richter. <i>6.5.08</i> . Óleo sobre fotografia colorida. 10 x 15 cm. 2008.....	166
Figura 73. Gerard Richter. <i>5.1.89</i> . Laca sobre fotografia colorida. 19 x 15 cm. 1989.	167
Figura 74. Oriana Duarte. Da série “Plus Ultra”, “Lagoa Rodrigo de Freitas”. Fotografia (frames de vídeo). 30x40 cm. 2009.....	168
Figura 75. Oriana Duarte. Da série <i>Plus Ultra, Travessias Baía do Guajará</i> . Fotografia/frames de vídeo. 30 x 40 cm. 2009.....	168
Figuras 76 e 77. <i>Travessia</i> (trabalho em parceria com James Zortéa). Série de fotografias. Dimensões variadas. 2011.....	171

Figura 78. Rogério Severo. <i>Linhas, lugares e espera</i> . Instalação. 2010.	172
Figuras 79, 80 e 81. Registro a ação <i>Ancora-balde</i> . Fotografia. 2011.	172
Figura 82. Registro a ação <i>Ancora-balde</i> . Fotografia. 2011.	174
Figura 83. Susan Derges. <i>River Taw 16 July 1997</i> . Fotografia. 30 x 76 cm.	177
Figura 84. <i>Algés</i> . Fotografia (arquivo de referência). 2015.	178
Figuras 85. <i>Rastreamento- Estoril</i> . Fotografia (arquivo de referência). 2015.	179
Figura 86. <i>Adraga (sobrevoo)</i> Fotografia. Dimensões variadas. 2015.	183
Figura 87. <i>Adraga (registro de processo)</i> . Fotografia. Dimensões variadas. 2015.	184
Figura 88. <i>Rastreamento cruz quebrada</i> . 4 fotografias de 30 x 40 cm. 2015-2016.	185
Figura 89. <i>Sem título (Algés)</i> . 4 fotografias de 30 x 40 cm. 2015-2016.	186
Figura 90. <i>Aportagem Estoril</i> . Fotografia, 40 x 60 cm. 2015 - 2016.	187
Figura 91. <i>Registro de processo de impregnação - Estoril</i> . Fotografia (arquivo de referência). 2015.	188
Figura 92. <i>Rastreamento - Estoril</i> . Fotografia (arquivo de referência). 2015.	189
Figura 93. <i>Registro de processo, frame de vídeo</i> . Fotografia (arquivo de referência). 2011.	207
Figura 94. <i>Processo em atelier</i> . Fotografia (arquivo de referência). 2011.	208
Figura 95. <i>Rastreamento Algés</i> . Fotografia (arquivo de referência). 2015.	209
Figura 96. <i>Registro de processo</i> . Fotografia (arquivo de referência). 2009.	210
Figura 97. <i>Guaibólide em processo</i> . Fotografia (arquivo de referência). 2015.	211
Figura 98. <i>Azul em Belém Novo</i> . Fotografia (arquivo de referência). 2011.	212
Figura 99. <i>Luz em Belém Novo</i> . Fotografia (arquivo de referência). 2011.	213
Figura 100. <i>Pintura em processo (Belém Novo)</i> . Fotografia (arquivo de referência). 2011.	214
Figura 101. <i>Pintura em processo (Belém Novo)</i> . Fotografia (arquivo de referência). 2011.	215

Figura 102. <i>Atelier Plataforma</i> . Fotografia (arquivo de referência). 2011.....	216
Figura 103. <i>Atelier Plataforma</i> . Fotografia (arquivo de referência). 2011.....	217
Figura 104. <i>Atelier Plataforma</i> . Fotografia (arquivo de referência). 2011.....	218
Figura 105. <i>Processo à margem</i> . Fotografia (arquivo de referência). 2011.	219
Figura 106. Projeção na praça de Belém Velho. Projeto Sobreposições Urbanas. 2004.....	239

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 TRAZENDO AQUI PRA MARTE	33
1.1 O ENCONTRO NA MARGEM	34
1.2 RASTREAMENTOS	39
1.3 IMAGENS SUBLIMADAS	46
1.4 NO SOLO DA PINTURA	59
1.5 SOBRE A SÉRIE TRAZENDO AQUI PRA MARTE.....	72
2 DISTENSÕES À MARGEM	101
2.1 MIGRAÇÕES	102
2.2 DESVIO ENTRÓPICO.....	104
2.3 MARGENS ENTRE PINTURA E FOTOGRAFIA	109
2.4 PELAS BORDAS DA PINTURA.....	128
2.5 CAMPO DE CONDENSAÇÃO	131
3 ZONAS DE APORTE	150
3.1 APORTAGENS	151
3.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ELEMENTO PICTURAL	154
3.3 ENTREVEROS.....	161
3.4 EXPERIMENTOS-RIO	168
3.5 DA CRUZ QUEBRADA AO GUINCHO, UM DESVIO POR ALGÉS.....	178

CATAPLAU – ANOTAÇÕES DA OUTRA MARGEM.....	190
REFERÊNCIAS.....	196
APÊNDICE.....	200
ANEXO 1 - IMAGENS DE ATELIER.....	206
ANEXO 2 - TEXTOS.....	207
ANEXO 3 - VÍDEO ZONA DE APORTE	240

INTRODUÇÃO

Há alguns anos realizo experimentos com a paisagem, através da elaboração de pinturas, textos, fotografias e vídeos para os quais o ponto de partida é o espaço natural. Caminhadas, passeios de barco e cavalgadas impulsionaram minha atuação no campo da arte e deflagraram um processo contínuo de experiências que encontram formas variadas de enunciação, como a fotografia, o vídeo e a produção textual.

Entretanto, é através da pintura que encontro o elemento de ligação para as diferentes materialidades geradas no âmbito da experiência: espaço de embate, negociação e convívio entre linguagens. Os primeiros trabalhos realizados no período da graduação em Artes Visuais, entre 1994 e 1998, apontavam o interesse em investigar as possibilidades de convívio entre elementos distintos no campo visual através de colagens, sobreposições de materiais e de faturas pictóricas (assim como a mistura entre o desenho, pintura e fotografia). Enunciavam-se, portanto, procedimentos construtivos na elaboração dos trabalhos. Esta vontade construtiva perpassou diversos experimentos na pintura, desde trabalhos relacionados com o universo da abstração geométrica até a criação de assemblagens e pinturas-objeto.

As *combine paintings* realizadas naquele período (figura 1) tencionaram os limites da pintura e deflagraram a experimentação da superfície enquanto espaço de contato com o mundo. Por ter nascido e crescido numa casa à beira do Guaíba, acredito que sempre estive atento ao que aquela configuração litorânea poderia trazer. Literalmente, muitas coisas chegaram pela margem: embarcações, despojos do rio e toda a sorte de objetos.

A partir do ano 2000 comecei a investigar a margem do rio como forma de atelier aberto, onde coletava objetos, observava a paisagem e encontrava um espaço-tempo para a reflexão escrita. A pintura, portanto, constituiu-se na minha produção como campo catalisador de experimentações; espaço que abriga os indícios do contato entre a superfície (a tela) e a margem do rio, território escolhido para prospecções que deflagram os processos aqui analisados.



Figura 1. Sem título. Acrílica e colagem sobre tela e esquadria de madeira. 85,5 x 74,5 x 6,5 cm. 1998.

Esta pesquisa dá continuidade ao trabalho desenvolvido durante o mestrado (figura 2), quando experimentei diversos procedimentos de produção de imagens fotográficas e pictóricas na margem do Rio Guaíba na cidade de Porto Alegre.²

Concentro-me agora na reflexão acerca dos processos de contato que engendram o campo pictórico, desde os deslocamentos na margem ou adentrando o rio até a elaboração da pintura em atelier. Contato do meu corpo com a paisagem, entre a fotografia e a tela, entre esta e a margem e entre a tela e a ação da pintura (tecido carregado, em suas tramas, de informações resultantes da sequência de aderências e impregnações). Portanto, o contato configura a tessitura, o emaranhado de vivências que estruturam o campo pictórico neste projeto.



Figura. 2. *Sobremargem. Registro de processo.* Fotografia. Dimensões variadas, 2001.

A produção que constitui o escopo desta investigação consiste em rastrear extensões de margem ou até mesmo adentrar o rio em incursões utilizando algum tipo de embarcação. Dentre alguns

²COSTA, Clóvis Vergara de Almeida Martins. *Sobreamargem: ações e revelações em território demarcado*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

desdobramentos destas experiências, decorre a captura de imagens pela fotografia, impressas posteriormente em algodão cru por meio do processo denominado sublimação³.

Após a impressão de imagens, este tecido retorna à margem para sofrer interferências advindas do contato entre a água, a areia e toda a sorte de ocorrências que animam este local: vento, chuva, trânsito humano e animal. O suporte que carrega as imagens, bem como os indícios da permanência sobre a margem, é deslocado ao atelier para ser trabalhado através dos procedimentos específicos da pintura: recobrimentos, transparências, elaboração de campos de cor, raspagens e inscrições de linhas e planos. Configura-se, então, um processo dividido em várias etapas, que inicia na ação direta na paisagem e culmina no ambiente reservado e interno do atelier.

Cabe ressaltar que a pintura não ocupa um espaço limitador nesta investigação. Pelo contrário, os processos que aqui a engendram abrem-se para possibilidades sempre renovadas de articulação para trabalhos em outras linguagens. É o caso da fotografia, que ocupa nestes procedimentos um papel de grande relevância e ganha espaços de enunciação que lhe são específicos. A atenção à pintura, como poderá evidenciar-se ao longo da tese, dispara e faz proliferar trabalhos em fotografia. Então, percebo que há uma problemática que se lança sobre esta investigação baseada em alguns questionamentos:

- Como a impressão da imagem fotográfica interfere na elaboração do campo pictórico?

³Técnica de impressão na qual a imagem, impressa em papel *transfer*, é transferida ao entrar em contato com a superfície do tecido através de calor e pressão.

- É possível que, nesta trama de procedimentos complexos e ramificados, regidos pela experiência direta, resida o problema para uma investigação em poéticas visuais?
- A indeterminação das fronteiras entre categorias específicas como a pintura e a fotografia potencializa a consolidação do campo pictórico ou constitui-se como possibilidade de diluição e enfraquecimento de suas potencialidades?
- Qual a natureza da pintura e por que ater-se ao seu campo na atualidade?
- Como a fotografia pode reverberar como uma camada dentre as inúmeras outras que constituem o espaço pictural?
- É possível manter o elemento pictórico em meio a um processo atravessado constantemente pelo referente fotográfico advindo da experimentação direta na paisagem?

Busca-se, com esta pesquisa, investigar as relações entre a experiência em um território demarcado (margem de rio) e sua distensão na construção do campo pictórico. Ao lançar mão da fotografia como instrumento para a geração de imagens que irão compor a tessitura desse campo, problematizo o estatuto da imagem fotográfica e sua função documental.

O conceito de *distensão* é utilizado na tese porque a migração da imagem entre os meios fotográfico, pictórico e ambiental revela, de alguma forma, camadas temporais distintas que se condensam no espaço da pintura. A imagem da experiência passada, ao ser colocada sobre a margem, transubstanciada em pintura, engendra a atualização da ocorrência que originou sua captura. A fotografia, portanto, ultrapassa aqui seu caráter indicial para promover uma imagem pictórica em vias de existir. Converte-se, então, em potência para o ainda não percebido.

A distensão é referida como dilatação dos sentidos, como uma estrada nova, bifurcação inventada no corpo processual da obra, que se constitui a partir de aberturas no campo de possibilidades que consolidam a natureza desta investigação. Segundo Santo Agostinho, a alma sofre um processo de distensão, por existir no tempo. Convém sublinhar que para este pensador o futuro é pensado como a ocorrência pura, devir/acontecimento na coexistência entre passado e presente. Analisando a potência deste conjunto sempre prestes a acontecer no qual se constitui a produção de imagens impressas, percebo que a noção de distensão perpassa efetivamente as instâncias procedimentais do trabalho.

O termo distensão é utilizado em diversos momentos por Santo Agostinho em sua tentativa de definição do tempo. Distensão, palavra derivada do grego *diástasis*: dilatação. No campo da termodinâmica, a dilatação térmica refere-se ao aumento do volume de um corpo, como consequência do aumento de temperatura a qual este corpo foi submetido. Esta alteração provoca consequentemente o aumento de agitação de suas moléculas e a distância média entre as mesmas. Pelo calor, ou seja, por incidência de energia, o corpo se dilata, ganha espaço, alcança novos lugares para existir. A noção de tempo enquanto distensão para Agostinho (e sua dúvida) pode ser melhor exemplificada na passagem a seguir, extraída de suas Confissões:

Ninguém me diga, portanto, que o tempo é o movimento dos corpos celestes. Quando, com a oração de Josué, o sol parou, a fim de ele concluir vitoriosamente o combate, o sol estava parado, mas o tempo caminhava. Este espaço de tempo foi o suficiente para executar e para pôr termo ao combate. Vejo portanto que o tempo é uma certa distensão. Vejo, ou parece-me que vejo?⁴

⁴SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.p.331.

Encarando o tempo como distensão, pode-se perceber que essa investigação ocorre em meio ao tempo entre os procedimentos. Nas passagens entre suportes distintos e na migração de linguagens, o campo pictórico estrutura-se como espaço para a ocorrência e a duração destas temporalidades. Surge então a seguinte hipótese: a pintura encarna a copresença de diversos acontecimentos (dentre os quais a migração de linguagens e a proliferação de sentidos) para fazer reverberar, através de sua superfície impura, a duração e a distensão da experiência.



Figura 3. Da série *Distensões Matungas*. Fotografia. Dimensões variadas, 2010.

Cabe referir aqui dois momentos em que utilizei a ideia de distensão para engendrar produções no campo da arte. Primeiramente, com o trabalho desenvolvido entre 2005 e 2010, intitulado *Distensões Matungas*⁵. Naquele período, percorri trajetos a cavalo, registrando esta experiência através da fotografia, vídeo e produção textual. As incursões consistiam em deslocamentos entre localidades no interior e litoral dos estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina (figura 3). Viajando sozinho ou na companhia de uma ou duas pessoas, esses deslocamentos geraram uma série de reflexões sobre vida, arte, aventura, companheirismo em situações extremas, sobre a experiência como método de trabalho e, sobretudo, acerca do valor do tempo.

⁵Estas ações desdobraram-se em diversas formas de apresentação. Destaca-se aqui o texto *Distensões Matungas* (em anexo) e a intervenção visual publicados no livro *Vetor*. COSTA, Clóvis Vergara de Almeida Martins, JOHN, Richard (orgs). *Vetor*. Novo Hamburgo: Editora da Feevale, 2009.

Em 2012, realizei a curadoria da mostra *Distensões do real*⁶. Partindo desse enunciado, os artistas convidados elaboraram ou selecionaram trabalhos nos quais era presente a articulação de códigos de diversas linguagens além da fotografia, como a gravura, a pintura, a performance e o desenho. Penso que essa experiência tenha se apresentado como um elemento diferencial na pesquisa, consistindo na oportunidade de verificar procedimentos de outros artistas alinhados com o conceito de distensão.

Ressalto também a participação no Projeto Sobreposições Urbanas, idealizado por Elaine Tedesco. Naquela ocasião, foi possível observar a migração da imagem fotográfica para o espaço urbano. Acredito que aquele trabalho tenha corroborado para pensar a experiência distendida através dos dispositivos de projeção, bem como impulsionado a criação escrita calcada diretamente nos acontecimentos vivenciados e observados durante as intervenções (ver em anexo o texto *Praça Central*).

A metodologia empregada foi elaborada levando em consideração o entrelaçamento da prática artística com a pesquisa teórica. Ressalto que parte substancial do trabalho escrito advém da observação direta das ocorrências que engendram o *corpus* da investigação. Cabe salientar que as disciplinas cursadas no âmbito do doutorado alavancaram a produção de textos que, desdobrados e adensados pela pesquisa, estruturaram-se agora como capítulos da tese. Nesse sentido, cabe mencionar o doutorado-sanduíche em Portugal, através da qual pude ampliar meu repertório artístico e teórico, ao

⁶Mostra coletiva realizada no Espaço Cultural Feevale entre os dias 04 de setembro e 30 de novembro de 2012. Universidade Feevale. Novo Hamburgo /RS (vide texto *Distensões do real*, em anexo).

visitar exposições, museus e instituições culturais, bem como ao participar de inúmeras conferências na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

O contato com obras originais nos principais museus de países, como Portugal, Espanha e França, aguçou significativamente minha percepção acerca do objeto de estudo e as anotações realizadas neste período auxiliaram a fundamentar as questões dessa tese. No entanto, toda a produção aqui analisada parte de experiências diretas⁷ na paisagem demarcada, onde o andar sobre a margem constitui-se como elemento disparador para a elaboração dos trabalhos práticos e da pesquisa teórica.

O presente texto está dividido em três capítulos. No primeiro, *Trazendo aqui pra marte*, após compartilhar o encontro com um habitante da margem ocorrido no inverno de 2000, enuncio os procedimentos que sustentam essa produção no campo da arte, aproximando-me de determinados artistas e autores. Discorro sobre os processos de captura e impressão da imagem que deflagram o campo pictórico e analiso questões específicas da pintura enquanto meio. Apresento a noção de *rastreamento* enquanto gesto de captura e armazenamento de informações acerca da paisagem experienciada. Rastreamentos que acionam um processo complexo de transversalidades, proliferações e migrações entre meios.

⁷O projeto para o doutorado sanduíche objetivou instaurar e desenvolver novas instâncias da minha pesquisa ao deslocar os procedimentos experimentados em Porto Alegre para as margens do Rio Tejo, na cidade de Lisboa. Entretanto, ocorreram desdobramentos para a costa oceânica que redimensionaram minha percepção acerca do trabalho. A reflexão sobre as alterações nesse processo será abordada no terceiro capítulo.

O pensamento de Eliane Chiron é fundamental para abordar estes cruzamentos que engendram a obra. As capturas fotográficas, videográficas e anotações textuais são relacionadas com a formação de arquivos de referência, apontados por Elaine Tedesco como elementos operacionais em um trabalho de pesquisa em arte. Neste capítulo são elencadas as etapas do processo que culminam com a consolidação do campo pictórico e que, simultaneamente, abrem caminhos para outras linguagens e formas de apresentação, reiterando a possibilidade de distensão como um vetor constante na investigação.

O processo de impressão aqui denominado sublimação é relacionando com o conceito de sublime em Immanuel Kant. Neste capítulo, são propostas também algumas considerações sobre a natureza da pintura e sua condição de *plano de imanência*, referenciada em Gilles Deleuze e Félix Guattari, bem como uma reflexão acerca dos processos fragmentários que acionam a sua constituição. Ao analisar os trabalhos, a interrogação acerca do *punctum* nas imagens é sublinhada, bem como a indeterminação e a confluência de linguagens que disparam a sua enunciação. A distensão própria da linguagem pictórica e sua migração para o espaço do mundo, destituída do estatuto da ortogonalidade, alinham-se com a pesquisa de Hugo Houayek ao considerar a pintura como *zona de fronteira* com o mundo. Ao final deste capítulo é realizada a análise da série de pinturas *Trazendo aqui pra marte*, partindo de uma observação descritiva das imagens e procedimentos para a relação com o campo da arte e os referenciais teóricos.

No segundo capítulo, *Distensões à margem*, é discutida a migração da imagem fotográfica digital para o tecido da pintura, pensando as implicações desta operação no estatuto da fotografia segundo André Rouillé. Propõe-se, então, a restituição do contato com a superfície referente, através deste

deslocamento. Para referenciar as múltiplas temporalidades que atravessam este processo de trabalho em arte, recorre-se à aproximação com o conceito de duração em Henri Bergson. Temporalidades ligadas estreitamente aos movimentos migratórios da imagem e dos suportes. O movimento incessante e multidirecional no qual se situa esta investigação encontra respaldo nas articulações entre a observação direta e seus desdobramentos na obra de Robert Smithson, sobretudo no que concerne às condições entrópicas relativas aos lugares vivenciados. O gesto de prospecção é aqui sublinhado como elemento operacional de destaque no trabalho.

O conjunto das proposições de Smithson mostra a diversidade de formas de apresentação, de deslocamentos e apontamentos para territórios bastante similares aos locais por mim acionados sob forma de prospecções e agenciamentos de materiais e instrumentos de registro (anotações, fotografias e vídeos).

Justifica-se a referência aos procedimentos relacionados à *Land Art* uma vez que, na instância de colocação dos tecidos impressos na margem, criam-se intervenções diretas que alteram a paisagem. Neste processo de trabalho, mesmo em se tratando de estágios temporários na produção, estas disposições compõem *com* o lugar.

A paisagem, neste momento, é suporte e ponto de observação do trabalho proposto. O dispositivo fotográfico é instrumento de registro e compartilhamento destas experimentações. Assim como nas proposições de Robert Smithson, Michael Heizer e Walter de Maria, a imagem fotográfica cumpre a função de transportar o observador ao local de origem, ao lugar da experiência. Processos de criação nos

quais a obra, segundo Anne Cauquelin, “(...) é a visão de um conjunto ordenador das categorias de espaço e tempo (...)”⁸.

Partindo da complexidade de procedimentos enunciados, apresenta-se a noção de agenciamento em Nelson Brissac Peixoto e Gilles Deleuze para pensar a ideia de quadro enquanto espaço de intercâmbio de forças, resultado de um atravessamento de potências distintas. Ao discorrer sobre as aproximações e diferenças entre a pintura e a fotografia, pode-se verificar que estas linguagens ocupam lugares de importância alternada durante os processos aqui analisados. Para tentar esclarecer essas posições, foi referênciada a pesquisa de Laura Gonzáles Flores. Foram apontadas, deste modo, aproximações entre a minha prática e as de artistas como o fotógrafo pictorialista Robert Demachy, bem como referenciadas as operações de transferência de imagens em Robert Rauschenberg, passando pela menção às produções nomeadas por Flores como *transgenéricas* nas vanguardas artísticas. Ainda neste capítulo, foram abordadas algumas delimitações acerca da pintura na atualidade, valendo-se do pensamento de Mario Röhneit, Tadeu Chiarelli e Icleia Cattani.

Ao finalizar o capítulo, o território da pintura foi abordado pensando as noções de consolidação e transcodificação em Deleuze. Nesta tentativa de entendimento acerca da constituição do campo pictórico, foi apresentado o gesto de inscrição na obra de Barnett Newman por intermédio do raciocínio de David Silvester e Peter Paul Pelbart. Finaliza-se o capítulo tecendo considerações acerca da instauração do campo pictórico, sua espessura e constituição, com base nas reflexões de Zalinda Cartaxo.

⁸ CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.12.

No terceiro capítulo, *Zonas de aporte*, foi abordada inicialmente a ideia de experiência enquanto movimento de evasão dos sentidos, um deslocar-se de si necessário à ampliação do entendimento acerca da realidade. Utilizou-se aqui o pensamento de Michel Maffesoli para adensar esta questão, entendendo o fluxo do rio como o lugar onde a consciência pode se perder para alcançar novos lugares: a possibilidade da margem como espaço de acesso a essa zona de flutuação. Para ampliar o entendimento acerca do interesse pelas margens neste trabalho, foi utilizada a conceituação de Maria João Gamito sobre estas estruturas limítrofes.

A relação com a margem aqui se estende para pensar a pintura enquanto espaço de fronteira, zona onde o olhar aporta e de onde o olhar projeta-se. A eclosão dos sentidos proporcionada pela vivência das margens é análoga à experiência diante do campo pictórico (poder-se-ia ampliar a noção de campo pictórico para todos os elementos que perfazem o processo da pintura, incluindo o próprio lugar da experiência). O acontecimento-pintura é aqui então pensado enquanto *instante pictural*. Esta noção é referenciada partindo das análises feitas da obra de Paul Cézanne por Maurice Merleau Ponty e Tomás Maia. A partir do entendimento da natureza temporal da pintura, retoma-se o conceito de *distensão* em Santo Agostinho, analisando a etimologia do termo, bem como a possibilidade de pensar a própria pintura enquanto dilatação de temporalidades, linguagens e experiências.

Para exemplificar e ampliar o entendimento acerca da distensão em processos artísticos, foi proposta a análise de algumas operações em linguagens como a pintura, a fotografia e a instalação. Procedimentos específicos de Carlos Vergara, Gerhard Richter, Oriana Duarte, Rogério Severo e Susan Derges são apresentados para ampliar o diálogo com as estratégias elaboradas ao longo desta pesquisa.

Encerra-se este capítulo com uma espécie de narrativa acerca dos experimentos realizados em Portugal, durante o período de realização do doutorado-sanduíche⁹. As experiências deflagradas pelo contato com as margens do Rio Tejo e do Oceano Atlântico ampliaram consideravelmente o entendimento sobre os processos desencadeados ao longo destes 16 anos de atenção às configurações litorâneas, e constituem as obras mais recentes do corpus dessa tese.

Temporalidades distendidas engendram essa investigação. Tempo dos rastreamentos nas margens do rio (origem dos registros fotográficos), de exposição das superfícies impressas no território demarcado, tempo de elaboração da pintura em atelier, da escrita e da observação da produção plástica. Percebe-se aqui uma relação entre o tecido impregnado com a construção da memória, permanentemente atualizada pela duração da experiência no tempo. Nesta produção, os eventos presentificam-se na superfície, entendida como a pele do acontecimento. A pintura, nesse projeto, é considerada como espaço de aporte e decantação da experiência, campo de vibração formado por planos, imagens, espessuras e temporalidades da superfície resultante do embate entre o *movimento-rio*, a areia e o tecido-imagem.

Realizo ações em espaços determinados, territórios onde o aporte de imagens e matéria (areia, água, tinta, pigmentos) adensa e constitui o campo da pintura. A condição da pintura é aqui problematizada enquanto meio ao distender suas possibilidades de ativação através da mestiçagem com a fotografia. A pintura, como superfície resultante de distintos procedimentos de contato, acumula

⁹ Estágio doutoral realizado com bolsa Capes, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, entre fevereiro de 2015 e janeiro de 2016.

vestígios de ocorrências, materializando, portanto, o caráter indicial destes vetores: ação, impregnação, impressão e elaboração do campo pictórico através de lavagens de cor (o procedimento de destacar e elaborar planos por meio de transparências e filtros de cor, banhando a superfície com tinta acrílica diluída). Intensidades são reveladas através de camadas que adensam e inflexionam o tecido, construindo campos de cor que escondem ou revelam as estruturas do conjunto ação/imagem/superfície. Signos de uma temporalidade submersa, as imagens fornecem pistas sobre o local de origem e acionam zonas de contato entre margens de rio, fotografia e pintura.

O uso da fotografia no projeto, como dispositivo de rastreamento e registro da paisagem, amplia-se ao retornar ao que poderia se chamar de ponto de vista ou ponto de observação, uma vez que as imagens captadas passam a fazer parte do local durante o tempo de exposição dos tecidos à margem do rio. É, portanto, necessário verificar produções artísticas nas quais o uso da fotografia corrobora a noção de uma realidade ampliada e onde a paisagem configura-se como local da experiência.

Se pensarmos o vocábulo *experiência* (do latim *experientia*) analisando sua etimologia, observamos o sufixo *ex*, que denota o fora, o externo, aquilo que exorbita. *Periência* remete-nos à prática da filosofia por meio do deslocamento, da caminhada, do pensamento que se faz no trânsito, fora de um perímetro determinado. Temos então a experiência como evento fora do circunscrito que, ao produzir uma diferença, distende e produz novos sentidos ao campo do real. Parece-me que o dispositivo fotográfico seja um meio através do qual uma negociação com o *fora* possa acontecer, germinar, brotar em imagem.

As ocorrências diretas (deslocamentos pela margem do rio, aportes de objetos, bem como o encontro com habitantes da margem) acionam condições para a produção escrita. O texto compõe, portanto, com incursões que ativam temporalidades flutuantes através das quais as experiências e deslocamentos desdobram-se na paisagem. Podem ser destacados aqui dois lugares intercambiáveis para a produção textual nessa pesquisa. O primeiro refere-se ao texto-testemunho ou ao texto extraído da vivência direta: relatos de processo, descrições da paisagem e das situações que a animam, bem como ensaios que podem existir no campo da invenção. Trata-se do texto em fluxo, ativado nas ocorrências, portanto, análogo ao movimento, ao espaço e ao tempo da experiência (o local do texto enquanto zona de aporte). Tempo e local *no* texto, compondo escrituras em processo que guardam impregnações de vivências, o tempo como *potência derivante, portadora de História*¹⁰. Objetiva-se investigar, através da experiência da escrita, as zonas de contato da produção textual com a instância fundamental na pintura: a investigação da superfície.

O segundo momento constitui-se como texto estruturado pelo levantamento de dados e interlocuções com o campo da pesquisa em arte e outras áreas de conhecimento. Necessita, portanto, do afastamento necessário à pesquisa, ao aferir o conhecimento produzido na primeira instância através do encontro com os referenciais teóricos e artísticos.

Ressalta-se a importância da pesquisa de um repertório plástico e conceitual permeado pela experimentação direta em locais específicos, constituída pela impressão da imagem fotográfica e sua

¹⁰BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.70.

posterior exposição e contato com os fenômenos espaço-temporais circunscritos em territórios distintos (margem do rio e atelier). Imagem aqui enunciada enquanto elemento que constitui *arquivos de referência*; registro do lugar da experiência, que perpassa instâncias processuais diversas até aportar como elemento constituinte do campo pictórico. Procedimentos que podem gerar tanto a criação de novos conceitos para a abordagem da pintura contemporânea, quanto o aprofundamento da reflexão acerca da experiência como método e do estatuto da imagem fotográfica nos processos artísticos contemporâneos.

A pintura, resultante dessas migrações e transposições de lugares e imagens, permanece como espaço de embate e, paradoxalmente, de apaziguamento de forças e intensidades. Sua capacidade de distensão parece ilimitada frente aos inúmeros atravessamentos possíveis durante esse trabalho que consiste em elaborar, refazer, tencionar e consolidar suas propriedades. O refazer contínuo transparece na elaboração textual da tese. A repetição de descrições do processo é frequente e necessária para que, a cada menção aos procedimentos realizados, outras camadas de entendimento acerca da poética possam emergir durante a leitura.

Tal como os procedimentos na linha da margem, o raciocínio que engendra a produção deste escrito é fragmentário, atua em camadas sobrepostas e não se apresenta de forma linear. Não se trata de uma escolha estilística, mas de um mesmo movimento originário, o *movimento rio*. Propõe-se, então, em meio a camadas estratificadas de leitura, trazer, como o habitante da margem, *aqui pra marte*, algo que poderia perder-se por correntes tão incertas quanto necessárias.

1 TRAZENDO AQUI PRA MARTE

Absurdemos a vida, de leste a oeste¹¹

¹¹PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. Lisboa: Jerónimo Pizarro, 2014,p.48.

1.1 O ENCONTRO NA MARGEM

Após apanhar um microscópio na margem do Guaíba, Boca utiliza o objeto como se fosse uma luneta, apontando-o para o céu (figuras 4 e 5). Começara ali a digressão que contaminou o meu pensamento e toda a minha produção em arte desde 2000 até hoje, abril 2016. Ao dirigir o *micro-macroscópio* em direção a Marte, desferiu ao vento sua narrativa *sóbrio bêbada*. O rio tremeluzia naquela manhã gelada de inverno. Tempo firme e limpo. Boca, por sua vez, cambaleante e sujo como os guaipecas que habitam aquele litoral de Porto Alegre, foi preciso e claro. Coisas iam e vinham pela água:

- Veio natural, tanto aqui quanto ali no meu barracão, tá vendo? Chega um morto, chega um corpo, meu nome tu qué?

Observo uma paisagem familiar. Cachorro, Morro do Sabiá, o barco de alumínio Campineiro e o velho marcador de profundidade, sempre torto, certamente impreciso.

- Quando chega um morto, chega um corpo, vem tudo batendo aqui na beira, do Guarujá até a Ilha do Presídio; não sei se vem da Lagoa ou dos lados da usina. Meu nome, tu qué? Agora não, ainda não.

E foi emendando comentários sobre a geada, o rio e o habitar à margem, que o homem vestido de Guaíba mirou de novo o céu com seu microscópio, aproximando do seu campo de visão um planeta distante.

Na esteira destas ações ribeirinhas, a palavra apareceu como boia de acesso, como embarcação que aporta e zarpa na linha instável da margem:

- *Cataplau!*

O que foi aquele grito? Palavra catapultada sobre a margem. Linha de pesca arrebatada no mar grosso, efervescência utópica, distensão do real:

O que caracteriza o amplo espaço da vida ainda aberta e ainda incerta do ser humano é a possibilidade de assim velejar em sonhos, que são possíveis sonhos diurnos, muitas vezes do tipo totalmente sem base na realidade. O ser humano fabula desejos: é capaz disso e em si mesmo encontra material suficiente, mesmo que nem sempre seja do melhor, do mais durável¹².

O habitante da margem tentava achar o foco, acertar seu alvo no cosmos e, neste movimento, relatava o que via pelo caminho, identificando e perdendo seu objeto de análise.

- *Lá vai ele lá ó! Tá trazendo, tá trazendo... trazendo aqui...pra Marte!*

Havia nessa tentativa uma série de impossibilidades e inversões de sentidos que despertaram minha atenção. A primeira, o



Figura 4. Série *Cataplau!* Frame de vídeo. 2001.

¹²BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Contraopondo, 2005, p. 194.

uso de um microscópio, evidentemente danificado para tentar visualizar o céu; o cosmos; o macrocosmo. Através do micro, do ínfimo objeto estragado, sucata que aportou na linha instável da margem, este sujeito ativou o devaneio, o sonho naquela manhã de inverno.

A segunda referia-se ao movimento de *trazer aqui pra marte*. Trazer o que? Pra onde? Um aqui que não é aqui, mas lá em marte. Um aqui que não está presente, um não lugar, uma terra utópica: Marte. Talvez não o planeta vermelho que povoa o imaginário comum, mas uma terra-marte, fusão de mar (as marés do rio) com arte (a invenção, o fazer, a enunciação de algo ainda não pensado). Teríamos aqui a presença/ausência das marés de um oceano vindouro. Mares desconhecidos apontados por Boca (apelido apropriado, uma vez que poderíamos falar de todas as bocas e neste caso quem tem boca, ou Boca, vai a marte). Porque a boca enuncia o que se deseja, o que está por vir.

Talvez a palavra *cataplau* funcione como instrumento de arremesso. Catar a palavra, catapultá-la, no sentido de lançar este lugar (que está lá): c a t a p l a u. Mas para proferir *cataplau* é necessário *trazer aqui pra marte*, assimilar a potência/existência desta maré de invenção, abrir a escotilha e mirar, através do real, o oceano e suas ondas gigantes. Vagas pelas quais é possível tentar a fruição, surfar em direção ao futuro.

Há neste movimento observado no gesto de Boca uma transposição de meios e lugares. O objeto que serviria para mirar e localizar, acaba convertendo-se numa espécie de linha de pesca, que pode trazer algo, deslocar este campo observado aqui “pra marte”. Os lugares também são transpostos: o longínquo e o próximo. Nosso habitante, enquanto buscava seu foco, parecia ter encontrado alguém:

- *Olha lá, lá vem ele lá ó. Parece até mãe de sapo!*

Sonhando desperto, Boca apresentou-me uma nova dimensão daquela margem de rio. Desde então venho explorando aquele trecho de paisagem como um laboratório, espaço de trabalho praticado pela constante prospecção, a procura de outros



Figura 5. Série *Cataplau!* Fotografia (frames de vídeos). 60 x 180 cm, 2001.

objetos, ocorrências ou habitantes que possam descortinar novos acessos àquele lugar visto através do microscópio.

A expressão *trazendo aqui pra marte* advém de uma fala, uma constatação a que chega Boca, um habitante da margem, observando um determinado fenômeno através de um microscópio enferrujado apontado supostamente para o planeta Marte. O que Boca estaria trazendo? Ao que parece, referia-se a algum objeto náufrago, sobejo ou tesouro perdido nas águas turvas do Guaíba num dia frio. Que espécie de delírio este pescador almejava compartilhar, trazer para a Terra? É importante frisar que este sujeito tentava alinhar o microscópio com seu alvo imaginado, fazendo um movimento com as mãos como se estivesse focando algo. Esta situação me faz pensar numa série de questionamentos acerca desta pesquisa em arte.

- O que se busca com pintura é alcançar alguma realidade fora do visível; enquadrar uma espécie de sonho através de um dispositivo/visor (quadro)?
- A questão em poéticas visuais é algo que se persegue de uma forma entrópica, uma vez que o objeto de estudo situa-se no limiar, na margem da razão?
- Que margem é esta da qual se enuncia a problemática em minha pesquisa? Margem entre linguagens? Entre o sujeito e aquilo que lhe é externo? A superfície da pintura seria então uma ponte entre a experiência na paisagem e algum lugar muito distante, que seria acessado apenas através de um delírio, como o de Boca?
- Os aportes sucessivos deflagrados pela experiência direta e seus desdobramentos (fotografia, impressão, disposição na paisagem, interferências da ordem da pintura, fotografia do processo, deslocamento ao atelier, etc) formam um composto de idas e vindas, de constantes retornos ao ponto de origem do processo (e de sua disseminação). Então, este movimento, *trazer aqui pra marte*, com toda a carga de (im)possibilidades que contém, parece ativar o motivo pelo qual o meio pintura é aqui empregado. É na pintura que se dá a visibilidade da conjunção entre universos distintos. Uma superfície em que elementos heteróclitos encontram espaço para sua enunciação.

Ao realizar a série de trabalhos que pretendo analisar a seguir, fui constantemente compelido pelos efeitos daquele encontro. Mesmo passados mais de 16 anos, aquela experiência conserva uma grande vitalidade nesta poética. *Trazer aqui pra marte* pode significar o aporte, no campo da pintura, de um acúmulo de imagens e temporalidades capturadas neste limiar constante que entendo ser a própria existência humana. Faz sentido, então, propor a pintura como campo de jogo entre a dimensão objetiva

do olhar (representada aqui pela fotografia) e sua abertura a invenção, portanto, como interface fluída para a distensão da experiência.

1.2 RASTREAMENTOS

Experiências em paisagens litorâneas constituem o campo de investigação no momento atual da pesquisa. Algumas praias serão observadas para ancorar procedimentos que engendram a passagem por meios distintos: operações que envolvem a produção de pinturas através de impregnação, contato e fixação direta no local, passando por capturas fotográficas e registros em vídeo, caminhadas e incursões de barco.

Rastrear ocorrências nas margens de um rio tem se constituído como etapa importante da metodologia do trabalho. Experimentações que envolvem a prospecção nestes sítios específicos, sua captura fotográfica, a impressão das imagens no tecido comumente utilizado para a pintura e a posterior disposição deste suporte na margem do Rio Guaíba¹³. A disposição do tecido à margem deflagra a produção de outras imagens fotográficas através da atenção ao embate do *corpo* da pintura com o

¹³Os lugares da experiência neste trabalho situam-se nas regiões litorâneas de Porto Alegre/RS. As margens percorridas para as capturas fotográficas que deram origem à minha atual produção estão localizadas desde a região próxima ao centro da cidade, no entroncamento dos rios Jacuí, Sinos, Caí e Gravataí, até a região de fronteira entre o Guaíba e a Lagoa dos Patos, no município de Viamão. Entretanto, o processo de impregnação e disposição de fotografias impressas em algodão cru, ocorre geralmente na extensão de margem entre a Avenida Guaíba e o Morro do Sabiá, no Bairro Ipanema, na zona sul de Porto Alegre. Durante o período de realização do Doutorado-Sanduiche na Universidade de Lisboa, ocorreram incursões e disposições do tecido nas margens do Rio Tejo e do Oceano Atlântico, ampliando e alterando o campo de experiência.

movimento do rio, o contato com diversas ocorrências, encharque e dobras (o tecido se dobra e balança sobre a margem).

O que se captura, em certa etapa do trabalho, é a fotografia *da fotografia* impressa no campo pictórico ondulante (figuras 6 e 7). O tecido, entretanto, não serve apenas de suporte para a imagem fotográfica resistir ao embate na beira do rio, mas compõe o substrato para a proliferação de novas imagens. Este campo pictórico impregnado (e encharcado) é deslocado ao atelier para receber o tratamento pelos procedimentos *da pintura*. Outros limites sobressaem-se: as margens entre as áreas da fotografia (espaçamentos entre uma imagem e outra), entre a pintura e a fotografia e aquelas promovidas pela construção de zonas de cor e espessuras sob a forma de planos que cortam e subdividem o campo visual.



Figuras 6 e 7. Registro de processo de trabalho. Fotografia. Dimensões variadas. 2012.

A pintura, portanto, aporta nesta zona de embate para reter, (re)inundar, esconder e revelar imagens e superfícies. Aportes que se adensam ao criar espaços entre categorias, procedimentos e temporalidades. Aportes em flutuação entre meios, como o X apontado por Eliane Chiron:

Tudo que se encontra deslocado, rejeitado fora de categorias, fora de pontos fixos, dos lugares comuns e dos caminhos sinalizados: o que se sustenta sob as aparências, sob as superfícies onde desaparece a clareza da evidência.¹⁴

Rastrear. Seguir o rastro de alguma ocorrência, andar na pista de algo, procurar, inquirir, perscrutar, investigar, realizar uma sondagem. O local escolhido como campo experimental nesta pesquisa é utilizado para a produção de arquivos de referências. Arquivos que podem ser utilizados na produção de trabalhos que envolvem o desdobramento da fotografia no campo da pintura. Sobre a função deste material armazenado, Elaine Tedesco comenta:

Um arquivo de referências é certamente parte do material de trabalho do artista, mas isso não significa que todo o material constitui-se apenas de dados de investigação decorrentes de um método de pesquisa que se serve da fotografia. Uma anotação pode ser um esboço de um projeto, mas pode, também, ser simplesmente uma nota que não terá nenhum desdobramento.¹⁵

O trabalho ocorre primeiramente em cinco instâncias, sendo que o processo de rastreamento divide-se em duas etapas:

¹⁴CHIRON, Éliane. Ao 7º X: trivium com centauro, estrelas e bailarinas. *Revista Porto Arte*. V. 7. UFRGS. 1996, p. 8.

¹⁵TEDESCO, Elaine. *Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano*. Tese (doutorado) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

- Caminhadas na margem do rio e incursões de barco para a captura de imagens e anotações que irão compor os arquivos de referência;
- Seleção e edição de imagens para a realização de impressões em algodão cru;
- Retorno à margem para a disposição do tecido impresso, visando a contaminação e a impregnação a partir do contato com o movimento do rio (o avanço e o recuo da água depositam matéria no plano) e toda sorte de ocorrências as quais esse suporte acaba submetendo-se: chuva, vento, sol, rastros humanos ou de animais que habitam a margem. Importante salientar que este procedimento também é registrado através de fotografias, vídeos e depoimentos escritos;
- Fixação dos indícios destas ocorrências através da aplicação de emulsão acrílica e/ou cola branca diluída com a própria água do rio. O processo de secagem ocorre *in loco*, quando o tecido é enterrado próximo à margem;
- Transporte do tecido ao atelier, onde ocorre a fase final de elaboração do campo pictórico.

Entretanto, na terceira instância (disposição do tecido impresso na margem), gera-se um rastreamento de segunda ordem, promovendo uma ramificação no interior do processo. As fotografias produzidas nesta etapa, aparentemente registros do processo de trabalho, desdobram-se em novos conjuntos de imagens que podem ser novamente impressas e dispostas na margem (existe aqui um movimento *ad infinitum*). O material capturado também pode compor outros arquivos de referência ou acionar a criação de novos trabalhos.

Este movimento gera a produção de um trabalho em camadas temporais e materiais distintas, que criam um campo de ação bastante ligado ao universo pictórico. Um fazer e refazer que se condensa no trabalho, assim como as camadas de tinta sedimentadas na pintura.

O rastreamento se dá através de meios distintos. Os mais utilizados são a fotografia e o vídeo. Entretanto, a produção textual, sob forma de anotações, apresenta-se como uma espécie de captura investigativa. Até mesmo sem valer-me de nenhum tipo de registro físico, o próprio andar/olhar sobre a margem constitui-se como uma instância especial de rastreamento, uma varredura do espaço experienciado.

Ao manipular os materiais da pintura e da fotografia no estágio da produção em atelier, recorro aos rastreamentos realizados sem registro físico, quando me permito rememorar as experiências vividas diretamente na paisagem. Como se ao entrar em contato com a materialidade do suporte impregnado pelo local pudesse acionar a duração daquelas ocorrências ribeirinhas (figuras 8 a 14).



Figuras 8. Série *Rastreamentos*. Fotografia. Dimensões variadas. 2011



Figuras 9 e 10. Série *Rastreamentos*. Fotografia. Dimensões variadas. 2011



Figuras 11, 12. Série *Rastreamentos*. Fotografia. Dimensões variadas. 2011



Figuras 13 e 14. Série *Rastreamentos*. Fotografia. Dimensões variadas. 2011

Veja-se o vídeo *Zona de aporte* (Anexo 3), no qual a câmera, posicionada em direção ao chão, parece rastrear o espaço de margem do qual advém esta escritura. O dia é de sol forte e as cores do local vibram com a luz que reflete na água. O percurso é simples, apenas uma caminhada na beira do rio (figura 15). O som é do local, o barulho da água batendo na margem e o ruído dos passos na areia. Repeti este circuito tantas vezes que não posso precisar a data desta caminhada. Uma legenda possível seria: *Passeio entre o fim do calçadão de Ipanema e o Morro do Sabiá*, 2011.



Figura 15. *Zona de aporte*. Frame de vídeo. 2013.

Venho percorrendo sistematicamente este trajeto, cerca de 400 metros de margem há, pelo menos, dezesseis anos (2000-2016), atento ao que este lugar tem a informar sobre algumas noções vinculadas à delimitação do escopo da minha pesquisa em arte. Justamente na zona fronteira entre areia e água, nas bordas da pintura e do rio, nas infiltrações da fotografia, no limiar da ação, o texto aporta. Neste litoral coabitam ocorrências. O litoral é espaço de convergência e dispersão, área onde se podem aferir conteúdos heterogêneos, despejos, chegadas, submersões e lançamentos. O olhar espraia-se e volta ao chão, ao solo: manancial de apresentações possíveis.

A investigação desse lugar específico ocorre por meio de levantamentos de pontos notáveis através da percepção direta. Isto significa percorrer a dimensão experimental deste espaço, articulando modos diversos de construção e apresentação dos trabalhos. A não fixidez num dos campos investigados (pintura, fotografia e vídeo, por exemplo) é resultado das forças e intensidades que animam esta margem. No entanto, é no espaço da pintura que as diversas linguagens aqui experimentadas se encontram.

1.3 IMAGENS SUBLIMADAS

Immanuel Kant, em *Crítica da faculdade de juízo*¹⁶, define o sublime como um estado de estupefação de nossas forças vitais, experiência que mistura sentimentos antagônicos como o medo, o prazer, o sofrimento, ou seja, a consciência de nossa incompletude frente aos fenômenos que engendram

¹⁶KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

a natureza, a vida e a morte. Este sentimento dá-se no contato com forças, situações e objetos que se tornam sublimes pela potência em elevar o espírito, dimensionando nossa capacidade de resistir ao embate com a natureza enquanto *fora*. Neste sentido, percebo que o processo de sublimação das imagens fotográficas em meu projeto tem correspondência com a minha percepção diante (e dentro) da paisagem. Observo que a passagem dos estados físicos que promovem a impressão sublimática é análoga ao arrebatamento, ao arremesso da consciência de dentro do corpo para a mistura com a paisagem. Uma fusão entre sujeito e objeto se dá neste espaço fronteiro da margem do rio (figura 16).

A impressão de fotografias na superfície da pintura por meio do processo de transferência denominado sublimação ocorre quando a tinta evapora e penetra nas fibras do tecido. Os índices fotográficos, desta forma, migram do papel *transfer* para o algodão cru, contaminando o espaço/suporte da pintura para instaurar o campo de embate onde a imagem restará sublimada. Cabe salientar que o processo de sublimação ocorre na passagem direta do estado sólido da tinta para o gasoso, através do calor e da pressão, o que confere a esta forma de produção de imagem uma dimensão alquímica, uma vez que a transmutação da matéria impõe-se como resultado.



Figura 16. Registro de processo (tecido impresso sobre a margem do rio). Fotografia. 2012.

A vivência nas margens pode ser pensada como um estado de atenção à passagem entre meios heterogêneos. Nesta troca transubstanciada, a imagem fotográfica é depositada no suporte da pintura, perfazendo sua trama.

Esta operação configura uma ação de retorno, rastreamento onde o olhar acumula uma série de impressões na busca pela aferição do local pela atenção à sua constituição física (dimensão da margem, configuração da orla, materiais depositados, ação humana, aparecimento de animais como pássaros e cães), bem como às variantes no clima e demais atributos da paisagem (a linha de horizonte, a outra margem e o trânsito da navegação no rio).

Já nos deslocamentos de barco, a busca por outras margens é acionada. Não há retorno ao mesmo lugar, mas a expectativa pelo encontro de outros litorais e ocorrências que possam ativar a captura fotográfica. Nas duas situações, o sentido de prospecção é determinante, ou seja, a conferência e apreensão de informações para que se possa determinar a existência de um *filão* para a extração de sentidos que acionem a captura, o armazenamento e a seleção destas imagens.

Seguindo por esta margem, percebemos a pintura enquanto *locus* do arrebatamento, lugar de suspensão dos sentidos (figuras 17 a 27).



Figura 17. Registro de processo (tecido impresso sobre a margem do rio). Fotografia. 2012.



Figura 18. Registro de processo (tecido impresso sobre a margem do rio). Fotografia. 2012.



Figura 19. Registro de processo (tecido impresso sobre a margem do rio). Fotografia. 2012.



Figura 20. Registro de processo (tecido impresso sobre a margem do rio). Fotografia. 2012.



Figuras 21 e 22. Registro de processo (tecido impresso sobre a margem do rio). Fotografia. 2012.



Figura 23. Registro de processo (tecido impresso sobre a margem do rio).
Fotografia. 2012.



Figura 24. Registro de processo (chegada tecido ao atelier).
Fotografia. 2012.



Figura 25. Registro de processo (pintura no atelier). Fotografia. 2012.



Figura 26. Registro de processo (pintura no atelier). Fotografia. 2012.



Figura 27. Registro de processo da pintura em atelier. Fotografia. 2012.

1.4 NO SOLO DA PINTURA

O Guaíba é pântano encharcado, fundo primordial de todas as pinturas, afeto em desvão no leite, lugar onde o já vivido e o porvir habitam: sumidouro da experiência. Permito-me pensar neste fundo de rio como matéria pictórica, lodo decantado. A expressão “lodo”, no campo da pintura, significa um estágio de mistura de tintas, onde não é mais possível determinar a especificidade da cor. A margem, portanto, pode ser vista como limite entre o fundo indeterminado e a superfície (lâmina d’água). Espaço raso que aponta para uma profundidade submersa da qual pode escapar algo, tal qual a superfície pictórica. Paulo Pasta, ao pensar a pintura de Iberê Camargo como resultado em superfície, de uma imersão no rio imaterial da memória, indica que a forma, para o pintor, “(...) só conseguia de fato ser expressiva quando decantada e filtrada nestas ‘muitas águas’ (...).¹⁷

A pintura é considerada aqui como fluxo e refluxo de experiências, memórias e temporalidades retidas, condensadas e devolvidas ao mundo através da superfície pictórica. O embate que engendra a pintura se dá na zona fronteira da margem do Guaíba. Este rio, que demora a ficar fundo, a faltar o pé, escamoteia um perigo iminente de afogamento. Lidar no campo aberto pelo local e filtrar a experiência no tecido é distendê-la através da inflexão deste espaço-tempo, pelas bordas da pintura, como espaço em devir neste lugar que incita a *entrada*. Local específico da instauração de uma obra, de uma existência.

¹⁷ PASTA, Paulo. *A educação pela pintura*. São Paulo: Martins Fontes. 2012, p.3.

O horizonte sobra. Vaporoso e distante, convoca o olhar distendido das margens. O horizonte espreita e indica outras praias ao pensamento. A pintura aqui é zona de aporte. Por aguentar o peso da areia e da água, a superfície, contaminada pelo índice fotográfico, suporta e suspende os meios pelos quais se faz na sua própria interrupção. Contradições e ambiguidades criam zonas de opacidade entre margens distintas. Utilizo a reflexão de Eliane Chiron para complementar este pensamento que se dá no intervalo de sentidos: “(...) esses dois traços inclinados em sentido inverso, longe de serem incompatíveis e separados, se sobrepõem, se cruzam sem entretanto se tocar (...)”¹⁸. Refere-se, portanto, ao X como sinal de um cruzamento no qual os componentes cruzam-se deixando um intervalo entre ambos.

No solo instável da margem coadunam-se vetores de força intensificados pelas vagas em movimentos inconstantes. O solo como “(...) lugar de atração de forças antagônicas (...)”¹⁹. Calmaria e revolta animam o horizonte. Neste cruzamento de territórios moventes, dá-se a tensão entre os meios/campos da pintura e da fotografia, da ação e da espera. Cruzam-se tempos, atmosferas, dias secos e inundações. Sou atravessado pelo que a vista alcança ao longe e pela consciência do rasgo abissal da margem. As forças de trabalho que compõem as obras aqui referidas misturam-se em movimentos de captura e distensão, nos quais os procedimentos e estratégias desencadeados transpassam-se a ponto de se perder a origem do processo. Como se, por meio destes atravessamentos, um determinado grau zero se estabelecesse a cada recomeço.

Ainda, segundo Eliane Chiron:

¹⁸CHIRON, Éliane. Ao 7º X: trivium com centauro, estrelas e bailarinas. *Revista Porto Arte*. V. 7. UFRGS. 1996, p.9.

¹⁹ *Ibidem*, p. 19.

A obra em processo tem que ser entendida como *sylllepse*: obra processo, obra em processo com ela mesma, que se volta sobre si em círculos sobre os meios que ela emprega, artimanha com eles, os submete à questão, os faz 'se anular'. Mais que polissemia, se trata de disseminação, abertura da obra no âmago do sensível, de irradiação dos sentidos pela inclinação de um para o outro dos contrários ou das diferenças. Piscar de olhos entre o visível e o invisível.²⁰

Blocos de intensidades. Aportes fragmentários que compõem o campo pictórico em estado de latência. Afecções, percepções, cumulação, sobrecarga. Composteira, lugar de decantação, descanso da imagem e da matéria. Os blocos perfazem a imagem do campo, a área de contenção e armazenamento de muitas instâncias *em* processo, *entre* procedimentos. Espaço em potência, a *imagem/bloco* reivindica do olhar a constante negociação entre os meios. O bloco avança sobre territórios ainda não conquistados. Trata-se da conjunção mestiça e complexa como aparato, como embarcação. O campo vai do aberto do local ao terreno específico da pintura. Pintura pulsando por pressão de suas bordas; paisagem em fluxo.

Espaço de negociação com o real. A observação direta é ação, é exposição do corpo ao tempo: fragmento de litoral, campo de jogo e despojo. Descaminhos do olhar materializam-se em fragmentos do mundo percorrido. Através do fragmento retido pelo dispositivo fotográfico, deflagra-se o todo, a área plana, o *plano de imanência*²¹ onde se dá o jogo e instaura-se a pintura. Para Deleuze e Guattari:

²⁰ *Ibidem*, p.9.

²¹ Utilizo a ideia de plano de imanência como espaço possível para o acontecimento, relacionando-o, portanto, tanto com o espaço das ocorrências na margem do rio quanto com o campo pictórico. Segundo Deleuze e Guattari, os conceitos "(...) são os acontecimentos, mas o plano é o horizonte dos acontecimentos, o reservatório ou a reserva de acontecimentos puramente conceituais (...)" (DELEUZE, GUATTARI, 1992.p.52).

Pensar consiste em estender um plano de imanência que absorve a terra (ou antes a “adsorve”). A desterritorialização de um tal plano não exclui uma reterritorialização, mas afirma como a criação de uma nova terra por vir.²²

A consciência deste raciocínio fragmentado aciona uma constelação de possíveis entendimentos acerca desta poética nas suas dimensões metodológicas entrópicas (entropia como inevitabilidade de transformação e desordem no interior de um sistema). A consciência de me ver em processo e observar-me vendo faz pensar neste sujeito-fragmento que deseja avançar sobre o campo constelar aberto pelo trabalho em arte, consciente da natureza experimental dos gestos, escolhas e indeterminações que acionam a obra. Na esteira deste pensamento fragmentado, faço uso das palavras de Jean Baudrillard: “Somos apenas fragmentos, mas, ao mesmo tempo, desempenhamos um papel essencial, o de estarmos aí, de nos determos na luz, no pensamento. Somos o pivô, o punctum, o que nos dá um papel determinante”.²³ E o autor continua, pensando esta espécie de troca de lugar do sujeito com os objetos, com o mundo percebido: “(...) é o mundo que nos pensa, é o objeto que nos pensa (...)”²⁴.

Mas o que me arrebatava nestas imagens a ponto de insistir em torná-las evidentes fazê-las emergir nestes procedimentos? Acredito que a determinação de um centro de atenção nestas imagens (seja nas capturas fotográficas ou nas pinturas) possa estar justamente neste espaço de negociação e cruzamento entre as linguagens, espaços e territórios que perfazem esta poética. Para ser um pouco mais preciso, vejo este *punctum* (fazendo uma rápida menção ao pensamento de Roland Barthes²⁵) no próprio X

²² DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro. Ed. 34, 1992, p. 117

²³ BAUDRILLARD, Jean. *De um fragmento ao outro*. São Paulo. Zouk, 2003, p. 133.

²⁴ *Idem*.

²⁵ BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

(mencionado anteriormente por Chiron), ou seja, no contato trespassado do *movimento-rio* com a superfície em exposição (composta pela imagem fotográfica, por vezes tendo como referente a própria paisagem na qual se encontra disposta). A realidade daquele local, ao se infiltrar em sua reprodução, cria um lugar específico e é neste nascedouro que se dá a potência mestiça de um novo campo, onde realidades distintas flutuam sobre o devir abissal da margem²⁶, gerando, através destes aportes, uma constelação de entendimentos possíveis.

Icleia Cattani identifica em obras engendradas pelo princípio da mestiçagem, o *punctum* residindo justamente neste espaço intermediário, no intervalo mínimo entre estruturas complexas e imprecisas:

O *entre* é próprio das obras realizadas sob o princípio das mestiçagens, das quais surge a diferença sem lugares fixos, alterando sem cessar seus limites internos e externos; são obras marcadas pelo signo da expansão e da novidade, fruto de duas ou mais origens diferenciadas. O *entre* também se torna o princípio pelo qual se pode identificar o *punctum* em cada obra marcada pela mestiçagem. Esse *punctum* não transparece num detalhe transformando-o num centro de atenção, como na relação proposta por Roland Barthes (1984.p. 69) para a fotografia. Ele se constitui, pelo contrário, no vazio entre dois pontos, substituindo, como no barroco, o princípio de centralidade pela bipolaridade da elipse.²⁷

Observa-se aqui a latência do *movimento-rio* em suas polaridades: fluxo e refluxo. Atração para a margem-horizonte, batimento cardíaco do rio. Ao transladar imagens e suportes, verifica-se, através da observação direta, o surgimento de zonas de tensão que conferem ao campo pictórico notações

²⁶Venho utilizando o termo “devir abissal” desde a formulação da dissertação de mestrado, pensando a margem como zona de indeterminação. Espaço fértil, portanto, próprio para a criação de conceitos e aporte de considerações acerca do trabalho em arte.

²⁷ CATTANI, Iceia Borsa. *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 2007, p. 27.

cromáticas, espaços de espessura e transparência, cobrimento e descoberta de lugares adensados no suporte. Ao transferir a superfície encharcada, enterrada e incrustada ao espaço do atelier, verticalizando o seu corpo, sua área de trabalho, inicia o embate entre o pintor e a pintura. Opera-se em outro espaço de trabalho: incisão cirúrgica, marcação de bordas, seleção de enquadramentos, geometrização como agrimensura do espaço pictórico. É possível relacionar os procedimentos acima mencionados com a atividade do agrimensor, uma vez que a análise dos efeitos causados pela ação sobre o plano ativa o raciocínio gerador de delimitações geométricas, estratificações, subdivisões do território e medição do espaço.

Como se a geometrização do campo pudesse conter ou organizar o estado de entropia causado pelas reverberações topológicas que se infiltraram no tecido. A estrutura aqui é formada pelo intercâmbio de intensidades através da sobreposição das áreas de pintura e fotografia, transparências e opacidades, incrustações e dilatações do suporte-tecido sempre ativado no limite de suas bordas, tencionando fronteiras entre linguagens e materialidades. Trata-se de uma zona instável, em constante mutação espaço-temporal.

Quais são, então, os princípios que determinam a formação das paisagens? As estruturas geológicas são resultantes de um processo dinâmico que se auto-organiza através de eventos catastróficos. Formações de rochas sedimentares podem ser vistas como evidência de avalanches ocorridas numa escala de tempo geológica. As redes fluviais, bem como a linha dos litorais rochosos, são fractais, emergindo como resultado de pontuações intermitentes. As propriedades geométricas dos contornos das paisagens configuram um fractal invariante em todas as escalas. A morfologia das paisagens, das estruturas geológicas, resulta de um processo dinâmico indicativo de criticalidade auto-organizada.²⁸

²⁸PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Críticas. Robert Smithson: Arte, Ciência e Indústria*. São Paulo: SENAC, 2010, p.347.

Ao promover distinções, potencializar contrastes ou esconder determinadas áreas do campo; elabora-se um processo compositivo bastante específico da pintura.

Hugo Houayek, em *Pintura como ato de fronteira: o confronto entre a pintura e o mundo*, reflete sobre a natureza e a função da pintura na sua dimensão corporal, no que toca ao enfrentamento, ao embate e à sua dissolução no mundo. Partindo de algumas concepções de *shape* e espaço em Donald Judd e Frank Stella, Houayek tenciona os limites do campo pictórico, apontando a sua queda, sua desvinculação da estrutura vertical, sua frontalidade historicamente naturalizada que pressupõe determinações específicas na relação do sujeito com a pintura. Para Houayek:

A conquista deste território requer uma dinâmica de guerra na qual o artista, através de permanente negociação, expande os limites de sua prática e, com novas fronteiras ampliadas, passa a habitar outros territórios no mundo.²⁹

A instância de depósito do tecido à margem é um momento de queda, um *ir ao chão* para se nutrir do contato com os elementos que incidem sobre aquele fragmento de paisagem: água, terra, vento, sol, chuva e todas as ocorrências ordinárias que ali se infiltram. O resultado é uma superfície extenuada pela cópula com o mundo, macerada, desgastada, mas plena de potencialidades para voltar a vibrar após o tratamento no atelier (figuras 28 e 29).

A imagem que migrou por entre espaços e tempos, submetida ao corpo em uso da pintura, também sobrevive ao embate para manifestar-se, transubstanciada em pintura, não mais fotografia, mas outra

²⁹ HOUAYEK, Hugo. *Pintura como ato de fronteira: o confronto entre a pintura e o mundo*. Rio de Janeiro: Apicuri. 2011, p. 29.

coisa, indeterminada, amalgamada num corpo estranho, experimentada, distendida, transfigurada. A imagem resta neste filtro opaco que se faz pintura, uma *imagem réstia*, não um *isto foi*, mas um *chegou até aqui*, ou *foi o quanto aguentou*.

Houyaiek continua:

Quando a pintura passa a não ser confinada por estruturas limítrofes, ou melhor, não é mais o plano retangular do quadro, o ponto de referência da pintura, ela se torna uma ponte, uma passagem entre dois territórios – o campo pictórico e o mundo. Através dessa dinâmica, percebemos uma vontade constante do campo pictórico de extrapolar seu território, questionar seus limites. Para isso, a pintura vai de encontro ao mundo - parte para o confronto com o mundo. Um movimento que aqui chamamos de *a queda*.³⁰

³⁰ *Ibidem*, p. 31.



Figura 28. Registro de processo (tecido impresso sobre a margem do rio). Fotografia. 2003.



Figura 29. Registro de processo (tecido sobre a margem do rio). Fotografia. 2011.

Cabe elencar, portanto, alguns gestos que perfazem este campo de ação; expor; transpor; fixar; observar; reter; transportar; delimitar; enquadrar; tratar; pintar; subdividir; tensionar. No atelier, o tratamento do campo é deflagrado por secções planares, zonas delimitadas de cor (figura 30). Nos primeiros movimentos, penso na lavagem de cor do tecido, para em seguida perceber os filtros que estas zonas geométricas produzem, conferindo profundidades e revelando propriedades antes não reconhecidas, tais como determinadas superfícies e marcas, cruzamentos de linhas e espaços entre as impressões fotográficas. Banho partes da pintura delimitando áreas que escondem e/ou evidenciam a imagem fotográfica.

Poderia pensar aqui em distinguir dois movimentos geradores da pintura. O primeiro, o de exposição do tecido ao fluxo, ao campo aberto, está relacionado ao que Deleuze e Guattari denominam *traços diagramáticos*³¹ do plano de imanência, vetores de força de natureza infinita, “direções infinitas de natureza fractal”³². O segundo, constituído pelo momento de análise e tratamento em espaço fechado, no atelier, é observado como correspondente aos *traços intensivos*, como ordenações, cortes, justaposições que originam outros campos, “(...) *superfícies ou volumes sempre fragmentários, definidos intensivamente (...)*”³³.

³¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p.56.

³² *Idem.*

³³ *Idem.*

Migrações entre a fotografia e a pintura; entre o rio e a terra; de outras margens para o território da margem demarcada. Nomadismo que se propaga desde a concepção dos primeiros movimentos de trabalho (prospecção inaugural, visita ao *site*), até a organização do campo pictórico no interior do atelier, que ocuparia aqui a função de *non-site*, uma vez que este campo guarda, em sua estrutura objectual, índices e materialidades que se constituem como vetores para o acesso à experiência no campo externo.

Refiro-me ao *revelar* como ato de enfatizar ou ressaltar a imagem de fundo, trazendo-a para a superfície. Não se trata, portanto, de um processo de revelação fotográfica. Entretanto, o encadeamento de processos aqui analisados pode guardar traços dos procedimentos fotográficos de revelação uma vez que, tanto o estágio de disposição das imagens impressas em tecidos na beira do rio, quanto os tratamentos com a tinta no espaço do atelier, promovem o aparecimento de imagens e notações visuais. Aparições que levam a pensar na constante relação com a fotografia.

Através desta sucessão de aportes, percebo os campos da pintura e da paisagem frequentada como locais de origem e disseminação. Vetores de força que estruturam uma poética calcada, de forma contraditória e ambígua, na determinação de territórios inespecíficos.



Figura 30. Registro de processo (procedimento de pintura no atelier). Fotografia. 2011.

1.5 SOBRE A SÉRIE TRAZENDO AQUI PRA MARTE

No final de 2010, durante as minhas atividades docentes, fiz contato com um aluno que trabalhava com desenvolvimento de superfícies para a indústria de calçados e moda na região de Novo Hamburgo. Partindo de conversas em aula, pensando possibilidades para a preparação de suporte para a pintura, vim a conhecer a técnica de sublimação, já referida anteriormente. Fui apresentado por este aluno ao diretor de uma empresa de tecidos e design de superfície, através da qual fiz as primeiras impressões fotográficas sobre algodão cru.

Percebi que haveria neste procedimento de impressão uma possibilidade bastante rica para engendrar um trabalho que envolvesse pintura e fotografia em um mesmo suporte. As conversas resultaram numa experiência de impressão utilizando uma imagem do Morro do Sabiá em perspectiva, onde se evidenciou a linha de margem. Lembro da surpresa ao desenrolar o rolo de aproximadamente cinco metros de tecido no qual a imagem fora impressa. O cheiro do tecido, a granulação da imagem, suas cores e a textura do algodão foram aspectos que me impressionaram bastante. Foi como presenciar o nascimento da imagem fotográfica no corpo específico da pintura.

Em seguida, levei este tecido para a margem do rio, onde efetuei o primeiro teste de impregnação com imagem impressa. Nesta época, aluguei um prédio na zona sul de Porto Alegre, em parceria com a artista Lizângela Torres. Fundamos ali o *Plataforma Espaço de Criação*, espaço destinado à produção e ensino de arte, bem como o compartilhamento de ações culturais. O primeiro trabalho

realizado neste atelier foi a pintura resultante desta operação, e que deu início à série intitulada *Trazendo aqui pra marte*.

O processo, como escrevi acima, teve início com a impressão da imagem sobre tecido e sua alocação na margem do rio. Esta instância, percebo, é composta de inúmeros procedimentos que dão corpo à superfície que será levada ao atelier. Primeiramente, este tecido, no formato de rolo, é levado para um ponto na paisagem que considero ideal, mais ou menos o meio do caminho entre o calçadão de Ipanema e o Morro do Sabiá. Valendo-me de um raciocínio metafórico, permito-me dizer que este lugar situa-se entre o espaço construído pelo homem (o calçadão, a estrutura urbanizada, arquitetura, geometria) e a natureza em seu estado selvagem. Neste meio de campo, ocorre uma operação que negocia com estes dois elementos.

À margem o tecido é disposto, o rolo é aberto e posicionado numa distância de aproximadamente um metro da água, a fim de que seja possível manter a maior proximidade com o rio e, ainda assim, fazer a volta em seu campo visual. Os materiais comumente utilizados na pintura, emulsões, pigmentos, cola e pincéis são dispostos na areia e um ou mais baldes são utilizados como potes para água e a tinta. A pintura inicia com a aplicação de uma camada de cola branca diluída com água sobre o tecido, configurando uma espécie de emulsão da superfície, tornando-a sensível a toda sorte de matérias ali depositadas.

É relevante sublinhar que a aplicação desta camada de cola diluída é feita com o pincel. Portanto, o gesto da pincelada é aqui empregado. Importante também lembrar a aproximação com o procedimento

físico/químico da fotografia de sensibilização do suporte, no qual a imagem é projetada sobre uma superfície emulsionada. Este suporte preparado recebe a imagem, que passa posteriormente por um processo de fixação (uma analogia com a fotografia constantemente presente em meus procedimentos com a pintura).

Nesta operação à margem, após emulsionar a tela com cola, desloquei a pintura para dentro do rio. Gesto que demandou um grande esforço, pois o suporte encharcado acabou ficando muito pesado e de difícil manuseio, o que gerou uma nova densidade ao processo. Pude pensar no peso real e simbólico da pintura, não apenas naquele acontecimento, mas a história desta manipulação.

Trabalhar com a pintura, mesmo que engendrada pela impressão fotográfica em uma espécie de atelier aberto, aparentemente distante dos meios tradicionais de produção, guarda uma relação direta com a sua história. No entanto, trabalhar a pintura no contexto da contemporaneidade é justamente valer-se do arcabouço de referências e possibilidades presentes na história da arte para atualizar a sua prática.

A mistura de estilos e procedimentos diversos é um traço, por exemplo, da pintura dos anos oitenta do século XX, período em que a linguagem pictórica parece ter encontrado um contexto propício para se colocar, após duas décadas de predomínio de outras formas de arte como a performance, o vídeo, a *land art* e sobretudo a arte conceitual. Conforme Ligia Canongia:

O que estava em questão no país, como de resto na produção mundial, era a retomada da história da arte, não mais como uma evolução de *ismos* que se sucedem e se instauram em programas estéticos fechados, mas como um banco de dados a ser reciclado em fragmentos dispersos e simultâneos.³⁴

No campo visual convivem, além das linguagens fotografia e pintura, distintas formas de pintar. Observa-se a alternância de faturas ralas, através das quais se evidencia o referente fotográfico, bem como depósitos de matéria espessa, como, por exemplo, planos de cor chapados construídos por meio do acúmulo de camadas e a presença da areia. A copresença de procedimentos díspares na elaboração do campo pictórico relaciona-se diretamente ao lugar sobre a margem. Esta zona de fronteira entre a água e a areia representa diferentes formas de abordar as temporalidades envolvidas neste processo.

A água, o rio, o fluxo, podem ser pensados como tempo fluído, como passagem e deslocamento. Já a areia, fornece indícios acerca de configurações desérticas, onde o tempo se perde e escorre. A imagem de uma ampulheta caberia aqui para ilustrar esta noção. Areia que desmorona e soterra as durações advindas do *movimento-rio*. Uma possível dicotomia vida/morte poderia residir nesta alternância de meios. Curiosamente, a pintura entra em contato com esta borda e jaz enterrada na espera de voltar a vibrar no espaço do atelier. Haveria neste procedimento um possível comentário sobre a morte da pintura, bem como acerca da transubstanciação de seu corpo.

Ressalta-se que este processo de negociação entre estados da pintura continua nos procedimentos de atelier. Um jogo entre o fazer e desfazer, entre velar e desvelar, cobrir e descobrir

³⁴ CANONGIA, Ligia. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, S/D, p. 28.

camadas pictóricas e imagens que partem da realidade (a fotografia aqui pode ser pensada como instrumento de aferição e reprodução, ou melhor, de aproximação com real) e infiltram-se nas tramas da pintura, recriando certas condições de visibilidade que estruturam o olhar sobre a paisagem. Este jogo, constante na poética desta pesquisa deflagra uma dimensão enigmática do fazer pintura, uma vez que os gestos sobrepostos alternam-se entre o mostrar e o esconder, entre a evidência dos referentes extraídos da experiência direta no ambiente natural e a construção de uma nova paisagem formada por elementos que aportam na superfície do espaço pictural.

Na série de trabalhos aqui analisada, a superfície é pintada de modo a dar a ver a imagem de fundo, através de camadas esbatidas e transparentes, raspagens e aguadas, como uma espécie de bruma, ou *sfumato*.³⁵ As áreas que contornam este núcleo, onde prevalece, subjacente, o referente fotográfico, são compostas pela disposição de secções geométricas de cor. Acredito que estes elementos pictóricos que atravessam o campo chamem a atenção para a qualidade da superfície e intensifiquem a alternância do olhar sobre estes dois elementos que travam embate no espaço pictural: o fundo fotográfico (imagem e ilusão de profundidade) e a superfície “real”, matérica, presente na tinta sobre o tecido.

Cabe ressaltar que esta série originou-se numa primeira impressão, um teste com o procedimento de sublimação que resultou na primeira pintura, *Trazendo aqui pra marte I* (figuras 31 a 34). As pinturas subsequentes originaram-se de várias impressões de fotografias em um mesmo tecido. Tratadas

³⁵Técnica de pintura e desenho utilizada na produção de gradações suaves entre as tonalidades. Palavra que deriva do italiano "sfumare", que significa "de tom baixo" ou "evaporar como fumaça".

inicialmente como se fossem uma só pintura até o momento em que, seccionadas através de cortes para a fixação em bastidores, originaram produções individuais. De uma sequência em conjunto, fragmentaram-se e deflagraram problemas específicos.

No trabalho *Trazendo aqui pra marte I*, a disposição de planos de cor reforça a noção de enquadramento e geometriza a composição, criando uma espécie de passagem através da qual a imagem de fundo aparece. Esta delimitação por onde se vê a paisagem, ou o que resta dela, uma vez que a impressão fotográfica aparece camuflada na pintura, lembra a configuração de uma janela. A janela, enquanto espaço delimitador da imagem, interpõe-se no campo visual, criando alternâncias entre o primeiro plano, formado por barras geométricas, e o fundo onde se dilui o referente fotográfico.

A janela aqui pode ser pensada como espaço de passagem e recurso formal que possibilita e ressalta o convívio entre universos distintos: o dentro e o fora, a pintura e a fotografia. Atua, portanto, enquanto espaço limítrofe e elemento de ligação, reforçando as ambiguidades presentes no campo pictórico.

Teresa Poester comenta esta vocação da janela no que toca ao convívio entre diferenças, bem como sua relação com a noção de câmara tratada no segundo capítulo desta tese.

Com Alberti, no *Tratado Della Pintura*, de 1445, a tela torna-se uma câmara obscura que recebe a projeção das imagens do mundo visível. O quadro, como plano de projeção situado entre o olhar e o mundo, passa a ser a representação literal da janela. Magritte (1898 – 1967), antecipando a arte conceitual, utiliza a figura para questionar a ilusão pictórica e seus códigos de representação. Em *Les promenades d'Euclide*, como em tantos de seus quadros, a janela propõe ambivalências entre o

espaço de fora e o de dentro do quadro, o objeto real e a imagem representada. Magritte ilustra a ideia de janela como pintura, separação entre realidade e a tela perceptiva, e também da janela como figura dentro do quadro, separação entre duas ficções que convivem concomitantemente no interior da mesma composição.³⁶

Na lateral direita, estão justapostas barras de cor em diferentes tonalidades de azuis, terras e cinzas, causando a sensação de estarmos diante de uma série de filtros cromáticos: gradientes que ressaltam a qualidade de passagem existente neste trabalho. Passagem entre meios no ambiente natural, entre o fotográfico e o pictórico e entre as diversas camadas da pintura.

³⁶POESTER, Teresa. Janela como enquadramento da paisagem na pintura. *apud* AVANCINI, José Augusto, GODOY, Vinícius de Oliveira, KERN, Daniela, (orgs). *Paisagem em questão: artes visuais e a expansão da paisagem*. Porto Alegre: UFRGS: Evangraf, 2012,p.104.



Figura 31. *Trazendo aqui pra marte I*. Acrílico, areia e fotografia impressa em algodão cru. 180 x 400cm, 2012.



Figura 32. *Trazendo aqui pra marte I (detalhe).*

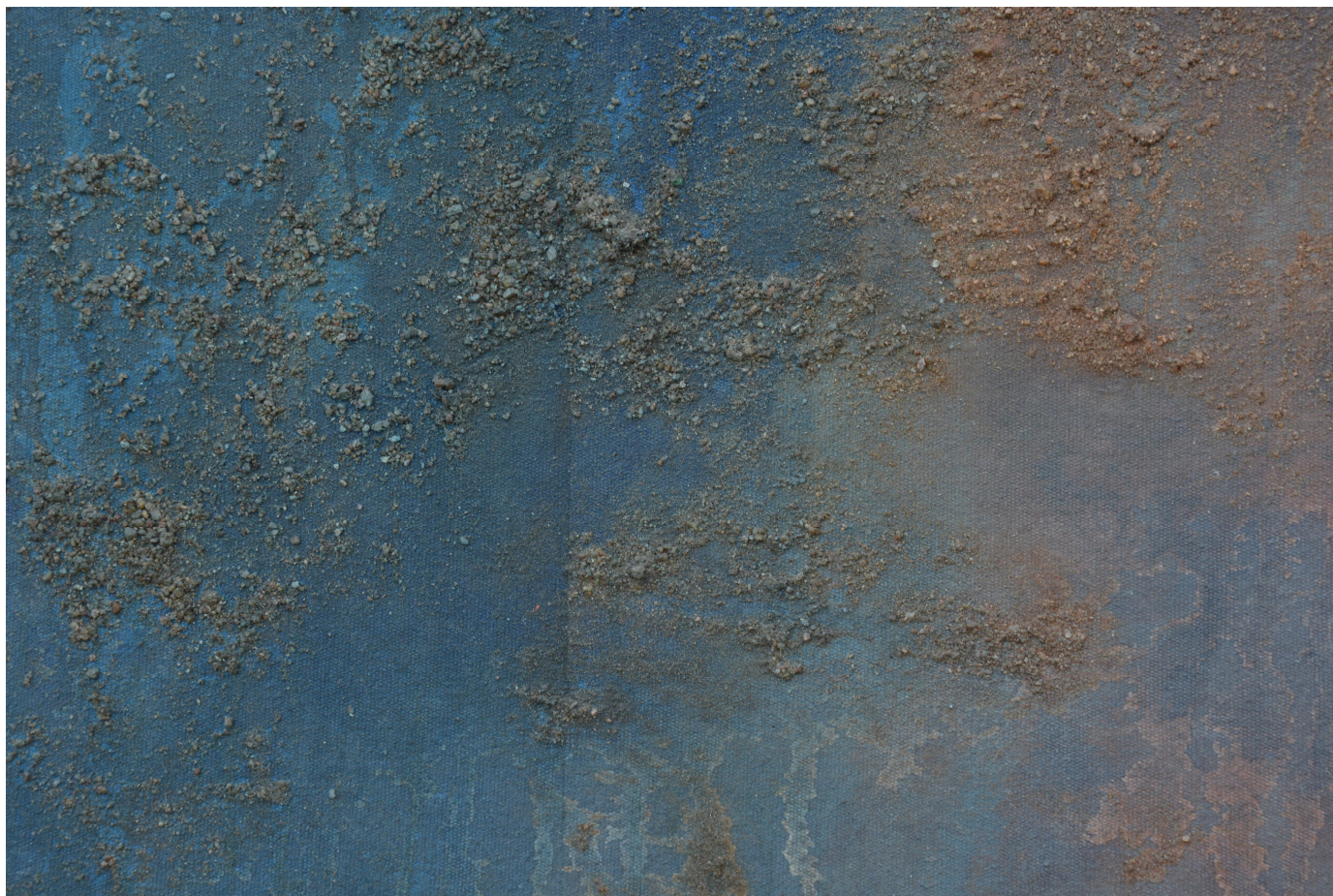


Figura 33. *Trazendo aqui pra marte I (detalhe).*



Figura 34. *Trazendo aqui pra marte I (detalhe).*

Na pintura *Trazendo aqui pra marte II* (figura 35), é possível observar certas características da construção do campo visual que fornecem apontamentos acerca da confluência entre a fotografia e a pintura no que diz respeito, sobretudo, à ideia de corte fotográfico. Este trabalho está fracionado numa série de recortes promovidos pelos intervalos gerados entre as impressões fotográficas. Intervalos que estruturam o campo, uma vez que a seleção realizada para a fixação no bastidor delimitou estas zonas de transição.

Ao centro do quadro se vê a imagem do Morro do Sabiá, em perspectiva. Este elemento, além de ser muito recorrente em meu processo, uma vez que se trata da vista do morro quando se adentra no segmento de margem logo após o término do calçadão de Ipanema, não deixa de ser uma espécie de clichê de uma paisagem: uma enseada com um morro ao fundo. Aqui residem quase todos os elementos comumente presentes no gênero paisagístico: água, céu, vegetação, perspectiva, etc.

Entretanto, esta estrutura, como se apresenta no quadro, redimensiona-se ao ser operada por meio de cortes e sobreposições. À direita, é possível notar a presença da fotografia que estava impressa no tecido anteriormente disposto na margem. Decidi produzir um plano inclinado que acompanhasse a linha de margem desta fotografia, fazendo uma espécie de continuação desta sobrepondo-se à imagem do Morro do Sabiá. Nem todas as decisões são elaboradas previamente nesses processos e as soluções ocorrem mediante a percepção de certa mecânica que a própria obra solicita. Daí a elaboração de planos de cor mais ou menos consistentes, carregados de tinta ou diluídos, que compõem o espaço pictural sobre o índice fotográfico. Neste caso, ele indica caminhos para que a pintura possa acontecer.



Figura 35. *Trazendo aqui pra marte II*. Acrílica, areia e fotografia impressa em algodão cru. 180 x 220 cm, 2012.

O trabalho *Trazendo aqui pra marte III* (figura 36) exemplifica a constituição de um *território tensionado* entre a pintura e a fotografia, no qual a imagem da documentação do processo de impregnação da superfície³⁷ aparece através da pintura. O campo visual está seccionado basicamente em três planos de cor que se interpenetram por meio de zonas de transparência, uma vez que são pintados com a tinta bastante diluída e raspada, de modo a entreverem-se as camadas internas da pintura.

O plano superior, em coloração esverdeada, parece estruturar a linha de horizonte. Esta zona colorida ocupa o espaço que sobrou na impressão fotográfica sobre o tecido, ou seja, onde não havia mais imagem, inscreveu-se o horizonte, no fora da imagem. Uma barra lateral espessa, pintada na cor preta em diagonal, tem como função enfatizar a noção de primeiro plano e lançar o olhar em perspectiva para o que seria o motivo central do quadro: um pedaço de tecido estendido na margem do rio.

Neste terceiro plano, o da imagem do processo, aparece a pintura por entre camadas de tinta e areia, no momento do seu contato com a margem. A justaposição destes planos estrutura o espaço da pintura com elementos visuais que colocam este registro do processo no centro de um campo visual perspectivado. Como se a paisagem fosse vista através de um elemento arquitetural, fragmento de muro ou janela. A imagem fotográfica parece acomodar-se sob o véu formado por tinta diluída, pigmentos e areia. Uma crosta que paira sobre o índice fotográfico acondicionado nesta estrutura precariamente geometrizada. Remonta, portanto, à noção de paisagem e aciona a construção do campo pictórico.

³⁷ Trata-se da imagem de um tecido (algodão cru) sobre a margem do rio.

A imagem fotográfica, incorporada à tessitura do espaço pictórico, condiciona-se sob uma série de acontecimentos, tanto a experiência de sua trajetória em contato direto com a paisagem, quanto as interferências dos procedimentos propriamente concernentes à fatura pictórica: sobreposição de campos de cor, lavagens de tinta, incrustações de areia e pigmentos. Neste processo de inter-relação fotografia/pintura, a superfície ganha qualidades específicas ao consolidar camadas temporais depositadas materialmente na tela.

Este trabalho também suscita a reflexão sobre o lugar dos arquivos de referência na pesquisa desenvolvida. Advinda de meus arquivos de imagens, a fotografia impressa no tecido atesta um momento específico do processo. Para além de sua função documental, esta imagem (assim como outras em meu trabalho) pode adquirir autonomia como fotografia e ser apresentada enquanto tal. Tomo como exemplo o trabalho exposto no Museu de Arte do rio Grande do Sul (MAC/RS), em 2012.³⁸ Trata-se de uma sequência de imagens que registram diversos momentos do tecido disposto na margem (figura 37). Esta sequência foi impressa sobre algodão e fixada num bastidor de madeira. O corpo deste trabalho advém da pintura, mas não há nele qualquer interferência. O que se vê é a fotografia “pura”.

Quero com isso afirmar que a imagem do arquivo de referência, neste caso documental, pode alterar sua materialidade, ao sofrer influências pelo contato com a paisagem e com os procedimentos da pintura, bem como pode preservar sua condição estritamente fotográfica e apresentar-se em dimensões e

³⁸ Exposição *Entre: curadoria A-Z*.

suportes variados. Esta trajetória errante das imagens resulta em aportes distintos uma vez que, no momento da captura da imagem na experiência direta, posso acioná-la deflagrando um processo de transformação constante, um fluxo por vezes indeterminado, análogo à movimentação do rio.



Figura 36. *Trazendo aqui pra marte III*. Acrílico, areia e fotografia impressa em algodão cru. 180 x 220 cm, 2012.



Figura 37. Sequência de impregnação. Fotografia impressão sobre tecido. 30 x 120cm, 2012.



Figura 38. *Registro de processo de impregnação*. Fotografia (arquivo de referência). 2011.



Figura 39. *Registro de processo de impregnação.* Fotografia (arquivo de referência). 2011.

Uma das vantagens de se trabalhar à margem, é poder entrar no rio e seguir um curso indeterminado, para depois aportar novamente em terra firme (neste caso, a areia da área limítrofe com a água não é tão firme, existindo o risco de pisar em algum trecho movediço e acabar encharcando-se de forma inesperada). O processo de captura de imagens ocorre não apenas durante caminhadas pelas margens habituais. Para a produção da pintura *Trazendo aqui pra marte IV* (figura 41) que analiso a seguir, as imagens impressas foram feitas durante um passeio de barco entre o bairro Tristeza e o entroncamento dos rios Chuí e Jacuí, na cidade de Porto Alegre.

Tratam-se de fotografias de uma embarcação abandonada à beira do rio, próxima ao centro de Porto Alegre. Chamou-me a atenção o aspecto degradado da embarcação, sobretudo as marcas de apodrecimento, a ferrugem e a pintura descascada. Uma estrutura metálica incrustada no leito do rio, a espera de sua lenta e gradual desapareição (figura 40).

Há nesta imagem uma abertura no interior do processo, uma vez que a fotografia aqui não se refere à paisagem em sua totalidade ou amplitude, mas acerca-se de um objeto. O que pode despontar um novo universo a ser explorado nesta poética. Poderiam, então, quaisquer imagens migrar para a superfície da pintura? Assim como ocorre nos aportes às margens, citando o habitante Boca: *Onde chega um morto, onde chega um corpo...*³⁹ Desta forma, vejo que esta pesquisa está aberta para a exploração de muitos referenciais imagéticos, que no futuro poderão ser explorados.

³⁹Fragmento da fala de Boca, durante o devaneio no qual proferiu a expressão *Cataplau!*.

Soterramento, desaparecimento, entropia, disrupção. Este trabalho está composto por duas fotografias impressas sobre as quais foi pintado, na metade inferior da tela, um plano de cor avermelhada que varia em áreas de grande intensidade cromática e densidade de tinta a outras de fatura rala, onde predominam transparências e raspagens. Ao fundo, entevem-se as fotografias de fragmentos da referida embarcação, quase irreconhecíveis. O tratamento desta pintura ocorreu conforme o significado da fotografia: a embarcação aterrada, naufraga. Portanto, a imagem determinou a fatura pictórica, tanto por seus aspectos composicionais, quanto pelo seu significado. Neste caso, o referente fotográfico está quase soterrado pelos elementos da pintura, assim como a embarcação que desaparece lentamente sobre a margem.



Figura 40. *Registro de processo. Fotografia. 2012.*



Figura 41. *Trazendo aqui pra marte IV*. Acrílica, areia e fotografia impressa em algodão cru. 180 x 220 cm, 2012.

A pintura da areia é tratada com algumas camadas de tinta branca ou é deixada sem tinta, *in natura*, enfatizando este aspecto material: a crosta que paira sobre a imagem fugidia. A matéria aqui ganha potência visual enquanto o fotográfico parece desfazer-se ao fundo. A embarcação (fotografia) afunda no rio (pintura).

A constatação de que o significado da imagem impressa determinou o modo como se deu a fatura pictórica pode ser melhor exemplificado ao analisar o trabalho *Trazendo aqui pra marte V* (figura 42). Sobre a impressão da imagem de um objeto aportado na margem, um emaranhado de tecidos e areia, a construção do campo pictórico não respeitou a presença do índice fotográfico. Talvez pelo fato desta imagem apresentar um alto grau de abstração, senti-me compelido a apagar este referente em detrimento da elaboração de uma estrutura pictórica de maior densidade.

A área total está estruturada por planos de cor cuja divisão é mais sutil do que nas pinturas anteriores. Trabalhei com maior atenção nas passagens e transparências, assim como na elaboração da cor. No momento em que o referente fotográfico sucumbiu à pintura, minha atenção deslocou-se para a resolução da pintura “em si”.

A imagem produzida nesta pintura guarda muitas características inerentes à paisagem observada, recorrente em minha produção. O plano geométrico cor de terra no quadrante direito da tela parece ocupar o lugar do Morro do Sabiá, enquanto a linha horizontal que perpassa o quadro lembra muito a localização da própria linha de horizonte no Guaíba, vista do lugar onde geralmente disponho os tecidos à margem.

De certa forma, a estrutura deste trabalho sintetiza os elementos formais presentes na paisagem vivenciada. Houve aqui um intenso trabalho de fazer e desfazer a pintura, através de uma série exaustiva de lavagens de cor, seguida por encobrimentos com camadas espessas de tinta. Este movimento de estruturação e decomposição é que determinou a acomodação de zonas geométricas com valores cromáticos específicos na tela. Específicos pela saturação ou diluição da tinta, bem como pela intensidade de carga de areia presente na superfície.

Importante comentar a disposição de linhas verticais que transpassam o campo visual. Inicialmente, ao traçar a primeira, que atravessa todo o campo, no canto direito, fi-lo para atribuir profundidade à imagem, mas em seguida o trabalho solicitou a inserção de outros elementos similares, o que acabou gerando uma espécie de campo de para-raios. Curiosamente, ao centro do quadro, a imagem criada pela inserção de maior quantidade de tinta branca lembra uma tempestade ou a luminosidade de uma trovoadas. De certo modo, a paisagem acabou por infiltrar-se no campo visual, engendrada por uma fatura pictórica elaborada para eliminar o índice fotográfico.

Pensar sobre esses procedimentos pode ativar a reflexão acerca das noções de autonomia da pintura enquanto linguagem (premissas de um discurso modernista/formalista cujo mentor foi Clement Greemberg) versus a impureza e a contaminação do meio pictórico presente nas estratégias utilizadas por artistas *pós-históricos*, segundo Arthur Danto, como Robert Rauschenberg e Andy Wharol.

Para Greemberg, a pintura moderna caracteriza-se pela pureza do meio. Afirma que as linguagens, para preservarem a sua pureza, devem entrincheirar-se em seus fundamentos elementares, formando, assim, uma espécie de unidade coesa. Podemos pensar ainda, na esteira do pensamento formalista de Greemberg, numa relação direta com a História da Arte, uma prática, portanto, ligada a um encadeamento na história. A arte moderna seria, na visão formalista, o ápice de um desenrolar histórico.



Figura 42. *Trazendo aqui pra marte V*. Acrílica, areia e fotografia impressa em algodão cru. 180 x 220 cm, 2012.

A pintura, puramente formal e voltada para seu meio, ao abolir com o antigo sistema acadêmico e com os vários gêneros de representação, constituir-se-ia numa prática ideal. A ideia de uma pureza do meio encontra ressonâncias nas obras de Jackson Pollock, Barnett Newmann e Mark Rothko (figura 43).

Eliminados os elementos representacionais como a sugestão de profundidade, bem como a hierarquia de formas, restou à pintura deter-se sobre os seus problemas elementares: a cor, o plano e a tinta. A planaridade passa a se apresentar como a principal qualidade da pintura moderna. Importante pensar na pintura americana (com ênfase no expressionismo abstrato) como contraponto a uma ideia de ordenação visual presente na tradição europeia, na qual a distribuição de elementos no espaço da pintura ainda obedecia a determinações de ordem relacional advindas de um racionalismo desacreditado após as duas grandes guerras mundiais. Temos na pintura defendida por Greemberg, uma concepção de trabalho enquanto pura emanção do essencial que o meio reserva.



Figura 43. Mark Rothko. *No. 10*. Óleo sobre tela, 229.6 x 145.1 cm. 1950.

Seguindo a ideia de que a pintura moderna manteve um encadeamento histórico (institucional), percebe-se que ela preservou-se como carro chefe no campo da arte, abastecendo coleções e mantendo aquecido o mercado. Representou, de certo modo, o poder vigente e esteve relacionada à ideia de uma alta cultura. Mesmo ao romper com o academicismo e com os gêneros presentes no século XIX, a pintura moderna não provocou, segundo Cauquelin, “(...) o abandono dos valores do reconhecimento e do desejo de segurança que o academismo oferecia a um grupo pequeno de pintores (...)”⁴⁰

Contra-pondo-se a uma ideia de encadeamento histórico, destaca-se a obra de Robert Rauschenberg pelo emprego simultâneo de meios fotográficos e pictóricos em seus trabalhos. Suas produções, ao articularem a apropriação de materiais e referências, a mistura de linguagens, a contaminação entre os meios (gestos atrelados a ironia duchampiana a desconstrução dadaísta), coloca-se numa perspectiva que em nada se relaciona com algum tipo de tributo à tradição. Existe neste período, segundo Arthur Danto, uma quebra na produção de narrativas históricas sobre as quais o formalismo greemberguiano se sustentara. Danto argumenta:

Na fase pós-histórica existem incontáveis direções a serem tomadas para a prática da arte, nenhuma delas mais privilegiada, pelo menos historicamente, que as demais. E parte do que isso significava foi que a pintura, tendo deixado de ser o veículo principal do desenvolvimento histórico, passava a ser apenas um meio na disjunção aberta dos meios e das práticas que definiam o mundo da arte (...).⁴¹

⁴⁰ CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005, p.52.

⁴¹ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.p.150.

Portanto, entendo a minha prática na pintura como espaço de convívio entre linguagens muitas vezes pautado pelo conflito. Referencio minha prática em obras de artistas que tanto elaboraram (e elaboram) a pintura em suas dimensões específicas bem como através de cruzamentos e contaminações. Vejo a pintura como campo extremamente fértil para o desenvolvimento de uma pesquisa em artes visuais por apresentar-se como uma interface fluida, que abriga componentes advindos de campos diversos e infere ao olhar uma inteligência necessária nos tempos atuais. Justamente na mestiçagem a pintura ganha potência.

Ao engendrar faturas pictóricas distintas, signos advindos da fotografia, bem como marcas causadas por algo que poderia ser denominado acaso (marcas provenientes da ação do meio ambiente e do tempo), o campo pictórico enuncia tensões, ambiguidades e atravessamentos que compõem a trama, a tessitura experiencial necessária à sua consolidação. Instauram-se, portanto, intervalos não apenas entre os elementos formais da obra, mas relações intersticiais no âmago do processo. A margem presentifica-se, então, como elemento fundante e conceito operacional que atravessa as produções aqui apresentadas. Entre tempos, entre lugares, entre meios.

Muitas vezes, os sentidos mestiços escorregam nos entremeios dos objetos e formas, sempre móveis e mutáveis, nunca fixos, jamais definitivos. Algumas dessas obras, ainda, ao justapor componentes de diferentes origens, ressignificam as relações de espaço-tempo: elas os atualizam, comprimindo-os num presente único, o da obra.⁴²

⁴² CATTANI, Icleia (org). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p.30.

2 DISTENSÕES À MARGEM

Pareceu-me que o tempo não é outra coisa senão distensão; mas de que coisa o seja, ignoro-o.

Seria para admirar que não fosse da própria alma.⁴³

Santo Agostinho

⁴³SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo. Nova Cultural, 2004, p.334.

2.1 MIGRAÇÕES

Migrações entre estados da matéria que compõem a imagem colocam a fotografia em estado de transmutação. O índice fotográfico é rarefeito e transferido através de um acontecimento. O referente fotográfico, portanto, adere ao campo da pintura por meio da sua impressão e posteriormente passa a tramar com os meios da pintura. A própria imagem numérica, substrato desta impressão, estaria desvinculada deste referente por sua natureza digital. O processo de contato neste procedimento coloca-se como dispositivo de reconstituição de uma realidade fraturada pela captura fotográfica. A recomposição deste real fraturado se dá justamente pela elaboração pictórica do suporte.

Sendo as imagens impressas no tecido capturadas digitalmente, é importante pensar sobre a natureza da fotografia digital, desprovida em sua gênese, do contato direto com a matéria/luz, mas que, através deste enxerto na paisagem, retoma o caráter analógico de sua matriz originária.

Enquanto, na fotografia, a luz e os sais de prata asseguram uma continuidade de matéria entre as coisas e as imagens, na fotografia digital, ao contrário, a ligação está rompida. A imagem digital que é registrada e exibida na tela do computador compõe-se inteiramente de símbolos lógico-matemáticos gerados pela linguagem de programação. Bem no momento da captação, ocorre um contato físico entre as coisas e o dispositivo, mas ele não é mais acompanhado, como acontecia com a fotografia analógica, de uma troca energética entre as coisas e as imagens.⁴⁴

⁴⁴ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009, p. 453.

Ainda segundo Rouillé, através da fotografia digital “(...) *desaparecem as ancoragens e pontos fixos (...)*”⁴⁵ por conta da desconexão com sua origem material promovida pela digitalização, comprometendo, assim, seu valor documental. As operações que configuram o escopo desta reflexão buscam justamente o contrário: ancorar a imagem fotográfica no campo da experiência, no terreno carregado de indícios da ação, e posteriormente no campo pictórico. O registro dos lugares observados/vivenciados que atestam o *ter estado ali* sofrem a migração para outro plano ao aportar no campo pictórico. A fotografia impressa no tecido, ao retornar ao lugar da experiência, não indica apenas uma ocorrência passada posto que renova a percepção do presente ao ser alocada no espaço da margem. A memória depositada na experiência traz à superfície a coexistência de temporalidades distintas, submersas no *movimento-rio*.

A transferência da fotografia para o tecido da pintura, à sua tessitura estrutural e a posterior realocação da imagem no espaço horizontal da margem reagrupam os fatos vivenciados em novas ordenações, ativando um campo repositório de experiências justapostas e sobrepostas. Este conjunto experiencial estruturado no tecido da pintura, pela captura fotográfica, via processo de sublimação, compõe outro tempo perceptivo calcado na rememoração.

A cada migração entre a fotografia e a pintura instauram-se novas experiências que distendem o real justamente nestes espaços de passagem, entre: imagem e tecido, areia e a água, entre os meios fotográficos e pictóricos. Inscritões, portanto, flutuantes na duração à margem. Segundo Henri Bergson:

⁴⁵ *Ibidem*, p. 454.

Na fração de segundo que dura a mais breve percepção possível de luz, trilhões de vibrações tiveram lugar, sendo que a primeira está separada da última por um intervalo enormemente dividido. A sua percepção, por mais instantânea, consiste portanto numa incalculável quantidade de elementos rememorados, e, para falar a verdade, toda percepção é já memória. Nós só percebemos, praticamente, o *passado*, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado, a roer o futuro.

⁴⁶

2.2 DESVIO ENTRÓPICO

Operações que envolvem a observação direta de um local podem ser destacadas nas investigações de artistas que, em meados dos anos 60, experimentaram a paisagem “em si” como objeto de trabalho. Relaciono aqui as estratégias de aferição de um território específico na produção de Robert Smithson. Prospecção, extração e realocação de material consistem em procedimentos determinados pelas condições do sítio investigado. Seu trabalho relaciona-se diretamente com o campo da mineração, atentando para processos geológicos e industriais que afetam a paisagem (PEIXOTO, 2010).

Observo em minha pesquisa esta vontade de sondar o *site* (margem demarcada do Rio Guaíba), incitado por demandas prospectivas que acionam um saber específico sobre a paisagem. A fotografia é a ferramenta para a distensão do meu olhar, bem como instrumento para armazenar e realocar (por meio do processo de impressão já enunciado), as imagens capturadas.

⁴⁶BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.176.

Smithson escreve, em 1967, o texto *Um passeio pelos monumentos de Passaic, New Jersey*⁴⁷. Acompanhado por uma série de fotografias capturadas durante o seu percurso, este escrito evidencia a análise do lugar nas suas dimensões entrópicas (figura 44). Smithson captura, com sua *Instamatic 400*, os *novos monumentos* que emergem de um subúrbio sem história, onde o passado parece não existir, abrindo-se para um futuro constante:

Esse panorama zero parecia conter ruínas às avessas, isto é, todas as novas edificações que eventualmente ainda seriam construídas. Trata-se do oposto da “ruína romântica” porque as edificações não desmoronam em ruínas depois de serem construídas, mas *se erguem* em ruínas antes mesmo de serem construídas. Essa *mise-en-scène* antirromântica sugere a desacreditada idéia de tempo e muitas outras coisas “ultrapassadas”. Mas os subúrbios existem sem passado racional e sem os grandes eventos da história. Ah, talvez haja umas poucas estátuas, uma lenda e umas quinquilharias, mas não há nenhum passado – apenas o que passa para o futuro.⁴⁸

Relacionando o lugar destas capturas feitas por Smithson com o espaço demarcado da margem do Guaíba e outras margens exploradas através de incursões de barco, verifica-se que ambos situam-se em regiões afastadas, sujeitas a alterações, seja pela especulação imobiliária seja pelo avanço da ocupação urbana.

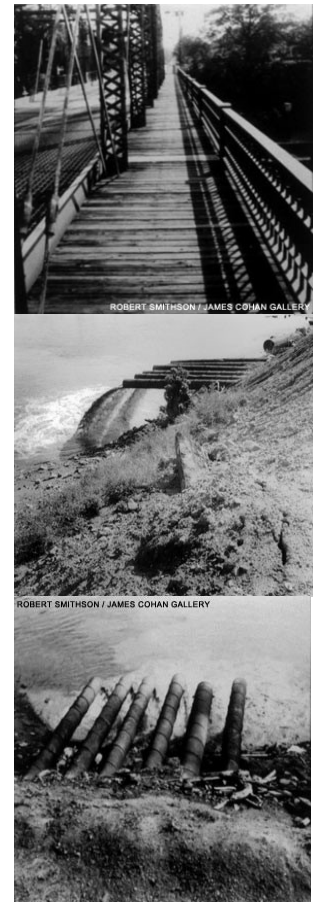


Figura 44. Robert Smithson. *Monuments of Passaic*.

⁴⁷ Publicado originalmente na revista Artforum, dezembro 1967.

⁴⁸ SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, New Jersey, 1967*. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br>.

Voltando ao escrito de Smithson, é digna de nota a passagem da narrativa na qual a paisagem experienciada e o meio fotográfico entrelaçam-se. Neste fragmento de texto, o *fotográfico* está na sensação do instante percebido:

O brilho do sol de meio dia cinematizava o local, transformando a ponte e o rio em imagem *superexposta*. Fotografá-lo com a minha Instamatic 400 seria como fotografar uma fotografia. O sol se transformou numa monstruosa lâmpada que projetava séries destacadas de stills através da minha Instamatic para dentro do meu olho. Quando andei sobre a ponte, era como se estivesse andando em cima de uma enorme fotografia feita de madeira e aço, e embaixo o rio existia como um enorme filme que nada mostrava além de um vazio contínuo.⁴⁹

Existe uma similaridade entre os locais experienciados por Smithson com as margens de rio que se infiltram na minha produção: zonas instáveis, sujeitas à ação humana. Nelson Brissac Peixoto destaca a importância dos procedimentos experimentais em locais específicos de Robert Smithson como fundamentais para a prática artística contemporânea:

O processo de seleção de sítios, através dessas excursões, é um dos mais importantes aportes feitos por Smithson ao repertório operacional da arte contemporânea. A investigação de um sítio específico é para ele uma questão de extrair conceitos de levantamentos existentes através da percepção direta.⁵⁰

Retorno à minha margem de rio detendo-me na reflexão sobre a impressão destas sucessões de eventos, sua disposição no tecido da pintura e posterior tratamento no espaço delimitado pelo atelier. As

⁴⁹SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, New Jersey, 1967*. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br>.

⁵⁰PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Críticas. Robert Smithson: Arte, Ciência e Indústria*. São Paulo: SENAC, 2010, p.94.

fotografias, impressas lado a lado, são separadas por planos formados pelos intervalos entre as mesmas. A justaposição das fotografias promove, portanto, interstícios que geometrizam o plano. As estruturas oriundas da justaposição destas imagens, alteradas pelas incrustações e lavagens de cor, acionam geometrias instáveis, campos de cor que começam a ressaltar avançando sobre a fotografia. Nesta mistura de linguagens, o campo pictórico sofre alterações que determinam a aparição ou soterramento da imagem. A analogia com o pensamento sobre a margem é evidente, uma vez que o movimento do rio sobre a borda de areia escamoteia ou revela estruturas submersas na sua própria indeterminação.

Esta ação própria do fazer pintura, todavia, é o agenciamento destes distintos acontecimentos infiltrados na trama do composto imagem/tecido/margem de rio. O sistema deflagrado pela captura e deslocamento da imagem fotográfica que coaduna no campo pictórico os fragmentos mnemônicos da *experiência* gera tensões e negociações entre os elementos que engendram a superfície da pintura. Refiro-me aqui aos agenciamentos do campo pictórico, distribuição de áreas de cor, escolhas de fragmentos de imagens fotográficas que restam na superfície ou desaparecem pela adição de tinta, bem como a distribuição de matéria depositada sobre o tecido.

Coloco-me então como agente nesta negociação entre os meios, ao balizar estes conjuntos de imagens fotográficas, matéria arenosa e tinta, através de esquemas composicionais estruturados por planos, transparências, opacidades e zonas de intensidades cromáticas distintas. Procedimentos análogos ao processo de agenciamento que podem ser exemplificados através da termodinâmica, como explica Peixoto:

Um agenciamento - um sistema distante de equilíbrio - configura-se como uma extensão superficial ramificada em todos os sentidos, ocupando todas as suas dimensões, revestindo as mais diversas formas. É um dispositivo que opera por princípios de conexão e heterogeneidade - qualquer um de seus pontos pode ser conectado a qualquer outro. O agenciamento é desprovido de centro e propaga-se por prolongamentos e variações, linhas tortuosas com n dimensões e direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui configurações que não variam suas dimensões sem mudar de natureza e metamorfosear. Ao oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, está sempre no meio: é uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma.⁵¹

Seguindo a noção de agenciamento, percebe-se que a produção do campo pictórico se dá neste meio. Não se configura, portanto, como estrutura, mas como campo indeterminado que propaga intensidades. Por isso a geometria aqui construída é de certo modo tortuosa e instável. As formas dos planos de cor são menos *estruturas* e mais *alinhamentos intuídos* pela contaminação do tecido e pela conformação do chassi que impõe a rigidez do retângulo sobre a superfície tensionada.

A abordagem que Deleuze faz do quadro enquanto espaço de tensão entre campos de forças, composto de sensações, evidencia ressonâncias com essas reflexões:

A moldura ou a borda do quadro é em primeiro lugar, o invólucro externo de uma série de molduras ou de extensões que se juntam, operando contrapontos de linhas e de cores, determinando compostos de sensações. Mas o quadro é atravessado também por uma potência de desenquadramento que o abre para um plano de composição ou um campo de forças infinito.⁵²

O agenciamento destas forças já inicia no momento das experiências que deflagram a coleção de imagens a serem impressas no tecido da pintura. Ao adentrar a margem, invisto na experiência como

⁵¹ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: SENAC Nacional, Marca D'Água, 1996, p.241.

⁵² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 242.

método de trabalho, através do qual as etapas processuais subsequentes ramificam-se, distendendo-se no campo pictórico. A pintura é vista aqui como zona de aporte, porto, lugar de chegada e partida, onde pode ocorrer a sua consolidação. Um espaço, portanto, para a possibilidade de distensão do olhar.

2.3 MARGENS ENTRE PINTURA E FOTOGRAFIA

Seguindo pela margem do rio, é possível perceber a pintura enquanto *locus* do arrebatamento, lugar de suspensão dos sentidos. O próprio ato de elevar o tecido de sua condição horizontal já impõe a ação da retirada do plano encharcado para a alocação acima do nível do chão. Ao ser trasladado ao espaço do atelier, o composto *tecido-fotografia-pintura* é elevado à condição vertical comumente atribuída à pintura. Percebe-se aqui a distensão do plano no contato com a lâmina d'água como a captura da imagem fotográfica: retirar intrínseco ao ato fotográfico. Nota-se então a relação entre a *retirada* da fotografia e a *adição* inerente à pintura.

Outro componente fotográfico materializado pela pintura ocorre na *lavagem de cor*, ou melhor, no ato de banhar a imagem fotográfica (já misturada ao plano pictórico) deflagrando uma espécie de ação reveladora da imagem. Neste movimento de subtração e adição, planificação e horizontalidade, nas passagens entre o pintar e o fotografar, instauram-se dicotomias que tencionam os limites e especificidades dos gêneros da pintura e da fotografia. Estes dois âmbitos da construção da imagem, o mecânico e o manual, enredam-se no tecido que reage sobre a margem do rio.

Pode-se atribuir ao rio a conotação de *bacia de revelação*, borda líquida onde a imagem revela-se. O espaço da margem é pensado aqui como laboratório (fotográfico) onde as ações de depósito, retirada e adição estruturam o composto pictórico que será realocado posteriormente no espaço do atelier. Cabe ressaltar o debate acerca destas especificidades da pintura e da fotografia identificadas, no senso comum, por Laura Flores:

Chegaremos à conclusão de que a diferença fundamental no âmbito específico entre os dois meios é a construtividade manual da pintura *versus* o caráter mecânico da fotografia. Em outras palavras, de forma mais elegante: a distinção primária do senso comum é que as imagens pictóricas são feitas por meio de *trabalho*, enquanto as fotografias são produzidas de forma *automática*.⁵³

Entrelaçados agora no campo pictórico, ambas encontram-se em estado de inflexão. Curvaturas e dobras animam o tecido aportado na margem do rio. A atenção a este movimento do tecido/imagem balançando no leito promove novas capturas que posteriormente retornam à margem pela impressão sublimática no tecido.

Este efeito *em abismo* reforça a natureza construtiva do campo pictórico, uma vez que os acúmulos sobrepõem-se potencializando tensões deste campo em constante reestruturação. A configuração composicional da fotografia sugere continuidades e “tapamentos” por meio da adição e raspagem da tinta depositada sobre a *fotografia-tecido* já impregnada de matéria restante do embate com o rio: areia, sujeira, incrustações de materialidades desconhecidas no plano estendido na margem. Tais ambiguidades

⁵³FLORES, Laura González. *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 24.

relacionam-se ao espaço experimentado. A margem do rio propõe ao olhar uma atenção à sua ambivalência estrutural, sua condição de linha instável, mutante: ora água, ora terra.

As impressões que deram origem à série de pinturas *Trazendo aqui pra marte*, no momento em que estavam dispostas na margem do rio, foram alvo de capturas fotográficas que geraram uma sequência de imagens. A documentação do processo ativou a formulação de um grupo de trabalhos intitulado *Distensões*. Este conjunto de fotografias foi apresentado pela primeira vez impresso em papel fotográfico.

Não satisfeito com o resultado, experimentei imprimir as imagens sobre tecido, como um retorno ao corpo da pintura, resultado este que considerei mais apropriado para a sua apresentação⁵⁴. Nestas imagens, a fotografia aparece invadida por elementos advindos do contato do tecido com a margem do rio, tais como água, galhos, areia, restos de papéis e outros despojos do rio. Imagens contaminadas que causam certo estranhamento ao serem observadas, pois não se identifica claramente que se trata da fotografia de uma fotografia e, ao mesmo tempo, as paisagens que se enunciam são cortadas por planos da própria divisão entre as áreas de impressão, bem como sofrem alterações devido ao tipo de corte fotográfico ao qual foram submetidas (figuras 45 a 49).

⁵⁴A primeira apresentação ocorreu na exposição coletiva *Registros Contaminados*, no Plataforma Espaço de Criação, em novembro de 2012. A segunda experiência de amostragem do trabalho foi em julho de 2014 na Galeria Mamute, como parte de minha exposição individual intitulada *Entrevero-rio*.

Uma espécie de espaço flutuante parece emergir destas superfícies em que a noção de paisagem existe, mas é, de certa forma, desestabilizada em função do contato e da contaminação que engendram a superfície composta por elementos heterogêneos.

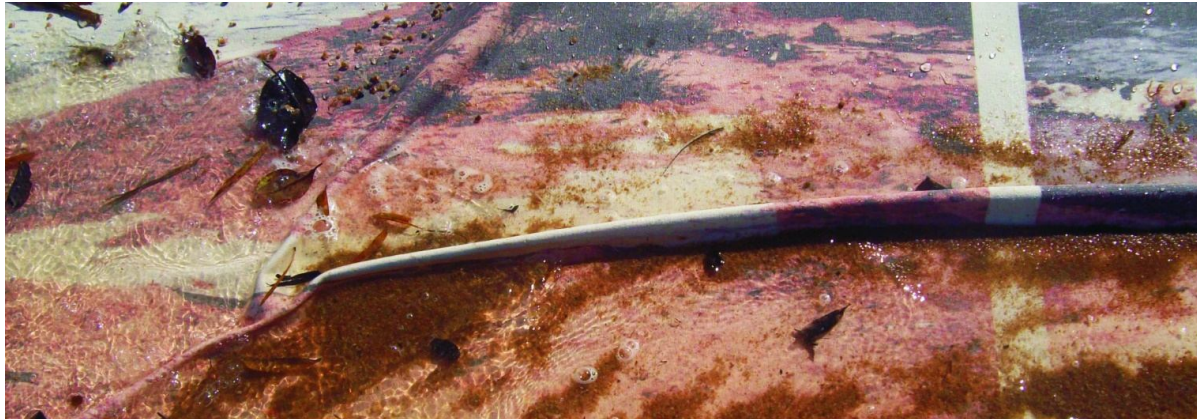


Figura 45. *Distensões*. Detalhe.

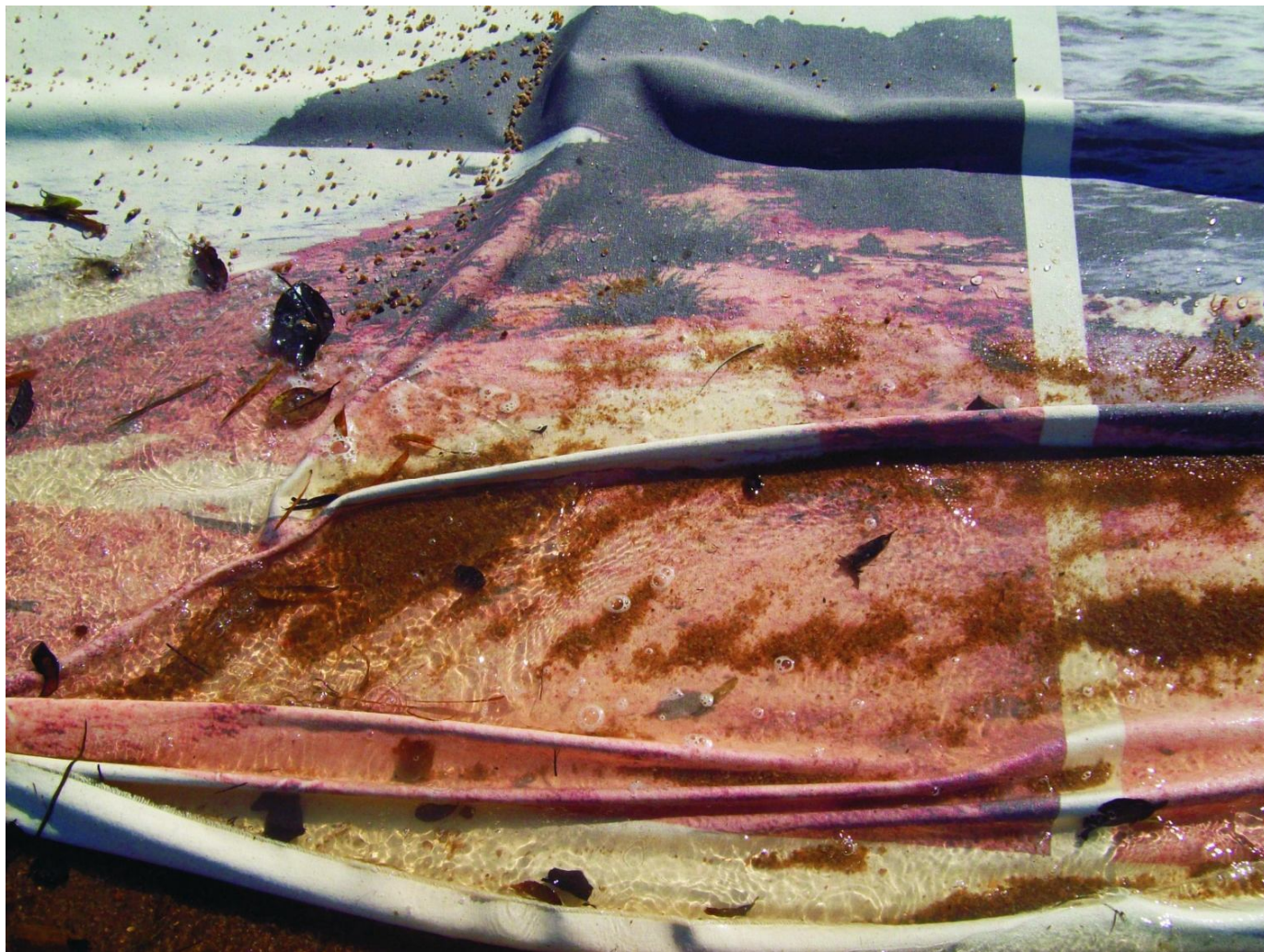


Figura 46. *Distensões*. Fotografia sobre algodão. Dimensões variadas. 2014.

De fato, as relações imbricadas entre fotografia e pintura ocorrem de longa data. Ambas intencionam (ao menos quando percebidas como instrumentos de representação/apresentação do visível) capturar, no plano visual, imagens do mundo percebido, como se através de uma visão objetiva do real, por meio do quadro/retângulo (tela de projeção da imagem), fosse possível mensurar e apreender o espaço externo ao sujeito.

Um desejo de dominar e objetivar as forças que atuam no mundo exterior engendrou o desenvolvimento das técnicas de representação na pintura, observando-se na perspectiva o seu principal recurso na produção ilusionista do espaço tridimensional. Atrelados à pintura, desenvolveram-se inúmeros dispositivos de reprodução projetiva da imagem, antecessores da câmera fotográfica, como, por exemplo, a câmera escura. A própria noção de “câmara” como elemento arquitetônico está diretamente ligada ao espaço pictórico, ao quadro, ao retângulo, à área de contenção onde se inscreve e busca-se fixar a imagem referente ao real.



Figuras 47, 48 e 49. *Distensões*. Fotografia sobre algodão. Dimensões variadas. 2014.

A câmara funciona como um microcosmos arquitetônico que segue regras ou proporções determinadas que sugerem o princípio de ordem e racionalidade natural de maneira visual. A câmara é o espaço claro, com eixos, limites e proporções determinados: é o *topos* ou “lugar” por excelência onde são definidas as posições exatas de um observador/sujeito e um mundo/objeto⁵⁵.

É possível afirmar que a câmara fotográfica e o quadro pictórico sejam tributários de um mesmo movimento de apreensão da realidade. O que se busca aqui não é fazer uma genealogia da pintura ou da fotografia, mas sublinhar este tronco epistemológico comum às ferramentas culturalmente elaboradas por uma visão objetiva da realidade.

Em conclusão, a câmara é um modelo epistemológico e não apenas uma ferramenta para a reprodução do mundo. Seu princípio estrutural constitui o paradigma dominante que descreve a posição do observador diante do mundo em uma cultura, cujo sentido primordial de ordem e razão é a visão.⁵⁶

Deste modo, a própria consolidação da perspectiva no Renascimento faz parte do encadeamento histórico que une a pintura e a fotografia. Ressalta-se a utilização de recursos técnicos ligados à projeção por meio de dispositivos óticos, como, por exemplo, na pintura *O casal Arnolfini*, de Jan van Eyck (figura 50).



Figura 50. Jan van Eyck. *O casal Arnolfini*. Óleo sobre madeira. 82 x 60cm. 1434.

⁵⁵FLORES, Laura González. *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 104.

⁵⁶*Ibidem*, p. 105.

Segundo David Hockney, no livro *O conhecimento secreto*⁵⁷, ao lançarem mão de dispositivos de projeção, os pintores neste período realizavam “imagens ópticas”, produzindo uma sensação de verossimilhança com o real inexistente nos períodos anteriores (fato que ocasionou uma súbita alteração nos modos de representação). Interessante frisar que a técnica da perspectiva linear renascentista em muitos casos sacrificou a hegemonia do ponto de fuga, ao ocorrerem projeções de objetos variados, bem como o ajuste de foco em determinadas áreas do quadro.

A imagem construída sobre a tela (tal como um anteparo de projeção) indicava, por sua constituição fragmentária, um raciocínio ligado à colagem, à montagem de uma cena. Paradoxalmente, a representação realista, objetiva, ligada aos meios de representação fidedigna do real, acabava por distorcer e alterar esta realidade justamente em virtude do uso de mecanismos que, *a priori*, estariam a serviço do aprimoramento da sua representação.

O uso de meios como a câmara escura e os espelhos fizeram parte do desenvolvimento tecnológico da pintura e, paralelamente, estiveram atrelados ao campo da fotografia. Neste sentido, percebe-se que pintura e fotografia estiveram ligadas por um mesmo objetivo: transpor para a superfície do quadro as imagens da realidade. No entanto, a fotografia ganha autonomia no momento em que seus avanços técnicos permitem a fixação da imagem sobre a superfície sensibilizada.

⁵⁷ HOCKNEY, D. *O conhecimento secreto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Há aqui uma questão histórica: as pesquisas que levaram à descoberta da fotografia constituíram invariavelmente uma busca pela estabilização e fixação da imagem. A sensibilidade da prata à luz já havia sido comprovada no século XVIII, mas a fixação da imagem foi um dos maiores obstáculos nessa história, pois a imagem continuava a se alterar de maneira descontrolada ao longo do tempo, quando permanecia exposta à luz. A fotografia só pôde ser declarada “inventada”, e só se constituiu como linguagem, quando a transformação do material sensível foi controlada e interrompida.⁵⁸

Talvez a fotografia seja uma distensão da pintura figurativa que tenta criar, na superfície plana, um princípio de verossimilhança em relação ao mundo visível. Mas afirmá-lo pode reduzir sua complexidade enquanto linguagem. Percebe-se, além disso, que existe um movimento de retroalimentação em seus códigos ao longo da história. Reciprocamente, pintura e fotografia distencionaram seus limites. Na produção que analiso nesta tese, a presença da fotografia e da pintura ocorre numa zona de distensão, auxiliada pelas possibilidades que a fotografia digital apresenta. A impressão em tecido de algodão cru, por meio do processo de sublimação, exemplifica um procedimento no qual o uso da tecnologia computacional se faz presente.

O arquivo digital é gerado, editado (através do corte, da saturação da cor, etc) e impresso numa grande dimensão (para os padrões tradicionais de impressão fotográfica). Desta migração a fotografia coaduna-se ao espaço pictural para receber os tratamentos já mencionados. A captação fotográfica do real, como aponta Zalinda Cartaxo, picturaliza-se:

Desde o surgimento da máquina fotográfica que os pintores se valem do recurso do instantâneo, assim como os fotógrafos valeram-se das pinturas para dar função estética à máquina. Com o advento da computação gráfica, a imagem deixa de se constituir como

⁵⁸ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

duplo do real para picturalizar-se, isto é, é recriada a partir da manipulação de formas e cores. A ruptura com uma prática fotográfica fundada na captura do real dá-se com as facilidades da tecnologia.⁵⁹

Esta *picturalização* da fotografia ocorre em minha produção de modo alternado. Além da manipulação digital, a imagem fotográfica, por vezes, já em estado de trama com a pintura, é “sacrificada” em detrimento da fatura pictórica. No entanto, numa parcela substancial dos trabalhos realizados, a fotografia permanece latente, como substrato, camada interna e vestígio. Os detalhes que aparecem na imagem final geram ambiguidades. Uma linha de horizonte que se enuncia no corte da fotografia, figurações formadas pelo entrelaçamento da fotografia com a areia que criam zonas de indiscernibilidade e jogos entre o referente e o pintado, entre a matéria depositada e a superfície de origem.

Retomando o aporte na história da arte, destaca-se também o Realismo (e a análise poderia estender-se também ao Naturalismo) como momento onde se evidencia a influência dos meios fotográficos sobre a representação pictórica. Movimento surgido no século XIX, o Realismo apresentou-se como reação ao Romantismo. Ao direcionarem sua atenção para a observação da realidade, com base nos avanços da razão e do pensamento científico, artistas como Gustave Courbet e Jean-François Millet trataram cenas ligadas ao contexto social em que viviam. Imagens, portanto, baseadas na percepção direta acerca da vida em sua dimensão política, atentos ao panorama emergente do capitalismo e da luta de classes advinda de sua consolidação.

⁵⁹CARTAXO, Zalinda. *Pintura em distensão*. Rio de Janeiro. Z. Cartaxo, 2006, p.143.

Outrossim, a captura fotográfica serviu de modo significativo para a apreensão e elaboração destas pinturas, que intentam retratar o instantâneo da realidade. Outra relação pertinente a este estudo é a possibilidade trazida pela fotografia no que toca ao prolongamento do espaço fora de campo. Ao promover um corte no real, a fotografia coloca em suspensão toda a informação que não aparece no campo visual; operação que aciona os limites do quadro enquanto borda, fronteira com o espaço contíguo ao quadro.

Essa percepção contaminou a elaboração pictórica subsequente ao advento da fotografia. Ao observarmos a pintura de Vermeer, por exemplo, *Officer and a Laughing Girl* (figura 51), nota-se claramente a sugestão de um espaço fora de campo. O espaço aparece como fragmento de uma cena que se prolonga além dos limites do quadro. O mapa, ao fundo, também se apresenta parcialmente recortado, reforçando a sensação de continuidade para fora do campo pictórico.

Como contraponto, pode-se observar a pintura renascentista baseada na perspectiva linear como espaço de contenção, onde toda a realidade parece caber no plano de projeção da pintura. Portanto, uma ideia oposta à



Figura 51. Johannes Vermeer. *Officer and a Laughing Girl*. Óleo sobre tela. 50 x 46 cm. 1658.

noção de fora de campo trazida pela fotografia. Entretanto, é na possibilidade da pintura ao ar livre, ancorada diretamente no real que esta relação de continuidade da pintura para fora do quadro torna-se mais radical.

Além da fotografia, soma-se o avanço tecnológico no processo de armazenamento da tinta. A produção de tintas em tubos de estanho, no final do século XIX, alavancou os procedimentos pictóricos realizados diretamente nas paisagens. As saídas de campo para a pintura foram extremamente facilitadas e, juntamente com a assimilação da linguagem fotográfica, impulsionaram a pesquisa dos artistas que se dedicaram à pintura ao ar livre. Relaciono a estratégia utilizada nesta tese ao colocar a superfície da pintura em contato direto com a paisagem, com os procedimentos adotados pelos pintores impressionistas face às novas condições de apreensão e captura instantânea da imagem, promovidas pela fotografia. Conforme aponta André Rouillé:

Como alternativa ao ateliê, o ar livre possibilita uma coparticipação (um contato físico) entre o motivo e a tela, em eco ao novo regime de impressão que a fotografia está, justamente, em via de importar para o domínio das imagens. Pintar ao ar livre provoca uma profunda mudança na pintura, pois significa abandonar o ateliê e as convenções de escola a ele ligadas; equivale a separar o quadro, física e simbolicamente, do ateliê, para ancorá-lo diretamente no motivo. Isso significa submeter a pintura à nova lei que a fotografia está instaurando: a contigüidade entre a coisa e sua imagem.⁶⁰

⁶⁰ ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009, p.290.

Segundo Rouillé⁶¹, a percepção gerada pelo instantâneo fotográfico deflagrou a desterritorialização da pintura ao empurrá-la para novos lugares. O mesmo instantâneo posteriormente acionado nas incursões de Robert Smithson pode ser compreendido como ferramenta de apreensão de fragmentos do espaço-tempo que impulsionaram as narrativas de sua experiência na captura pelos *novos monumento* sem Passaic.

Parece natural, portanto, que estes dois meios estejam entrelaçados e forneçam, através de inúmeros exemplos na história da arte, possibilidades de intercâmbio e mestiçagem. Especificamente no âmbito da alteração da fotografia pelos meios da pintura, Laura Flores aponta para esta natureza híbrida já no século XIX. Os retoques com pincel sobre as fotografias, bem como a adição de cor sobre as cópias, foram recursos utilizados para suprir limitações técnicas da fotografia (sua natureza monocromática, por exemplo), bem como para adulterar a imagem conforme orientações de caráter ideológico. Não poderia deixar de mencionar os experimentos realizados pelos fotógrafos denominados pictorialistas, uma vez que a utilização da superfície fotográfica, como suporte para interferências da ordem da pintura, encontra nestas produções um marco histórico referencial.

A fotografia pictorialista surge em um contexto pautado pela querela entre o fazer industrial da fotografia (reprodutibilidade e acessibilidade enquanto meio de produção de imagem) e sua dimensão artística, ligada ao fazer manual e suas possibilidades de expressão. Esta junção da produção maquinica com os meios manuais irá impulsionar a investigação de inúmeros experimentos de alteração, retoque e manipulação da imagem fotográfica, bem como a intervenção direta da pintura sobre a fotografia.

⁶¹ *Ibidem*, p.292.

Assim, para abrir a fotografia para a arte, o fotógrafo artista tem como tarefa inverter a ação da máquina, arriscando-se a intervir diretamente na imagem, inclusive com a mão. A aliança máquina-mão, que se supõe assegurar a passagem da imitação servil para a interpretação artística, ajusta-se a uma estética da mescla e a uma ética da intervenção. A arte fotográfica é, assim, concebida como um misto, uma mistura de princípios heterogêneos: uma arte necessariamente impura. E a intervenção é o procedimento do misto. É através da intervenção extrafotográfica, até mesmo antifotográfica, que a imagem pictórica, paradoxalmente, junta a fotografia e os procedimentos de sua inversão.⁶²

Um efeito recorrente nas imagens dos fotógrafos pictorialistas é o *flo*. Este desfoque que rouba a nitidez da imagem retira-lhe, por conseguinte, sua verdade documental para atribuir-lhe outra espécie de qualidade. Mais do que uma afirmação objetiva acerca do real, a imagem fotográfica, neste caso, confere-lhe falta de nitidez e imprecisão⁶³. A bruma, o embaçamento, o *sfumato*, suprimem a relação direta entre o referente e a imagem resultante de sua passagem pelos dispositivos fotográficos e pictóricos. A bruma, como se sabe, reveste os objetos de certa indeterminação relativa à subjetividade, ao olhar em detrimento da visão. Conforme Rouillé:

Opondo-se à verdade documental – apoiada na mecânica, na nitidez, na desumanização, na objetividade do procedimento -, o pictorialismo defende vigorosamente um regime de verdade baseado no *flo*, na interpretação, na subjetividade, na arte. A verdade pictorialista se estabelece no procedimento do misto: não é a verdade imaginária do desenho ou da pintura; não é a verdade analítica da fotografia; é a verdade sintética da arte fotográfica.⁶⁴

⁶²ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009, p. 257

⁶³Permito-me relacionar esta falta de nitidez com a opacidade das águas do Guaíba, nas quais disponho o tecido das pinturas: este caldo indefinido que banha a superfície e turva o campo pictórico.

⁶⁴*Ibidem*, p. 260.

Os efeitos aplicados no pictorialismo podem ser bem exemplificados na obra de Robert Demachy⁶⁵. Ressalta-se que este movimento foi consideravelmente alicerçado sobre bases teóricas calcadas na semiótica. Demachy, ao produzir tanto no âmbito prático quanto no teórico, contribuiu para consolidar as diretrizes do pictorialismo enquanto movimento organizado. Ressalta-se na teoria pictorialista o valor da interpretação em detrimento da apreciação objetiva dos fenômenos visuais. Daí sua propensão para a análise semiótica da realidade. A interpretação como passagem pelo crivo da subjetividade engendra, portanto, intervenções em todas as etapas do processo fotográfico: no negativo, ao fazer a tomada; no positivo, no momento da impressão (ROUILLÉ, 2009).

A fotografia de Robert Demachy, *Neige* (figura 52), apresenta uma configuração litorânea semelhante à que venho explorando nesta pesquisa. Chama a atenção a presença de pegadas de algum animal sobre a



Figura 52. Robert Demachy. *Neige*. Goma bicromatada. 21.2 x 15.8.cm.1903-1906.

⁶⁵Robert Demachy, um dos fundadores do Photo Club de Paris, em 1894. Utilizava a técnica da goma bicromatada, na qual o papel fotográfico é coberto por uma camada de goma arábica misturada com dicromato de potássio. O papel, após a exposição é lavado com água para a remoção das áreas não expostas. O processo possibilita um amplo controle na formação da imagem e do uso da cor.

margem. Pode-se pensar nestas pegadas como uma espécie de referência ao caráter indicial da imagem fotográfica, a presença de uma ausência. As pegadas e rastros, o efeito de bruma (flou), a indeterminação inerente das margens e a luz difusa nas passagens sutis entre as tonalidades denotam nesta imagem o entrelaçamento das dimensões pictóricas e fotográficas.

Para além da mistura destes gêneros como mencionados acima, pode-se observar, na passagem ao período das vanguardas no século XX, a utilização simultânea da pintura e da fotografia, agora no campo da invenção. Contrapondo estes elementos distintos no mesmo suporte, artistas como Man Ray, Max Ernst, El Lissitzky, operaram disjunções nas especificidades destes meios, apontando para o que Laura Flores considera a inauguração de obras de arte *transgenéricas*, pertencentes ao gênero maior que as engloba, ou seja, a própria arte:

Em contrapartida, as obras de gênero misto das vanguardas foram criadas com uma vocação que surge da Arte para aterrissar sobre ela mesma: não se quer aperfeiçoar ou completar um gênero, mas produzir uma obra - de Arte, naturalmente - a partir da mistura de linguagens. Os meios que conformam a obra são utilizados em sua qualidade de códigos completos e se transformam, na nova obra, em fragmentos de um paradigma maior, uma *metalinguagem*.⁶⁶

A autora continua a análise acerca da natureza indeterminada das produções artísticas que misturam a pintura e fotografia, apontando para este novo paradigma da arte como consequência do investimento das vanguardas contra os gêneros autônomos. Esta transgenia, ou mestiçagem, pode ser observada no período pós-moderno, na obra de Robert Rauschenberg (figuras 53 e 54).

⁶⁶FLORES, Laura González. *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 181.

A própria denominação *combine-painting* já pressupõe uma contaminação, um atravessamento das coisas do mundo no corpo da pintura. Observo, em relação à produção de Robert Rauschenberg, uma aproximação com o modo através do qual a fotografia aparece em minha produção atual, ou seja, a imagem fotográfica como parte integrante do tecido, cumprindo com a função de suporte para a pintura:

Rauschenberg constrói suas imagens utilizando a acumulação de um meio tomado como um todo: a Fotografia se torna uma textura. Assim, na obra de Rauschenberg, cada imagem fragmentada perde valor semântico: a foto é simplesmente uma base textural sobre a qual se pode ou não pintar. A reunião de imagens individuais tem valor como conjunto, amontoamento ou acumulação.⁶⁷

Contudo, a intersecção entre fotografia e pintura nas operações que envolvem este projeto produz uma rede imbricada de sentidos para estas duas categorias de arte. A fotografia não é apenas uma base ou fundo textural, posto que trama com o tecido a configuração do campo pictórico.

O procedimento de transferência da imagem fotográfica para o campo pictórico consiste numa operação de ancoragem de um referente extraído do real, por meio da experiência direta, no espaço específico da pintura. Assim, a noção de



Figura 53. Robert Rauschenberg, *Kite*, 1963, óleo e tinta serigráfica sobre tela, 211x 145cm.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 248.

pintura como zona de aporte é reafirmada, uma vez que sua fisicalidade acaba por se configurar como uma espécie de litoral propício para a recepção de informações visuais provenientes da imagem fotográfica e de materialidades diversas.

François Soulages aponta para a dimensão trágica, ligada ao sentido de irreversibilidade, destas operações de transferência da fotografia no campo da arte. Cabe salientar que o princípio de irreversibilidade é condição essencial para a constituição do estado de entropia. Neste sentido, vejo uma relação bastante estreita entre a percepção de um universo entrópico na margem do rio e seu desdobramento nesta cadeia de procedimentos que envolvem a transferência de imagens e sua dissolução no campo pictórico. Segundo Soulages, a partir do processo de transferência:

O fotógrafo procede, por meio de sua obra, a uma transplantação: enraíza a imagem em uma outra terra, a da obra de arte. Mas então a própria natureza da imagem se metamorfoseia: de visual torna-se fotográfica; de efêmera e móvel, torna-se definitiva e imóvel; de cambiante, torna-se irreversível.⁶⁸

O lugar da fotografia nesta investigação pode ser observado em várias instâncias. Do registro da experiência direta na paisagem até a mistura com os procedimentos da pintura, sua presença é constante

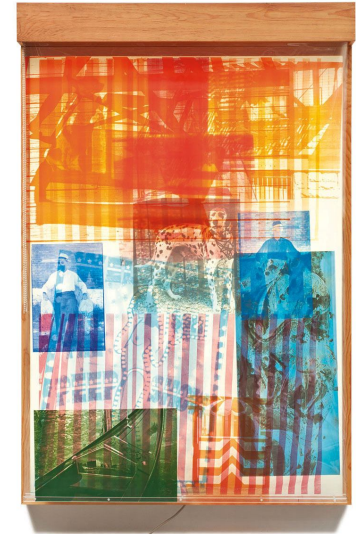


Figura 54. Robert Rauschenberg. *Sling-ShotsLit #8*. Litografia, serigrafia e assemblagem. 84 x 56 x 12cm 1985.

⁶⁸SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010, p. 168.

na documentação do trabalho. Ao mesmo tempo, esta documentação gera substratos visuais para novos grupos de trabalhos gerados do interior do processo. Nota-se aqui um caráter tautológico da imagem fotográfica assim como, paradoxalmente, a sua potência de abertura a formas distintas de enunciação.

Desse modo, os procedimentos fotográficos nesta investigação disseminam, tal qual um organismo vivo, distensões processuais, brotamentos de novos significados para a imagem, erupções, transbordamentos e proliferações. Icleia Cattani aponta para as proliferações e transversalidades como desdobramentos nas esferas poéticas e poiéticas das obras marcadas pelo signo das mestiçagens:

Proliferações e transversalidades: obras que dão origem a outras obras, que proliferam, que se abrem a outros modos de expressão, a novas linguagens, a diferentes suportes e técnicas. Convivem princípios de construção e destruição, princípios seriais marcados pela diferença intrínseca às obras. Criam-se transversalidades em que o pensamento visual avança atravessando diferentes camadas de sentidos: gravuras que se transformam em obras com novas tecnologias, pinturas que acumulam sobreposições e incisões e que se transformam em novas obras, sempre diferentes.⁶⁹

Portanto, a fotografia em meu trabalho cumpre um papel essencial, servindo de ferramenta para os rastreamentos que desencadeiam os processos aqui enunciados, bem como se desdobra em novos grupos de trabalhos. De instrumento de captura, passa a ser referente de base (quando impressa no tecido) e distende-se novamente ao alcançar autonomia enquanto linguagem. Proponho, deste modo, ver a fotografia neste corpo teórico-prático de uma pesquisa em poéticas visuais como dispositivo indexado a

⁶⁹ CATTANI, Icleia Borsa. *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p.31

todas as etapas de trabalho, apresentando-se como vetor⁷⁰ imprescindível na elaboração do campo pictórico.

2.4 PELAS BORDAS DA PINTURA

Ao seguir, no campo da pintura como linguagem neste projeto, pretendo discutir esta escolha, analisando, do interior dos processos aqui enunciados seu lugar na contemporaneidade, bem como suas características enquanto meio. Alguns predicados essenciais ao fazer pintura podem ser colocados em foco para aprofundar a discussão acerca dos seus domínios, assim como provocar algumas contribuições para a sua distensão, refletindo sobre possíveis desvios e atravessamentos aos quais a linguagem pictórica parece estar sujeita.

Conforme aponta Mário Röhnelt:

Após três décadas e mudanças nas perspectivas sociais, é possível constatar que a pintura tem lugar e autoridade no desenvolvimento da cultura e que ela pode conviver - e convive muito bem – com a diversidade de práticas artísticas que domina a cena contemporânea. A pintura admite o espírito investigador e especulador da contemporaneidade. Mesmo assim, a pintura obedece a dois determinantes ineludíveis: a) a pintura é um retângulo no qual se insere uma imagem (quaisquer outros formatos são desvios experimentais); e b) a pintura pertence à parede (é o lugar por excelência da pintura, ortogonal ao olhar; outros lugares também são desvios experimentais). Esses determinantes – somados a tintas diversas,

⁷⁰ O substantivo vetor é utilizado aqui para denotar condução ou portabilidade. Portanto, a fotografia é entendida como elemento que viabiliza migrações, deslocamentos e passagens entre as diversas instâncias procedimentais desta pesquisa.

variações de pigmentos e suportes, adições de materiais alheios à tradição – constituem o modelo ideal dessa prática.⁷¹

O modelo ideal referido por Röhnelts apresenta limites que deflagram problemas específicos do meio pictórico. Operar a pintura no contexto da contemporaneidade de forma investigativa, abrindo caminhos para a sua distensão enquanto linguagem e, ao mesmo tempo, enfrentar estes limites, constitui um problema complexo para os artistas que arriscam trabalhar o campo pictórico atualmente. Para Tadeu Chiarelli, ser pintor implica buscar na contemporaneidade soluções para as limitações impostas pelo meio.

Destruídos os paradigmas que serviram de base à conduta pictórica até o início do século passado, as alternativas para se produzir ou para discutir pintura nas últimas décadas multiplicaram-se e, de certa forma, podem ser contadas a partir da quantidade de artistas que hoje a ela se dedicam. E mais: é necessário incluir neste terreno aqueles que, contaminados por outras possibilidades de se produzir arte nos dias atuais, continuam tratando de questões sempre caras ao universo da pintura: a cor, o caráter bidimensional do plano pictórico, a luz, etc. Assim, quando se fala de pintura hoje, o “isto é que é pintura” pode ser muitas coisas, inclusive aquela produção que permanece afeita a se constituir ainda pelo processo de colocação de pigmentos sobre tela.⁷²

Espera-se que a presente investigação possibilite uma abordagem da pintura em que os limites acima mencionados sofram distensões por colocar o suporte em estado de impregnação, e não apenas no sentido literal, como tecido que absorve a materialidade da própria paisagem. A pintura aqui é impregnada pela fotografia, pelo rio e toda a sua carga simbólica, bem como pela experiência do estar à margem. O campo pictórico enuncia-se, assim, como resultado do embate entre a planaridade (elemento nuclear nas premissas limitadoras da pintura) e a experiência direta no meio. No entanto, ao transportar a

⁷¹RÖHNELT, Mário. *Pintura: da matéria à representação*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2011, p.8.

⁷²CHIARELLI, Tadeu. *Paulo Pasta: a pintura é que é isto*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013, p.10.

superfície para o atelier e delimitá-la pelas estruturas do chassi, paradoxalmente estes limites deflagram uma série de problemas e possibilidades renovadas ao ato de pintar.

Percebe-se que o encobrimento de áreas com campos de cor, raspagens e adições de elementos gráficos como planos e linhas, reveste a superfície com uma espécie de filtro por entre o qual se entrevê a imagem originária, fotográfica, mas que se impõe como “pigmento sobre tela”.

Entretanto, esta definição de uma condição própria da pintura, que parece dar forma ao resultado final em minha produção, não dá conta da diversidade processual acionada durante as diferentes etapas do trabalho, desde as saídas de campo para a constituição de um banco de imagens até a impressão e disposição dos tecidos diretamente na paisagem. Talvez um olhar de pintor, ou até mesmo uma consciência estruturada pelo olhar da pintura, atravesse estas instâncias de trabalho e opere como a sedimentação de tempos, estados de ânimo, experimentações, notações das condições do clima, bem como os demais estímulos advindos das vivências na margem, que constituem de certo modo um bloco experiencial condensado no campo pictórico.

Neste sentido, defendo a pintura como zona de aporte, como uma praia sobre a qual chegam informações, imagens, impressões advindas de lugares distintos, por vezes distantes entre si. Existe em meu trabalho um embate constante com os problemas da pintura, mesmo que os procedimentos de sua fatura estejam entrelaçados a outros campos, como a fotografia, a experiência direta na paisagem, os registros em vídeo e a produção textual. Esta provável dispersão, no entanto, não me afasta do

enfrentamento direto com as questões da pintura. Concordo com Icleia Cattani quando afirma que o embate com os problemas específicos da pintura é que formam o pintor:

O que constitui alguém como pintor, não é o emprego dos materiais e técnicas próprios à pintura, nem o reconhecimento social historicamente datado. A pintura coloca questões próprias, internas a ela mesma; o embate com essas questões, o seu afrontamento no próprio campo pictural, é que faz de alguém um pintor.⁷³

Infiltrações na epiderme/superfície do tecido, as imagens impressas engendram determinadas faturas no campo pictórico: subdivisões de planos em cores esbatidas (geralmente nas primeiras camadas utilizando o azul e o óxido de ferro vermelho) que se sobrepõem, passando por um processo de maturação da cor. Por meio de inúmeras camadas de tinta, formam-se espaços demarcados por linhas geométricas. O plano sofre uma espécie de inflexão, a partir da qual a visão precisa se ajustar a cada retorno ao campo visual.

2.5 CAMPO DE CONDENSAÇÃO

Sobre o rolo, a imagem latente (Figuras 55 a 60), em analogia com o rolo de filme fotográfico: um composto de imagens que se desenrola na margem, intervindo no local. Este procedimento de contato coloca os meios (pintura, fotografia e ação na margem) em estado de troca entre seus componentes específicos. Cabe ressaltar que o suporte preparado com a impressão sublimática reage ao movimento do rio à margem sobre a ação do próprio local. Esta troca entre vetores de força é parte de um processo

⁷³CATTANI, Icleia. *Icleia Cattani*. Organização de Agnaldo Farias. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p.87.

contínuo de transcodificação, uma vez que estes movimentos ribeirinhos desdobram-se posteriormente na ação da pintura no espaço interno do atelier.

A consolidação do campo pictórico através da sucessão de mudanças entre meios constitui o cerne desta investigação. Cabe aqui pensar na ideia de transcodificação, apontada por Gilles Deleuze, “(...) *quando um código não se contenta em tomar ou receber componentes codificados diferentemente, mas toma ou recebe fragmentos de um ou outro código enquanto tal (...)*”⁷⁴.

Ocorre a criação de outro real sobre a margem. A sequência de imagens justapostas sobre o leito do rio, cobertas com água e areia, deflagra processos da pintura, onde o movimento do rio vela (e revela) determinadas áreas do plano, bem como promove incrustações de areia que se acumulam em pontos específicos. Ao movimentar o tecido encharcado para resguardá-lo do movimento da água, percebo uma etapa importante para a produção deste campo pictórico, uma vez que a pintura banhada com cola e água irá reter estas zonas de intensidade de matéria ou deixar fluir espaços de transparência por onde a imagem fotográfica poderá sobreviver.

⁷⁴DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p.120.



Figura 55. Rolo sobre a margem. Registro de processo.
Fotografia. Dimensões variadas, 2013.



Figura. 56. Rolo sobre a margem. Registro de processo. Fotografia. Dimensões variadas, 2013.



Figura 57. Rolo sobre a margem. Registro de processo. Fotografia. Dimensões variadas, 2013.



Figura 58. Rolo sobre a margem. Registro de processo. Fotografia. Dimensões variadas, 2013.



Figura 59. Rolo sobre a margem. Registro de processo. Fotografia. Dimensões variadas, 2013.



Figura 60. Rolo sobre a margem. Registro de processo. Fotografia. Dimensões variadas, 2013.

O rolo, ao ser transportado para o atelier e seccionado em 12 recortes de aproximadamente 500 x 150 centímetros, revelou uma superfície desgastada, na qual o índice fotográfico restou como mancha depositada sobre um fundo opaco. Rarefeita, a imagem dispersou-se nas tramas do algodão sobre o qual apenas indícios esbatidos do referente fotográfico apareceram (figura 61). O trabalho da pintura reivindicou uma atenção ao fluido, quase uma ação de tingimento para revelar ou soterrar a imagem extenuada pelo percurso *captura – impressão - margem do rio*. Imagem, portanto, quase inexistente. Esta condição proporcionou uma liberdade de construção, anteriormente bastante atrelada ao índice fotográfico.

Agora, planos de cor e delimitações de formas geométricas abertas e fechadas dinamizam a experiência da construção do campo pictórico. O resto fotográfico ganhou o estatuto de superfície, amalgamado ao suporte. Se, anteriormente, a imagem era de certa forma respeitada e reconhecida, mesmo que de forma fragmentada, agora a fotografia atua como uma camada dentre outras, vibrando no fundo ou desaparecendo para ceder espaço às zonas de cor, transparências e inscrições gráficas.



Figura 61. Impressão à margem do rio (detalhe).

As inscrições gráficas aqui referidas atuam ora como linhas vetoriais para espaços abertos, como *zips* que cortam o campo pictórico em linhas de fuga, ora como delimitações fechadas, compartimentos que, apesar de sua transparência, delimitam zonas de atenção. As pinturas de Barnett Newmann (figura 62) interessam-me pela densidade ativada por grandes áreas de cor, transpassadas por linhas que cortam a superfície de uma extremidade à outra: uma espécie de fissura, análoga ao rasgo abissal da margem do rio.

David Sylvester comenta o apelo tátil que estas inscrições provocam no trabalho de Newman. Como se as linhas que atravessam o campo pictórico operassem no corpo do observador uma espécie de frêmito, algo como o transpasse de uma descarga elétrica:

Em contraste com a violência comprimida que se difunde por toda a superfície de um Mondrian, um Newmann apresenta áreas estáticas interrompidas por áreas de tensão explosiva cujo isolamento as torna ainda mais agressivas: um zip (zíper) pode nos atravessar desde o couro cabeludo até embaixo como se uma espada nos cortasse em dois. O termo “zip” é muito apropriado no sentido de que um zip é algo que necessariamente tem a ver com o toque. Revela o modo pelo qual Newmann nunca é puramente visual, mas sempre tátil.⁷⁵

A inscrição destas linhas ativa a percepção da escala da pintura, uma vez que a perpendicularidade de sua enunciação indica possíveis referências ao corpo humano e arquitetura. Silvester continua:

⁷⁵SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 371.

O zip de Newman, (...) pode nos transpassar por inteiro. Em francês, zip é uma fermeture-éclair, literalmente um “fecho-relâmpago”. Nas pinturas de Newman o zip é um raio luminoso, com a velocidade e a violência de uma revelação de luz. Esse é um dos aspectos de sua evocação do mistério do ser. O outro é a imensa consciência de nossos corpos e do lugar que ocupam, que ele desperta ao nos confrontar com formas perpendiculares tão inespecíficas e tão ressonantes quanto as colunas de um templo dórico.⁷⁶



Figura 62. Barnett Newman. *Vir heroico sublimis*. Óleo sobre tela. 242,2 x 541,7cm.

Quando inscrevo estes elementos gráficos na superfície, percebo acionar na pintura espaços pelos quais se entrevê a paisagem. Espaços constituídos por linhas rígidas. A linha, portanto, habita diversas instâncias neste translado paisagem/atelier. Na paisagem, sua intensidade é potencializada pela linha de horizonte, a linha d'água, da margem incerta que dança sobre outra linha, a da areia. Constituem também as delimitações de espaços entre as fotografias, assim como o rolo, estendido sobre a margem, que pode ser percebido como uma linha espessa.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 376.

Peter Pál Pelbart, ao comentar os três tipos de linhas distinguidos por Deleuze (linha dura, linha flexível, linha de fuga), conclui:

As três linhas são imanentes, estão emaranhadas. Elas nos definem e nos constituem, mas também nos arrastam para longe de nós mesmos. Elas nos prendem ou nos liberam, nos cristalizam ou inventam para nós uma saída. Cartografar essas linhas, seja na vida individual ou coletiva, é uma tarefa incessante e criadora – a própria criação poderia ser definida como o traçado dessas linhas⁷⁷.

A borda da pintura delimitada pelo chassi é considerada nessa tese como linha rígida, que delimita o espaço e concentra as intensidades ativadas. Já aquelas formadas pela divisão imprecisa de planos e campos de cor tornam-se flexíveis, fornecendo ao olhar alterações nos acontecimentos plásticos promovidos pela fatura pictórica. A margem do rio é linha de fuga, espaço de vazão para a experiência no campo aberto. O campo pictórico, atravessado por estas várias composições de linhas de força, é constantemente tensionado a fim de condensar, como aponta Paulo Pasta, as diversas instâncias que compõem a pintura:

Gosto de pensar que dada pintura estaria pronta quando somou todos os meus estados, quando condensou minhas sensações. Só assim poderia me reconhecer nela, que só então ganharia uma espécie de idealidade ou suspensão.⁷⁸

O termo condensação parece ocupar um lugar determinante nesse projeto, uma vez que na criação do território sobre o qual e através do qual distintas instâncias experienciais acumulam-se, transparece o

⁷⁷PELBART, Peter Pál. *apud* DERDYK, Edith. *Disegno, desenho, desígnio*. São Paulo: SENAC, 2007, p. 285.

⁷⁸PASTA, Paulo. *A educação pela pintura*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 104.

cruzamento de lugares, suportes e linguagens. Nos deslocamentos que contaminam a superfície da pintura, a criação de um bloco perceptivo adensa-se.

Sair pelas margens, capturar imagens fotográficas, imprimir no tecido, retornar à margem, enxaguar, dobrar e torcer o suporte preparado e impregnado, fixar a areia, aterrar, secar, descobrir, transportar ao atelier. Posteriormente, tratar por adição de campos de cor, transparências, zonas de opacidade, atravessamentos de signos gráficos como as linhas (zips), planos de cor, encobrimentos e toda sorte de depósitos de gestos e procedimentos construtivos na elaboração do campo pictórico enquanto território de embate. Ativar, portanto, o lugar do aparecimento e desaparecimento dos índices fotográficos e materiais advindos de uma trajetória em distensão.

A formação de um território é ativada no entrelaçamento destas instâncias processuais, como se o cruzamento de procedimentos e temporalidades advindos do processo instaurasse um lugar, ainda que indeterminado, de onde a poética enuncia-se. Território em trânsito, marcado por índices advindos de diversos componentes, como aponta Deleuze:

Um território lança mão de todos os meios, pega um pedaço deles, agarra-os (embora permaneça frágil frente a intrusões). Ele é construído com aspectos ou porções de meios. Ele comporta em si um meio exterior, um meio interior, um intermediário, um anexado. Ele tem uma zona interior de domicílio ou de abrigo, uma zona exterior de domínio, limites ou membranas mais ou menos retráteis, zonas intermediárias ou até neutralizadas, reservas ou anexos energéticos. Ele é essencialmente marcado por “índices”, e esses índices são pegos de componentes de todos os meios: materiais, produtos orgânicos, estados de membrana ou de pele, fontes de energia, condensados percepção-ação.⁷⁹

⁷⁹DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 121.

Desde os primeiros movimentos sobre a margem para a obtenção de imagens a serem transferidas ao campo pictórico, procuro estar atento às tensões visuais que animam meu olhar. A paisagem em questão é rica em acontecimentos plásticos. Mudanças no clima, por exemplo, alteram a textura do rio. De plano espelhado passa a campo ondulante, que insiste em avançar sobre a faixa de areia. O vento modula os limites entre a vegetação do morro, a água e a linha de horizonte. A neblina, quando existente, vela a paisagem do outro lado do rio, intensificando o foco no que está perto.

O trabalho da pintura no interior do atelier busca adensar as tensões acumuladas pelas instâncias que perpassam o processo (figura 63). Visa, portanto, atingir um determinado grau de condensação destas percepções, produzindo um campo suficientemente consistente, eloquente, que possa consolidar o trabalho em pintura. Porém, a consolidação, como discorre Deleuze, não se dá numa etapa final, posterior, mas já se enuncia nos interstícios e intervalos que modulam o processo:

A consolidação não se contenta em vir depois. Ela é criadora. É que o começo não começa senão entre dois, *intermezzo*. A consistência é precisamente a consolidação, o ato que produz o consolidado, tanto de sucessão quanto o de coexistência, com os três fatores: intercalações, intervalos e superposições-articulações.⁸⁰

O processo de construção do campo pictórico aqui apresentado constitui-se na submissão de uma superfície previamente preparada a diversas etapas definidas também por lugares distintos. O tecido da pintura, sensível aos acontecimentos desencadeados no decorrer do seu uso como suporte da impressão fotográfica (bem como dos acontecimentos da margem e das interferências da pintura em atelier), conclui

⁸⁰ *Ibidem*, p. 141.

sua trajetória ao condensar o maior número possível de instantes, deflagrados pela atenção à pintura como zona de fronteira entre a superfície do mundo e as intensidades tingidas pela experiência. Reivindica, portanto, a atenção sobre as suas bordas (e seus transbordamentos): espessura que se consolida na relação entre meios, entre margens imprecisas que reverberam na constituição do campo pictórico.

É possível relacionar esta composição de tramas no espaço pictórico com o conceito de *incarnat*, levantado por Didi-Huberman em seu livro *La Peinture Incarnée*⁸¹. Para o autor, esta encarnação é o resultado do atravessamento e interpenetração das partes de uma pintura. Este enlace que ocorre entre a superfície e a profundidade no espaço pictural. Neste caso, o suporte assume a função de corpo e não se limita à condição de anteparo.

Zalinda Cartaxo elucida este raciocínio ao comentar que “(...)o *incarnat* seria, portanto, uma trama temporalizada composta pela superfície e pela profundidade, configurando uma dialética imprevisível de aparições (*épiphasis*) e de desaparecimento (*aphanisis*) (...)”⁸². Reitera-se aqui que a produção sobre a qual se detém essa tese opera entrelaçamentos de diversas ordens que se materializam no espaço da pintura. Um processo que gera espessuras matéricas e conceituais que se encontram além de uma discussão acerca da superfície:

⁸¹DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Peinture Incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

⁸²CARTAXO, Zalinda. *Pintura em Distensão*. Rio de Janeiro: Z. Cartaxo, 2006, p. 23.

Por meio de um princípio de entrelaçamento, a pintura supera a problemática da superfície, atingindo a categoria de espessura. O atravessamento da superfície está condicionado a uma projeção (projeto) – aquela que sustenta ou afunda – que, se bem sucedida, permite a constituição da espessura.⁸³

A espessura gerada por camadas temporais e procedimentais neste projeto promove o olhar que oscila entre a trama de acontecimentos que inflexionam o plano. Plano dobrado através da distensão promovida pelo movimento de vai-e-vem deflagrado no processo de instauração do trabalho. Cartaxo sublinha a noção de *espaço imaginal*, proposta por Patrick Vauday no livro *La Peinture et L'image: y a-t-il peinture sans image?*⁸⁴, na qual este autor propõe o *espaço imaginal* como espaço da evidência da proximidade e do distanciamento, da imagem representada e do seu veículo de enunciação.

Numa pintura, a imagem está em composição dinâmica com a matéria: é próprio da imagem pictural compor sua superfície manual com o plano visual da representação. Desta forma, o *espaço imaginal* é aquele da indeterminação, visto que o fundo altera a forma, faz-se superfície, signo e matéria criam agenciamentos imprevisíveis. A imagem pictórica não é sujeito, mas sim percurso entre os dois – trajeto e meio. Consequentemente, o *espaço imaginal* é mais topológico – a topologia estuda a noção de vizinhança dos elementos de dado conjunto independente das distâncias entre os mesmos -, quando, numa pintura, elementos composicionais constituem-se pelo movimento de atração e repulsão, independentemente da distância que os separa. Tal espaço, nada mais é senão um espaço de contração e dilatação, em que qualquer elemento pode vir a se relacionar com o outro, criando, deste modo, o debate da 'trança' no plano: é no plano (e o seu conceito geométrico admite a profundidade) que a 'trança' pode operar, daí a sua 'função' de *lugar* do debate pictural, em que descontinuidade e indivisibilidade se entrelaçam.⁸⁵

⁸³ *Ibidem*, p. 25

⁸⁴ VAUDAY, Patrick. *La Peinture et L'image: y a-t-il peinture sans image?* Paris: Éditions Pleins Veux, 2002.

⁸⁵ *Ibidem*, p.27.



Figura 63. *Campo de condensação I*. (Registro de processo de trabalho). Impressão fotográfica, acrílica e areia sobre algodão cru. 120 x 400 cm. 2014.

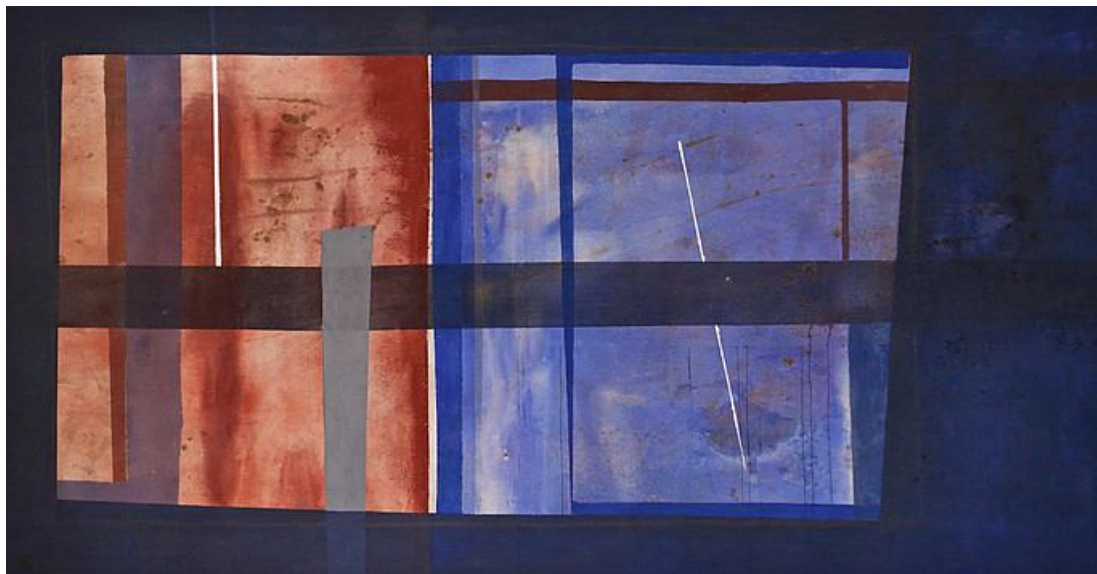


Figura 64. *Campo de condensação I*. Impressão fotográfica, acrílica e areia sobre algodão cru. 120 x 400 cm. 2014.



Figura 65. *Campo de condensação II*. Impressão fotográfica, acrílica e areia sobre algodão cru. 120 x 180cm. 2014.

3 ZONAS DE APORTE

A pintura: *aletheia fotos*. Sim, chamemos *pintura* ao gesto que mostra a incandescência de qualquer coisa.⁸⁶

⁸⁶MAIA, Tomás. *Incandescência: Cézanne e a pintura*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, 2015, p. 28.

3.1 APORTAGENS

Minha investigação no campo da arte surge da necessidade de realizar ações para que alguma produção, de ordem plástica ou textual, seja deflagrada. Desde os primeiros experimentos com a disposição de tecidos na margem do Guaíba, entre 1999 e 2000, até as últimas incursões à margem com as fotografias impressas sobre algodão, venho tentando agenciar modos diversos de me colocar em contato direto, *na experiência*, enquanto princípio metodológico para uma investigação no campo da arte.

A experiência é percebida nessa pesquisa como saída, algo que ocorre fora do perímetro habitual do cotidiano, um traço fundamental da própria existência. As noções de experiência e existência seguem entrelaçadas no meu campo de ação, no qual a saída para espaços abertos, fora dos limites da configuração tradicional de um ateliê, dispara os processos aqui analisados. Conforme aponta Michel Maffesoli, a necessidade de evasão constitui um traço fundamental da existência:

A existência, em seu sentido etimológico, refere-se a uma saída de si, uma fuga, uma explosão. Explosão que se vive no nível global, o do imaginário coletivo, mas também no próprio seio de cada indivíduo. Num caso e no outro deve-se poder “explodir”, tender para alguma coisa que não está lá no momento, mas que entretanto está sempre lá numa espécie de aspiração difusa e latente. Em resumo, o que não pode existir sem aquilo que “poderia ser”. A realidade em si não é mais que uma ilusão, é sempre flutuante, e não pode ser compreendida a não ser em seu perpétuo devir⁸⁷

A esta eclosão dos sentidos, salto no devir, é relacionado o movimento do rio (seu fluxo contínuo). Observo na trajetória de suas correntes, que arrastam materialidades diversas e propagam aportes e

⁸⁷MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.88.

descambos, o imbricamento com a natureza da pintura. Estar diante deste devir abissal consiste em perceber-se em um ponto de evasão dos sentidos e, conseqüentemente, de todas as certezas. Como no primeiro embate com a superfície vazia da pintura, estar na margem é perceber a possibilidade de adentrar no movimento das águas para aportar em outras praias, sem a certeza do ponto exato onde se vai chegar.

Abordar a margem é colocar-se diante de um limite e, partindo de sua configuração instável, criar um enunciado possível no campo da arte. Esta ambivalência (enunciar frente ao devir) confere a esta configuração ribeirinha uma potência específica. Maria João Gamito observa que o significado das margens ultrapassa a sua acepção comumente utilizada nos debates teóricos da pós-modernidade:

Mas para além desta conotação do termo, apesar de tudo, refém do estatuto da subalternidade que lhe está associado, e que a pulverização do centro e a eliminação do sentido hierárquico que ele comporta ainda não foi capaz de subverter, a margem continua a existir, no seu sentido etimológico mais imediato, como fronteira, limiar ou espaço de transição entre duas entidades: a margem como espaço residual do suporte do visual e do escrito, antes e depois da emancipação da arte dos seus dispositivos expositivos tradicionais (a moldura e o plinto); a margem nos sucessivos projectos de materialização do signo, de desmaterialização do objeto, da afirmação ou do apagamento de qualquer virtuosismo personalizado de execução; finalmente, a margem no contexto da multiplicidade das estruturas de significação, e dos sentidos que elas despoletam, preconizadas pela pós-modernidade, como o lugar privilegiado de produção e experiência de uma cultura da superfície que encontra na imagem a sua justificação.⁸⁸

O intercâmbio de linguagens e procedimentos acionado nesta pesquisa encontra ressonâncias no pensamento de Michel Maffesoli. A flutuação entre meios, espaços e o trânsito entre campos distintos do

⁸⁸GAMITO, Maria João. *Da transição ao transitório: a margem como um lugar em trânsito*. Apud: Margens: arte contemporânea. Coordenação e edição Sara Antónia Matos. Oficinas do Convento, Montemor-o-Novo, 2007, p. 177.

conhecimento perfazem o caráter nômade do raciocínio que estrutura esta pesquisa. Para Maffesoli, “ (...) a concepção do nomadismo como metáfora pode nos prover de um olhar mais realista das coisas, e pensá-las, portanto, em sua ambivalência estrutural (...)”⁸⁹. O lugar experimentado para as minhas ações é constituído por esta *ambivalência*, assim como a organização do campo pictórico, interseccionado por zonas de cor, através das quais evidencia ou soterra o referente fotográfico.

Mas a que margem se faz referência nesta pesquisa? Em que consiste esta superfície limítrofe, a qual entendo enquanto campo pictórico? A pintura é margem? Para obter respostas, faz-se necessário deixar que as diversas margens ativadas possam interagir e adensar o corpo desta poética. A margem do rio em seu sentido literal existe enquanto espaço fronteiro entre a água e a areia. Este lugar cambiante irradia forças de absorção e extrusão, recolhe informações advindas de múltiplas origens e as devolve ao rio, criando novas rotas para *aportagens* em outras margens. Obviamente nota-se aqui uma relação estrita com a superfície da pintura, que retém diversos componentes tais como índices fotográficos, gestos, materialidades, temporalidades e os rerepresenta sobre o campo pictórico. Nesta relação topológica ocorre a fricção entre universos, entre a fluidez do rio e a retenção da terra.

A pintura, então, através de sua pele, crosta, superfície, divide estes universos distintos e, de forma ambígua, transpassa-os, costura-os, ou melhor, sutura este rasgo entre o que chamamos de real e o imaginado, o sonho. A pintura é uma zona de aporte e comporta em sua estrutura o princípio da indeterminação, ao passo que consolida o olhar sobre e com o mundo percebido. Aparição, inscrição em determinado campo visual, área limitada por coordenadas. A pintura como parede, anteparo, mapa,

⁸⁹MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.30.

espelho, caixa e janela. O espaço de sua contenção sempre foi o espaço da possibilidade de sua enunciação. Entretanto, este espaço avizinha-se de um exterior, de um fora de campo e, justamente desta intersecção, deste roçar o real, externo aos seus limites, é que a pintura nutriu-se de possibilidades renovadas para a sua (re) invenção ao longo dos tempos.

A dúvida, a indeterminação, a possibilidade de encontro com o horizonte do outro lado do rio levam-me a pensar que a pintura é pertinente porque a sua consolidação é possível apenas se existir, de fato, um mergulho nestas muitas águas que formam o rio imaterial do tempo. Talvez por isso tenha insistido em tratar das temporalidades diversas que engendram esta investigação.

A pintura, portanto, trata de uma questão temporal. A luz, seu veículo essencial, só pode ser percebida e apreendida em função de uma duração, ou melhor, de sua suspensão. Ao recolher uma fração de tempo para condensá-la na superfície, a pintura opera uma distensão, pois devolve esta temporalidade através do olhar, atualizando-a. O olhar, deste modo, aporta sobre a pintura para restituir uma duração retida, realidade que eclode, excresce, transborda de sua superfície latente.

3.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O ELEMENTO PICTURAL

Paul Cézanne, ao insistir na apreensão de um mesmo motivo, como na série de pinturas da Montanha Santa Vitória (figura 66), parece formular sobre aquela realidade um questionamento acerca de sua natureza. Como se, ao pintar repetidamente a paisagem, esta pudesse, em algum momento, abrir-se e fazer eclodir sua verdadeira aparência, feita de luz armazenada em sua matéria. Mas a

Investigação cezanniana só foi possível pela entrega total ao campo externo no qual se consolida a experiência do olhar do pintor. Uma atenção radical ao tempo que escapa e que pode ser filtrado nos gradientes da superfície pictórica. Maurice Merleau Ponty aponta para o caráter emergente da apreensão de uma determinada realidade nos procedimentos pictóricos de Cézanne:

Cézanne não acha que deve escolher entre a sensação e o pensamento, assim como entre o caos e a ordem. Não quer separar as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização espontânea.⁹⁰

Assim, a pintura parece nutrir-se de uma relação direta com o acontecimento. O pintor, neste intervalo entre a apreensão de um momento e seu desvanecimento no rio imaterial do tempo, situa-se sobre a margem da superfície sensível da paisagem e a superfície sensibilizada, emulsionada de sua própria existência. O sujeito, como placa sensível, deixa-se impregnar e fixa, através da fatura pictórica, o tempo distendido pela luz, a luz do sol que torna possível a aparição das coisas no mundo, a luz que revela, portanto, a paisagem da experiência do pintor.

Para Tomás Maia, a busca pelo instante pictural em Cézanne deflagra um novo entendimento sobre a pintura e coloca a questão do tempo (movimento) como elemento operacional de sua fatura:

⁹⁰MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.116.

Se Cézanne procura o instante pictural é porque ele supõe que a pintura é portadora de uma nova percepção, a começar pela percepção do movimento: a percepção, não só de um instante (que a fotografia fixa e a cronofotografia multiplica), mas do *intervalo* entre dois instantes. Do intervalo, pode mesmo dizer-se, entre *todos* os instantes, seja qual for o momento do dia ou a época do ano.⁹¹

Esta apreensão de uma luz que excrece, que transborda das coisas nesta margem entre o sujeito e o mundo, pode ser relacionada diretamente com os procedimentos realizados com os tecidos na beira do Guaíba. A retenção de um tempo/luz decantado na margem desdobra-se nas distintas etapas do processo. Ao ser enterrada para a secagem, a superfície acomoda-se abaixo da terra para eclodir, carregada de índices, prenhe de signos a serem decifrados e postos à luz da pintura. Energia vital que escapa (e aporta) de um fundo indeterminado (o lodo do rio) para as bordas do real:

A excrecência não é um excedente supérfluo à vida; pelo contrário, é a essência – sem substância – da mesma vida: o movimento da vida que se excede. Vida que produz a vida fora de si, excedendo-se como vida.⁹²

A distensão, nestes aportes, pode ser pensada como a absorção deste tempo entre tempos, ao qual Cezanne depositava sua atenção e, portanto, sua vida, e seu prolongamento na duração própria da pintura. Se, para Santo Agostinho, o tempo é distensão (da própria alma), pode-se pensar na pintura como lugar da distensão na superfície, o lugar; portanto, onde o tempo transborda, atravessando as fronteiras de sua duração para migrar à superfície como matéria pictural.

⁹¹MAIA, Tomás. *Incandescência: Cézanne e a pintura*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, 2015, p. 31.

⁹²*Ibidem*, p. 26.

A experiência na margem, ao migrar para o espaço da pintura exposta ao tempo (tanto o tempo cronológico quanto o atmosférico), dilata-se uma vez que perfaz uma cadeia de procedimentos que se retroalimentam e complexificam. Na pintura, o tempo distendido da experiência é aberto pela luz que excrece na superfície (das coisas/paisagem e da própria pintura). A luz, portanto, ao incandescer, irrompe de um fundo indeterminado; escapa deste fundo para atestar toda a memória de luz já gravada neste lugar externo ao campo pictórico. A paisagem, então, passa a lançar seu olhar sobre o pintor. Nesta relação invertida entre sujeito e objeto, dá-se o instante pictural. Maia continua, ao abordar a noção de incandescência na pintura de Cézanne:

Ser pintor é ver que se é visto por um ponto de incandescência, e ser visto pelo que não tem olhos não é outra coisa senão ver a incandescência. É esse o nome da reversibilidade do visível, quando o visto se torna vidente e qualquer corpo devém luminoso.⁹³

A paisagem grava sua aparição no sujeito. Este processo de gravação, análogo aos procedimentos de impressão utilizados para a elaboração dos suportes em tecido, advém da experiência direta. O andar sobre a margem, o



Figura 66. Paul Cézanne. *Montagne Sainte-Victoire vu des Lauves*. Óleo sobre tela, 65 x 81,3 cm, 1902-1906.

⁹³ *Ibidem*, p. 29

navegar nas águas turvas, originaram impregnações da própria paisagem em minha placa sensível⁹⁴ (parafraseando Cézanne). As capturas fotográficas, deste modo, acionaram um movimento de alocação deste olhar da paisagem, revertendo-o sob forma de imagem. Um processo de reversibilidade do visível foi instaurado, encarnando na superfície da pintura os instantes provenientes de uma sucessão de encontros com a margem.

A pintura é considerada nesta pesquisa enquanto espaço de enunciação de um olhar que se reverte ao outro. O único filme roteirizado por Samuel Beckett, *Film*, de 1965, trata da trajetória de um personagem vivido pelo ator Buster Keaton (figuras 67 a 70). Neste filme mudo, o ator parece rastrear as superfícies pelas quais transita. Tangenciando um muro, o movimento da câmera acompanha o personagem, quase invisível, dirigindo-se no espaço urbano em direção a um edifício, onde supostamente habita. Durante o caminho, ainda na rua, esbarra com um casal que parece praguejar contra o seu contato. Ao adentrar o prédio, avista uma senhora descendo as escadas e, no momento do encontro de seus olhares, a senhora desfalece e parece morrer por ter sido vista (ou por tê-lo visto). O personagem invisível (um olho puro) sobe as escadas e chega ao seu aposento. O quarto está praticamente vazio. Neste momento vemos o personagem de costas vestindo uma capa preta e um chapéu. A câmera faz um giro de 360 graus, rastreando novamente a superfície das paredes. Após cobrir os escassos objetos existentes com tecidos pretos, cobre também a abertura da janela, pela qual passa protegido com um tecido (como se a luz da janela produzisse algum efeito indesejado) até cobrir o espelho do quarto.

⁹⁴ Refiro-me à placa sensível como minha consciência, minha memória, meus afetos, ou seja, no corpo que me constitui.

O personagem senta-se em uma cadeira de balanço, abre um envelope e inicia a apreciação de uma sequência de fotografias, provavelmente imagens de sua vida e de seus familiares. Ao final da sequência, aparece o seu retrato e naquele instante vê-se, pela primeira vez no filme, o seu rosto (utiliza um tapa olho e fita sua própria fotografia com desespero). Rasga todas as fotografias e, num lance final, onde havia um retângulo de luz (provavelmente o vazio deixado pela ausência de um quadro ou a projeção de um plano luminoso), surge o seu duplo. Face a face consigo mesmo, no instante do encontro entre os olhares, o personagem morre.

Esta narrativa visa aproximar certos aspectos do filme com a minha produção em arte. A noção de rastreamento é aqui abordada uma vez que a entendo como uma espécie de escaneamento do mundo; um olhar que apreende, fixa e redimensiona a experiência. Ademais, o lugar da superfície no filme também pode ter relação com a pintura, sendo o lugar do aparecimento. Destaco a presença da fotografia no roteiro de Beckett como imagem a ser destruída. O que resta da imagem fotográfica? Fragmentos dispersos no quarto, na grande câmara na qual se desenrola o ápice do filme.

O personagem parece sentir repulsa ou horror às janelas, aberturas, espelhos e imagens. A imagem, portanto, desestrutura-se no vazio, que se apresenta como superfície sensível da câmara/quarto. Nota-se que a aparição final ocorre justamente no lugar da ausência de um quadro, o que denota uma relação direta entre o apagamento e o surgimento no campo pictórico.

Por fim, o olho monocular do sujeito (poderia ser uma alusão à perspectiva linear, ao ponto de fuga, ao lugar determinado para o observador na tradição ligada aos meios de representação?), ao

encontrar seu outro (o mesmo), provoca sua morte (morte da pintura?). Percebo também nesta passagem uma aproximação com a noção de reversibilidade do visível apontada por Tomás Maia na pintura de Cézanne. Este jogo entre observador e objeto observado onde a pintura parece enunciar-se como película transitiva, espaço de quebra entre entidades, margem, portanto, entre o real e seu reverso.



Figuras 67, 68, 69 e 70. Samuel Beckett. *Film*. Frames do filme. Roteiro: Samuel Beckett. Direção: Alan Schneider. 20min. 1965.

3.3 ENTREVEROS

Minha investigação em arte parte do constante embate entre meios, tendo como arena ou ringue, o campo pictórico. Partindo da atenção sobre a natureza do instante pictural como encarnação de um entre-tempo, contido na relação direta do pintor com seu motivo de trabalho, percebo que a disposição da pintura como espaço de impregnação (gravação, retenção, sudário), bem como a preparação do campo pictórico através do suporte fotográfico, constitui procedimentos que distendem as temporalidades inerentes da pintura e da fotografia.

Parte da produção pictórica de artistas como Carlos Vergara e Gehrard Richter resulta do contato direto da superfície da pintura com a superfície do mundo ou engendra-se a partir do fundo fotográfico. Porém, invariavelmente estas produções consolidam-se sobre os índices de uma realidade apreendida. Campos visuais onde as tensões produzidas resultam das mestiçagens operadas:

A mestiçagem não é da ordem do homogêneo, mas do heterogêneo: ao invés de fundir os diversos elementos num todo único, ela os acolhe em permanente diversidade. Não se trata de algo heterogêneo a alguma coisa, mas do heterogêneo em si mesmo, como qualidade intrínseca, regulando as relações de um conjunto.⁹⁵

Carlos Vergara, artista gaúcho radicado no Rio de Janeiro, expoente da pintura contemporânea brasileira, lança mão de inúmeros procedimentos na elaboração do campo pictórico. Destacam-se as experiências de Vergara através da disposição do suporte da pintura diretamente sobre lugares

⁹⁵ CATTANI, Icleia (org). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.p.28.

específicos. O resultado deste contato são pinturas de grandes dimensões, como se através da grandiloquência da escala estas áreas pudessem adquirir a consistência arquitetural da qual retiram informações e sobre a qual produzem suas matrizes. O procedimento denominado monotipia, no qual o processo de gravação produz uma prova única, é investigado pelo artista como gesto de contato, pelo qual a superfície da pintura é invadida pelo mundo.

É o caso do trabalho *Muro* (figura 71), em que a retirada dos índices materiais ocorreu pelo contato da superfície pictórica com a parede. Um retorno, portanto, segundo Paulo Sérgio Duarte, às origens dos suportes primordiais da pintura. Das paredes das cavernas aos retábulos e finalmente às telas, os procedimentos pictóricos vêm, ao longo dos séculos, reivindicando lugares para sua enunciação no campo da arte. Parece natural que na contemporaneidade esses trânsitos entre lugares e reposicionamentos estruturais sejam articulados por artistas como Carlos Vergara. Segundo Duarte:

Um dia na sua história, a pintura se despregou dos muros, foi para as madeiras e, mais tarde, para as telas. Essa conquista, muito além de seus aspectos técnicos e sociais, contribuiu para mudanças de linguagem e até mesmo para acelerar processos produtivos, com consequências para todo o pensamento pictórico posterior à sua introdução. Num jogo especular com os elementos da história, Vergara inverte essa dimensão, trazendo para as telas – o suporte por excelência desde a Renascença – as marcas do suporte ancestral, o muro.⁹⁶

Há neste jogo especular, mencionado por Duarte, um espaço de investigação bastante profícuo para o pensamento atual sobre as práticas pictóricas. Uma vez que a pintura situa-se num campo de ação bastante amplo podendo lançar mão de diversos componentes advindos de áreas distintas e nutrir-se de

⁹⁶ DUARTE, Paulo Sérgio. *Carlos Vergara*. Rio de Janeiro: Santander Cultural, 2003.p.194.

momentos históricos por vezes antagônicos, sua prática pode produzir proliferações que redimensionam seu lugar no panorama complexo da arte contemporânea.

Pode-se estabelecer nas pinturas de Vergara uma aproximação direta com meus procedimentos. Suas matrizes são produzidas através do contato do campo pictórico com espaços arquitetônicos, como bocas de fornos ou calçamentos e logo em seguida sofrem alterações no atelier (figura 71). Tais interferências detonam espacialidades diversas que aportam sobre estes índices do real e os transformam, corrompem-nos e dilatam as vivências nos locais de captação.



Figura 71. Carlos Vergara. *Muro*, 1994. Monotipia sobre tecido de poliéster. 240 x 210cm.

Deste modo, práticas pictóricas alicerçadas sobre a produção de referentes diretos como a fotografia e a gravura (no caso de Vergara) emergem de procedimentos que relativizam as questões próprias da pintura. Paradoxalmente, afirmam sua potência ao enunciar fenômenos que, através do meio pictórico, nos são dados a ver, como a incandescência das coisas e suas superfícies, bem como a aparição de um espaço de absorção e rebatimento do olhar.

Gerhard Richter pode ser considerado um dos artistas contemporâneos de maior repercussão e

influência no campo da pintura. Ao estudar sua produção, percebe-se a diversidade de propostas e a quantidade de trabalhos realizados. Richter trabalha possibilidades de transição da fotografia para a pintura sem que a imagem resultante perca o seu caráter fotográfico. Afirma que:

Não pinto fotos penosamente, nem com excesso de atividade manual, mas desenvolvo uma técnica racional, que é racional porque pinto de maneira semelhante a uma câmera, e que meus quadros têm essa aparência porque aproveito o modo de ver que surgiu por meio da fotografia.⁹⁷

Richter desenvolveu um repertório extremamente ampliado de possibilidades diante do fazer pintura. Um aspecto comum às suas pinturas é o comentário sobre o fotográfico e sua relação com os meios pictóricos.

Uma foto é feita para informar sobre um acontecimento. O que importa para o fotógrafo e para o observador é, como resultado, a informação apreendida, o acontecimento fixado na forma de um retrato. A foto pode, além disso, ser vista como quadro, e a informação recebe então outro significado. Entretanto, como é muito difícil tornar a foto um quadro simplesmente por meio de uma declaração, tenho de fazer uma pintura dela.⁹⁸

Não é o objetivo de esse estudo deter-se sobre a análise geral de sua obra, mas sim trazer para discussão algumas considerações sobre uma parcela específica de sua produção. Trata-se da série de pinturas sobre fotografias, *over painted photographs*, que guarda uma aproximação com os procedimentos utilizados nesta pesquisa. Trabalhos nos quais Richter deposita camadas de tinta sobre

⁹⁷RICHTER, Gerhard. *Notas*. Apud: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.p. 114.

⁹⁸*Idem*.

imagens fotográficas, ao ponto do referente de base ficar saturado de matéria pictórica e por vezes perder sua força de enunciação. O que sobra é um emaranhado pintura-fotografia que funde estes meios e os coaduna no plano pictural.

Estas fotografias provêm do arquivo pessoal do artista e são constituídas de imagens de seu cotidiano: registro de férias, de sua vida privada, seus amigos, paisagens; ou seja, são fotografias amadoras, desprovidas de caráter artístico e que passam a sustentar o campo pictórico. Por trás das camadas de tinta, por vezes, pode-se reconhecer alguma cena, mas a fotografia acaba constituindo-se, efetivamente, como elemento abstraído pela mistura com a pintura.

Nesta série, Richter desenvolve uma espécie de fatura situada entre o expressionismo abstrato e o realismo socialista que lhe foi bastante familiar em sua experiência de vida na Alemanha Oriental. Situadas entre o realismo e a abstração, estas imagens sugerem a negociação entre os meios da pintura e da fotografia. Charles Harrison e Paul Wood sublinham o caráter ambíguo dos trabalhos de Richter, que relativizam o lugar da pintura diante da história e sua enunciação para além da mesma:

A história da arte moderna foi muito marcada por estratégias de exclusão e recusa. Uma das fronteiras mais voláteis sempre esteve entre a figuração e a abstração. É claro que, um certo tipo de pintura semi-abstrata ou figurativamente distorcida foi, por muito tempo, um ingrediente essencial da “arte moderna” de centro. Mas os dois polos da abstração “pura” e da figuração “realista” sempre foram uma combinação ilegítima ou excluída. O compromisso com uma proibia o compromisso com a outra. Ou, inversamente, a passagem de uma para a outra implicava um ato de renúncia; renúncia à abstração, por exemplo, devido ao seu elitismo, em nome dos valores compartilhados do realismo, ou à figuração devido ao seu conservadorismo, em nome da “promessa de liberdade” da abstração. A arte de Richter, porém, desde sua mudança da Alemanha Oriental para a Ocidental em 1961, foi marcada por uma constante oscilação entre o figurativo e o abstrato. Ambos, contudo, apoiavam-se

em uma consciência do fato de que a pintura ocorre hoje no contexto da tradição visual mais geral e disseminada da reprodução mecânica. Desse modo, o seu trabalho figurativo parece sempre enraizado numa imagem fotográfica. Às vezes, o mesmo acontece com suas pinturas “abstratas”. Mas, mesmo quando isso não acontece, o modo como essas pinturas são produzidas envolve técnicas associadas às tecnologias de reprodução em massa. O resultado é que a pintura de Richter parece sempre trazer em si um discurso dual: para uma história além da arte e para uma história da arte.⁹⁹

Nas duas imagens que seguem, existem estreitas semelhanças entre a produção de Richter e a minha prática, no modo como a pintura avança sobre o referencial fotográfico. Os títulos dos trabalhos a seguir referem-se às datas em que provavelmente as imagens foram capturadas, fator que confere ao trabalho um estatuto temporal bastante definido. A data, o dia específico da captura fotográfica ou da sobreposição pictórica distende-se pela imagem enquanto acontecimento experienciado. Tanto numa imagem quanto na outra, o que se vê é a fotografia de uma paisagem litorânea através da matéria pictórica depositada sobre a mesma. As faturas pictóricas é que são distintas.



Figura 72. Gerard Richter. 6.5.08. Óleo sobre fotografia colorida. 10 x 15 cm. 2008.

⁹⁹WOOD, Paul et ali. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac&Naify, 1998, p. 251.

Na primeira, 6.5.08.(figura 72), percebe-se o emplasto e o dripping¹⁰⁰ utilizados de forma a destacar a tinta da superfície onde a paisagem se inscreve. Esta matéria fluida e pastosa da tinta não chega a integrar a imagem fotográfica, que prevalece na composição. O campo visual, portanto, apresenta certa tensão e nota-se muito claramente o que é da ordem do fotográfico e o que pertence ao campo da pintura.

No trabalho 5.1.89 (figura 73) a imagem de fundo também é uma paisagem litorânea. No entanto, pela fatura aparentemente mais rala e constituída por raspagens, as superfícies fotográfica e pictórica parecem ter se integrado de forma mais contundente. Menos de um terço da imagem resta enquanto fotografia e a pintura, por sua vez, confere ao campo visual uma espécie de trama com o referente fotográfico. Duas experimentações onde as margens são colocadas em tensão.



Figura 73. Gerard Richter. 5.1.89. Laca sobre fotografia colorida. 19 x 15 cm. 1989.

¹⁰⁰Técnica de pintura na qual a tinta é gotejada sobre a superfície. Procedimento bastante explorado por pintores como Max Ernst e Jackson Pollock.

Margens representadas pelo assunto da fotografia, pois se tratam de fragmentos de paisagens litorâneas, semelhantes às que costumo realizar, e margens entre a pintura e a fotografia.

É legítimo então relacionar à prática de Richter, de fazer pintura sobre uma base fotográfica, com minha investigação e, partindo das noções de ambiguidade e indeterminação disparadas pelas suas imagens, localizar a minha prática no contexto da pintura contemporânea.

3.4 EXPERIMENTOS-RIO

Proposições experimentais que envolvem saídas de barco constituem o mote da série *Plus Ultra* da artista pernambucana Oriana Duarte (figuras 74 e 75). Através de incursões por diversos rios, Oriana registra a ação em vídeo e desdobra a forma de apresentação do trabalho através de diversos meios, entre eles, a fotografia. A vontade expressa pela evasão e o uso do rio como campo experiencial aproximam a minha pesquisa do trabalho de Oriana.

A artista investiga a ação como método de trabalho e explora os limites físicos de seu corpo através de incursões, remadas, saltos *bunge* e *jumping*,



Figura 74. Oriana Duarte. Da série “Plus Ultra”, “Lagoa Rodrigo de Freitas”. Fotografia (frames de vídeo). 30x40 cm. 2009.



Figura 75. Oriana Duarte. Da série *Plus Ultra*, *Travessias Baía do Guajará*. Fotografia/frames de vídeo. 30 x 40cm. 2009.

escaladas e outras atividades ligadas aos esportes radicais. Esta radicalização da experiência produz desdobramentos no seio de sua obra.

Na série *Plus Ultra*, a apresentação, sob a forma de instalação, é composta por registros em vídeo, desenhos, fotografias e o deslocamento de equipamentos ao espaço expositivo, como um barco específico para remo. A noção de objeto heteróclito¹⁰¹, portanto, subjaz a estas informações acerca da experiência, materializadas em dispositivos expográficos diversos. Nota-se aqui mais um exemplo de como a experiência pode ser distendida, por meio da proliferação de linguagens no corpo da pesquisa em arte. A distensão, neste caso, ocorre também no corpo da artista, uma vez que, para cada estratégia esportiva desenvolvida por Oriana, existe a necessidade de um preparo que altera a sua constituição física. Até mesmo por meio de efeitos causados por acidentes de percurso, seu corpo transforma-se e guarda indícios das ações apreendidas em seu método de trabalho.

Percebe-se o comentário acerca das noções de superfície, rio e borda em suas reflexões. A operação desencadeada desdobra-se e distende-se, “(...) *imbricando paisagens de outros rios, de outras remadas, a remada mais recente. Fluir de águas, nuvens, vegetações, pessoas, animais, constructos urbanos, enfim, tudo que se passa diante de um barco que passa (...)*”¹⁰². Oriana Duarte aponta para o processo *ad infinitum* ativado por suas experiências e utiliza a imagem do rio como metáfora para o fluir do tempo onde é possível entender, sob a ótica de Heráclito (filósofo pré-socrático grego), o rio como

¹⁰¹ O que se encontra fora de regras e padrões estabelecidos. Confluência de universos díspares. Elemento eclético de estrutura irregular.

¹⁰² DUARTE, Oriana. *Plus Ultra: experiências corpóreas em performances artístico-esportiva*. Apud: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/181.pdf> p.2003.

representação do movimento temporal¹⁰³. Para Heráclito, a ideia de que não se pode percorrer duas vezes o mesmo rio, pois tanto o rio como quem o percorre estão em constante devir, corrobora sua afirmação de que tudo flui (*panta rei*). As estratégias de Oriana parecem prescindir deste princípio de transformação:

Trata-se de uma operação acumulativa, de modo que a próxima cidade e suas águas virão a imbricar-se a estas e assim ad infinitum. A imagem da performance é um deslizar entre bordas, atravessada por paisagens mutantes. A imagem se faz e refaz no devir de um mesmo acontecimento: sobre um barco uma mulher remando. Mesmo outro acontecimento, pois nunca será o mesmo rio, nem nunca será o mesmo barco e mesmo a mulher, pelo delinear mutante do seu corpo em ação, nunca será a mesma. Imagem que se atualiza no deslocamento silencioso de corpos (corpo barco) flutuantes.¹⁰⁴

A exposição *Trazendo aqui pra marte*, de 2011, no Plataforma Espaço de Criação, consistiu, além da série de pinturas, em dois experimentos colaborativos com os artistas James Zortéa e Rogério Severo. A experiência realizada com James foi uma tentativa de atravessar o Guaíba com um barco a motor, o qual utilizo para as incursões/rastreamentos. Intitulamos o trabalho de *Travessia* (figuras 76 e 77).

Numa manhã de outubro, com o rio aparentemente calmo, iniciamos o percurso, acoplando uma câmera *Go Pro*, específica para fotografia e vídeos dentro d'água, numa boia de pesca presa ao barco por cabos de aço a uma distância segura da hélice do motor. No deslocamento do barco, a boia mostrou-se instável, submergindo e regressando à superfície; registrando, portanto, a cena do deslocamento do

¹⁰³ Para aprofundar as noções heraclitianas acerca do tempo e do discurso, recomenda-se: SCHULLER, Donald. *Heráclito e seu (dis)curso*, Porto Alegre, L&PM, 2000.

¹⁰⁴ DUARTE, Oriana. *Plus Ultra: experiências corpóreas em performances artístico-esportiva*. Apud: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/181.pdf> p.2003.

barco e imagens do fundo do rio. Ao chegarmos às imediações da Ilha do Presídio, resolvemos aportar na ilha para descansar e registrar o local. Percebemos que o vento mudou de direção e intensificou sua força, algo bastante comum nessa região.

Por razões de sobrevivência, resolvemos não seguir até a outra margem e retornamos, atracando em uma praia próxima ao bairro Pedra Redonda. Encontramos um cachorro que se interessou pela câmera, manipulando o dispositivo fotográfico como se fosse um osso suculento. Registramos uma série de movimentos do cão e retornamos à margem inicial.



Figuras 76 e 77. *Travessia* (trabalho em parceria com James Zortéa). Série de fotografias. Dimensões variadas. 2011.

Neste mesmo período do ano, em 2011, outra parceria de trabalho ocorreu no espaço da margem, no mesmo trecho de areia onde geralmente estendo os tecidos. Nesta ocasião, convidei o artista Rogério Severo para que construíssemos uma estrutura-embarcação com troncos e galhos de árvores aportados

naquele território. Rogério trabalha com desenhos feitos diretamente no espaço tridimensional, lançando mão de materiais como linhas de pesca, boias, tiras de metal, pesos de ferro, chumbadas e outros elementos da pescaria (figura 78). Seus desenhos ativam o espaço através de um fluxo de tensões e ritmos como o movimento de um rio.



Figura 78. Rogério Severo. *Linhas, lugares e espera*. Instalação. 2010.

O título desta ação, *Âncora balde* (figuras 79 a 82), surgiu quando eu ainda era criança, numa brincadeira com as palavras. Sei que esta lembrança foi o que restou e me pareceu apropriado pensar numa âncora improvisada, feita com um balde. Recentemente, descobri que o uso de baldes para a produção de âncoras é uma prática comum no universo da pesca e da navegação. Geralmente se usa, nesse dispositivo, um balde furado que, ao ser arrastado pela embarcação, diminui a velocidade do barco. Entretanto, não utilizamos baldes



Figuras 79, 80 e 81. Registro a ação *Ancora-balde*. Fotografia. 2011.

nem âncoras. Fizemos uma estrutura que mais pareceu uma jangada primitiva flutuante que acabou sendo ancorada, rebocada pelo barco a motor até um ponto no rio e deixada à deriva.

A investigação de Rogério Severo indica uma relação direta com os universos ribeirinhos sobre os quais a minha produção desenvolve-se. A experiência de Rogério no campo da pescaria amplia-se sob inúmeras formas de enunciação, desde a produção de fotografias, desenhos, pinturas e instalações. Percebo em seu repertório as noções de eclosão e proliferação como vetores exponenciais para a dilatação de sua experiência vivida nos rios. É o caso da instalação denominada *Arqueação*, apresentada no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul em janeiro de 2016.



Figura 82. Registro a ação *Ancora-balde*. Fotografia. 2011.

Arqueação trata do deslocamento da estrutura de um barco para o interior do espaço expositivo, juntamente com materiais relativos à pesca como linhas, varas de pesca, boias e chumbadas. Ao receber o convite de Rogério para escrever sobre seu trabalho, elaborei o seguinte texto:

Uma embarcação precisa de uma estrutura arqueada para se manter sobre as águas incertas que a esperam. O gesto de arquear engendra uma tensão específica. Inflexão de uma força que se contrapõe à resistência de determinada natureza. É necessário vergar a madeira que serve de ossatura do (b)arco, a partir das extremidades, para que a tensão seja distribuída pelo corpo do objeto náutico. Seu destino é o aberto dos rios, a indeterminação oceânica. Mesmo no leito espelhado de um lago aparentemente calmo, a embarcação demanda tensão para não afundar. Do contato entre a lâmina d'água através da qual se espreita a possibilidade do abismo (as águas profundas) e o casco do barco, irrompe-se o espaço flutuante do desenho de Rogério Severo. Os procedimentos de Rogério partem da astúcia no manejo dos materiais que lhes são caros: linhas de pesca, chumbadas, boias, varetas, madeiras, lâminas metálicas, serras, sargentos, tornos e barras de ferro. Objetos provenientes de um estaleiro real, portanto sonhado, ou vice-versa, no qual este artista-pescador garimpa o que for do seu interesse para construir embarcações. Suas invenções são veleiros, galés, jangadas destinadas à arqueação do devaneio. Na iminência da distensão que poderia descambar o desenho, como de fato ocorre na desmontagem de suas instalações, estas estruturas singram o olhar de quem examina rigorosamente suas armadilhas. Logo, o barco resiste à possível distensão, vista aqui como mau tempo, reviravolta das marés. O calado de uma embarcação indica a profundidade possível de suas incursões. No espaço de silêncio proposto por Rogério, naveguemos. O desassossego é preciso como o tiro de um arco.¹⁰⁵

Vale sublinhar que, ao produzir este escrito, encontrava-me em Portugal, realizando o período de doutorado-sanduíche. Contaminado com a leitura do livro do *Desassossego*¹⁰⁶, busquei elaborar o texto deixando-me levar pelo devaneio que a evocação de uma embarcação pode suscitar. O universo que orbita os litorais, seus habitantes, seus objetos e animais parece oferecer possibilidades ao espriamento da consciência. A proximidade com as margens ativa uma determinada percepção análoga

¹⁰⁵MARTINS COSTA, Clóvis. Arqueação. Texto realizado para apresentação da mostra no MAC RS.

¹⁰⁶PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Lisboa: Jerónimo Pizarro, 2014.

ao estágio do sono em que ainda não se adormeceu profundamente. A iminência é característica das margens e uma embarcação representa a possibilidade de navegar pelos rios, mares ou lagoas do tempo, das memórias, dos desejos. Portanto, estar à margem é avistar a utopia, um ainda não pensado; lugar onde prospecções e novos desenhos do real podem enunciar-se.

Talvez a margem proporcione uma percepção de não estar onde se está, por sua configuração instável, à beira de realidades distintas. Dessa forma o encontro entre os campos da pintura e da fotografia em meu trabalho pode ser visto também como um processo de *arqueação*, uma vez que arquear é tensionar e sua ação (a ação do arco), é a própria distensão deste gesto inflexivo.

A disposição de uma superfície diretamente em contato com o rio pode ser observada no trabalho da artista Susan Derges (figura 83), que lança mão do princípio fundamental da fotografia analógica, a relação físico-química entre o referente e o suporte de fixação da imagem, para absorver a imagem do movimento da água. Charlotte Cotton descreve o processo de captura utilizado pela artista:

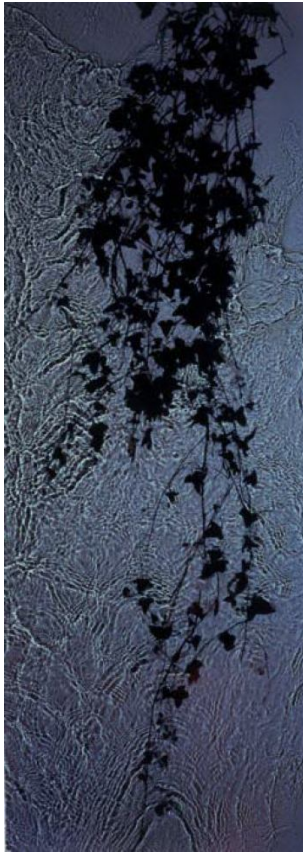


Figura 83. Susan Derges.
River Taw 16 July 1997.
Fotografia. 30 x 76cm.
2000.

A artista britânica Susan Derges tem usado o processo do fotograma para registrar movimentos de rios e da água do mar. Trabalhando à noite, Derges coloca grandes folhas de papel fotográfico, contidas numa caixa metálica, sob a superfície de um rio ou do mar e então, após remover a tampa da caixa, ilumina o papel com o espocar de um *flash* para que o movimento da água seja capturado na superfície do papel.¹⁰⁷

Há neste procedimento o uso do rio (ou mar) como parte instrumental do processo de revelação da imagem. No trabalho de Derges, a fotografia, apesar de manter sua integridade material, engendra com o meio ambiente o seu próprio aparecimento. Ao produzir imagens fotográficas sem o uso da câmera, a artista parece voltar-se para os primórdios da fotografia, bem como ao raciocínio pictorialista, uma vez que a supressão do dispositivo comumente utilizado na realização fotográfica (a câmera) endossa uma tendência da artista favorável aos processos intuitivos e artesanais da fotografia em detrimento do estatuto de objetividade que lhe é atribuído no senso comum.

A potência da indeterminação própria da experiência de estar à noite, ao embeber as superfícies sensibilizadas no fluxo dos rios, confere ao processo fotográfico uma ligação muito direta com a noção de captura. Uma captura realizada, portanto, com a criação de armadilhas visuais. Planos de revelação sobre os quais a imagem fugidia do movimento das águas,

instaura-se e distende a experiência do ato fotográfico.

¹⁰⁷COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Editora WMF. Martins Fontes, 2010, p. 206.

3.5 DA CRUZ QUEBRADA AO GUINCHO, UM DESVIO POR ALGÉS

Durante o período do estágio doutoral, percorri o litoral português e verifiquei algumas semelhanças com as margens experienciadas em Porto Alegre, sobretudo nas proximidades da cidade de Lisboa, onde o Rio Tejo inicia sua abertura ao mar. Na localidade de Algés, há um atracadouro de embarcações em meio a uma paisagem assoreada (figura 84). Parecia andar próximo ao Centro de Porto Alegre, nas imediações do cais do porto.

Entretanto, esta sensação de familiaridade logo desapareceu e a atenção passou a fixar-se, então, nos acontecimentos específicos destas paisagens. A proximidade com o oceano atlântico, ou melhor, a mistura destas águas, promove um entendimento sobre esta outra fronteira indiscernível entre as águas do Tejo e do Atlântico. Ademais, grande parte da costa lusitana possui uma formação rochosa.



Figura 84. Algés. Fotografia (arquivo de referência). 2015.

Qualquer margem arenosa aparece como fenômeno distinto em meio à espessura de quilômetros de uma espécie de paredão que contém os movimentos das marés (volto aqui a pensar na parede como elemento originário da pintura). Chama a atenção também os movimentos diários de baixa-mar e preamar, que alteram constantemente a linha de margem. Quando a maré recua (baixa-mar), vê-se a superfície formada por lajes de pedra sob as quais estão depositadas vegetações, conchas incrustadas, veios e marcas (figura 85).



Figuras 85. *Rastreamento - Estoril*. Fotografia (arquivo de referência). 2015.

Esta imagem revelada pela ausência da água pode ser comparada à superfície das pinturas que constituem parte do trabalho da tese, sob as quais se incrusta a imagem fotográfica e os resíduos provenientes de sua disposição à margem. Aprendi muito sobre pintura observando este fenômeno. Além disso, esta configuração tem proporcionado uma série de novos rastreamentos geradores de imagens a serem realocadas no plano da pintura sobre a margem.

Desta confluência de rios, tempos e acontecimentos, nasce uma consciência transversal acerca do que vem a ser uma experiência distendida. Proponho aqui uma aproximação com Jorge Luis Borges, em seu conto *O Outro*, do Livro de Areia. Neste conto, dois Borges em duas idades distintas, o velho e o jovem encontram-se à margem de um rio e travam um diálogo que coloca em jogo a noção de tempo e realidade:

Seriam as dez da manhã. Eu estava recostado num banco, diante do rio Charles. A uns quinhentos metros à minha direita havia um alto edifício, cujo nome nunca soube. A água cinzenta arrastava longos pedaços de gelo. Inevitavelmente, o rio levou-me a pensar no tempo. A milenária imagem de Heráclito.¹⁰⁸

Os dois personagens de um mesmo Borges conversando à beira de um rio evocam uma noção distendida de tempo e lugar. A margem de um rio é aqui o espaço no qual uma espécie de confluência fantástica torna-se possível. À beira deste mesmo e distinto rio, como coloca Heráclito, este outro de si borgeano olha (seria possível pensar aqui na ideia de reversibilidade do visível apontada por Tomás Maia acerca na experiência de Cézanne?).

¹⁰⁸BORGES, Jorge Luís. *O livro de areia*. Lisboa: Quetzal, 2012, p.9.

Portanto, pode-se pensar que a ideia de ser visto pelo outro e perceber-se vendo remeta esta reflexão para um entendimento da pintura enquanto tela de projeção/fixação de um real simultaneamente inventado e experienciado. Temos aqui o olhar como gesto e criação, como distensão do real. Um ver pela primeira vez que amplia o entendimento de tempo e de espaço do sujeito.

É possível pensar então as configurações litorâneas às quais dedico tempo e atenção como espaços para o exercício do olhar. A prática sistemática de incursões por diversas praias do litoral português no ano de 2015 aguçaram meu entendimento acerca dos motivos pelos quais se deu esta escolha: operar nas margens. A distância da terra natal, da praia originária do bairro Ipanema, promoveu um novo exercício de atenção, um perceber (e perceber-se) do outro lado do oceano.

As margens deste litoral constituem-se, na sua maioria, conforme mencionado anteriormente, por formações rochosas e “paredões”. Estas estruturas verticais, quase como uma espécie de murada frente ao mar, deixam entrever linhas, traços e marcas que correspondem ao tempo e à ação das ondulações. Superfícies, portanto, portadoras de memória nas quais o movimento do tempo inscreve-se. Constantemente agredidas pelas marés e pelos efeitos do sol (secagens), tais configurações aproximam-se muito de uma ideia de espessura pictórica. A atenção a esta margem-parede, à costa, produziu uma alteração no curso dos processos aqui enunciados. Ao perceber que a pintura já se encontra ali (ou o elemento pictural), limitei-me a percorrer e registrar estes compostos rochosos e registrá-los para a posterior montagem de uma sequência fotográfica.

Cruz Quebrada, Estoril, Guincho, Praia da Adraga, Ericeira, Peniche, Nazaré, Viana do Castelo, Odeceixe. Alguns nomes de praias percorridas ao longo do período vivido em Portugal. Cada trecho de litoral com suas especificidades mas com uma constante: estruturas rochosas e fundos de pedra oferecendo resistência ao movimento das marés, impregnando-se de um embate ao engendrar a sua superfície. Possivelmente esteja aí o elemento pictural, o princípio pelo qual uma pintura se faz pintura. Talvez a pintura seja esta margem na qual o olhar se perde e instaura a fissura entre o sujeito e o mundo.



Figura 86. *Adraga (sobrevoo)* Fotografia. Dimensões variadas. 2015.



Figura 87. *Adraga (registro de processo)*. Fotografia. Dimensões variadas. 2015.

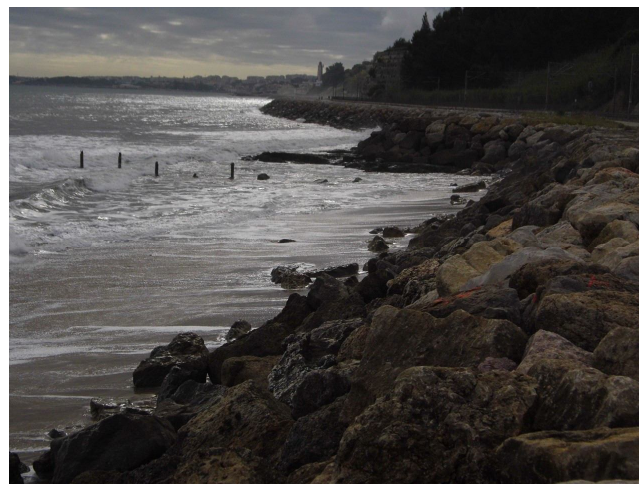


Figura 88. *Rastreamento cruz quebrada*. 4 fotografias de 30 x 40 cm. 2015-2016.



Figura 89. *Sem título (Algés). 4 fotografias de 30 x 40 cm. 2015-2016.*



Figura 90. *Aportagem Estoril*. Fotografia, 20 x 30 cm. 2015 - 2016.



Figuras 91. *Registro de processo de impregnação - Estoril*. Fotografia (arquivo de referência). 2015.



Figuras 92. *Rastreameto - Estoril*. Fotografia (arquivo de referência). 2015.

CATAPLAU - ANOTAÇÕES DA OUTRA MARGEM

Apoiei a mão esquerda sobre a capa e abri com o dedo polegar quase colado ao indicador. Tudo foi inútil: sempre se interpunham várias folhas entre a capa e mão. Era como se brotassem do livro¹⁰⁹.

Jorge Luis Borges

¹⁰⁹BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Lisboa: Quetzal editores, 2012,p.123.

Os procedimentos que impulsionaram esta investigação surgiram de um campo experimental formado por situações ribeirinhas, costas, praias e litorais que suscitam a partida, o descaminho por entre águas incertas para a exploração de novas margens. No entanto, neste momento delicado em que consiste a tentativa de conclusão, parece que a palavra aguarda sua chegada, seu aporte, à margem do texto. Aliás, os escritos nas margens são frequentes e necessários para uma obra textual. Quantas anotações e possíveis direcionamentos escaparam por entre as margens das páginas durante o tempo da escrita? Gostaria de representar estes aportes perdidos nestas últimas páginas, onde meu olhar parece transpassar a bruma que revestiu a superfície da pintura engendrada por camadas de experiências, navegações incertas, derramamento de fronteiras e transbordamentos.

Aproveito para folhear novamente *O livro de areia*, de Jorge Luis Borges. Um dos personagens que habitam o livro, no conto *Utopia de um homem que está cansado* afirma: *ler é reler*. É preciso adentrar novamente o livro para que as palavras possam fazer sentido. Assim como os livros, os rios solicitam novas visitas, repetidas incursões sobre suas margens. Este processo de ver de novo, fazer de novo e repetir os procedimentos tem atravessado esta pesquisa desde o início do trabalho que resultou na dissertação de mestrado, em meados de 2000. Dezesesseis anos, portanto, de idas e vindas, de instantes de baixa mar e pré-a-mar. O rio agora é a palavra para designar qualquer conformação natural onde a água possa fluir. Haveria algum sentido em substituir Rio por Lago nesta altura do texto? Penso que não.

A natureza da pintura (e aqui poderia estender para toda forma de arte) pode ser percebida nesta analogia com o rio e o livro. O campo pictórico oferece um espaço bastante ampliado para a sua leitura. Não apenas como um anteparo onde se instaura um olhar *através*, mas um olhar *com a pintura*. Volto

para o depoimento inicial, onde Boca redimensiona toda e qualquer noção de realidade para alcançar, compondo com o objeto de análise (micro-macrocosmo) *um outro lugar*. Que lugar é este para onde leva a pintura? Partindo da inversão conceitual advinda do *trazer aqui pra marte*, a pintura (o objeto de arte) pode trazer, restituir, aportar, revertendo, assim, pela superfície, como apontou Tomás Maia, o visível, possível somente pela incandescência da luz (da fonte solar).

Quando Boca proferiu *Cataplau!*, havia ele conseguido trazer aquilo que encontrara pelo visor do microscópio entrópico? As perguntas começam a se sobrepor aos pensamentos conclusivos que deveriam nortear este escrito final, mas parece que a distensão, como pertencente à ordem do tempo, não para de empurrar esta reflexão para fora dos limites de uma tese.

Definitivamente, a pintura é uma zona de aporte. Conforme a hipótese lançada na introdução da tese, o campo pictórico, de fato, consolidou-se (paradoxalmente bifurcando-se através da fotografia) como espaço de armazenamento de acontecimentos gerados pela experiência direta. A presença da imagem fotográfica alocada na superfície da pintura, que por sua vez ocupou um lugar diretamente na paisagem, acionou o campo pictórico. Este, estruturou-se pelo atravessamento de diversas instâncias procedimentais que lhe permitiram, tal qual uma estrutura geológica, a acomodação de diversas placas (ou planos) que aos poucos foram sedimentando-se na superfície da pintura. O campo pictórico apresenta-se, neste momento, como um amplo espaço de convívio entre linguagens e, sobretudo, como lugar de onde percebo a possibilidade de articulação para a pesquisa em arte.

Este campo, enquanto lugar em distensão, fomenta a noção da pintura enquanto médium para o pensamento e a ação. Sua volatilidade, sua vocação para a construção tanto através de seus procedimentos específicos quanto do seu potencial para expansão e desmembramento de códigos, reitera a ideia de distensão da experiência. Aqui evidencia-se a possibilidade de utilizar a expressão distensão, tanto no sentido de aumento quanto de diminuição de tensão. O entrevero de linguagens, que aparentemente distendeu a pintura por suavizar as barreiras entre categorias, paradoxalmente inferiu tensão à sua capacidade de enunciação.

A pintura, ao distender-se, quase se perdeu no fluxo de rio no qual os procedimentos desta investigação navegaram e ainda navegam. Entretanto, parece que deste movimento dispersivo, a própria pintura retirou energia, engendrando sua substância através das forças advindas dos embates. No paradoxo, na ambiguidade (e aqui voltamos à metáfora do rio, como sendo o mesmo e o diferente), a pintura e a fotografia ganharam potência e sugerem agora a necessidade de novos retornos ao campo instável das margens. Um projeto para ser levado, assim como este *movimento-rio* sugere, *ad infinitum*.

A fotografia registrou as etapas do processo e constituiu-se como uma destas etapas. Fundamentais para a distensão desencadeada no corpo da obra, os procedimentos fotográficos ocuparam distintas posições no âmbito do trabalho. Da condição de ferramenta para os rastreamentos, a imagem fotográfica infiltrou-se no corpo da pintura, camuflando-se na superfície ao multiplicar a imagem da paisagem por entre os tecidos impressos sobre a margem. Ademais, sua enunciação no plano da tela

determinou a fatura pictórica, e, mesmo quando soterrada, ela fez-se tramar como índice no processo de adensamento das camadas da pintura.

A partir das últimas experimentações realizadas nos espaços litorâneos de Portugal, percebo que a fotografia poderá ganhar outro lugar em minha produção. Ao retomar a disposição do tecido sem impressão de imagens, ou seja, ao dispor a tela vazia, pura, sobre as margens, parece que regressei ao âmago dos procedimentos originários desta pesquisa.

Entretanto, houve neste gesto uma recorrência amadurecida pela sedimentação de camadas temporais desdobradas em 16 anos de insistência e de retorno ao espaço da margem. Como se, ao dispor o plano em branco diretamente na paisagem, retomasse alguma ontologia não apenas da imagem fotográfica, mas de toda e qualquer enunciação da imagem. A espera do índice, o vazio, o material sensibilizado pela experiência (pela saída ao espaço-fora).

Nas bordas deste limite impreciso, na evocação deste pequeno espaço de contensão frente ao devir abissal das margens (cabe aqui estender esta noção de margem para possíveis equivalentes como costa, litoral, praia, campo aberto) algo ocorre e produz uma marca indelével sobre o campo pictórico. Mesmo que esta marca não se dê a ver de forma instantânea, sua enunciação estará à espreita, ou do gesto que deflagrará o instante pictural, ou enquanto latência para novas impressões que darão corpo à imagem fotográfica.

Recorro mais uma vez, neste momento final, ao livro de areia ao relacionar os procedimentos desta investigação com a leitura daquele volume infinito em cujas páginas abriga-se a contínua proliferação de múltiplas leituras.

- Não pode ser, mas é. O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma, a última. Não sei por que estão numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número.¹¹⁰

A pintura estendida na margem é página aberta à experiência. Uma abertura vertiginosa e até mesmo assustadora por enunciar, talvez, a desmesura de um trabalho no campo da arte. Como o personagem de Borges, ao enfrentar o infinito em suas mãos.

¹¹⁰BORGES, Jorge Luís. *O livro de areia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.p.124.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *De um Fragmento ao Outro*. São Paulo: Zouk, 2003.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005, p. 194.
- BOIS, Ive-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BORGES, Jorge Luís. *O livro de areia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.p.9.
- BRAGA, Paula (org). *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CARTAXO, Zalinda. *Pintura em Distensão*. Rio de Janeiro: Z. Cartaxo, 2006.
- CATTANI, Icleia Borsa. *Icleia Cattani*. Organizado por Agnaldo Farias. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- CATTANI, Icleia Borsa (org). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- CANONGIA, Ligia. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Barléu Edições, S/D.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. ALVES, Cauê. *Paulo Pasta: a pintura é que é isto*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.

CHIRON, Éliane. *Ao 7º X: trivium com centauro, estrelas e bailarinas*. Revista Porto Arte. V. 7: UFRGS. 1996.

COSTA, Clóvis Vergara de Almeida Martins, JOHN, Richard (orgs). *Vetor*. Novo Hamburgo: Feevale, 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: UFRGS Editora, 2003.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERDYK, Edith. *Disegno, desenho, desígnio*. São Paulo: SENAC, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Peinture Incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Carlos Vergara*. Rio de Janeiro: Santander Cultural, 2003.

DUBOIS, Philipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas. Anos 60 / 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília (org). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Jorge Zahar Editor, 1997.

FLORES, Laura González. *Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GIANNOTTI, Marco. *Breve história da pintura contemporânea*. São Paulo, SP: Claridade, 2009.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura – ensaios críticos*. São Paulo: Ática, 1996.

HOCKNEY, D. *O conhecimento secreto: redescobrimo a técnica perdida dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HOUAYEK, Hugo. *A pintura como ato de fronteira: o confronto entre pintura e o mundo*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

HUCHET, Stéphane. *O contato*. São Paulo: Paço das Artes, 2002.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2004.

MAIA, Tomás. *Incandescência: Cézanne e a pintura*. Lisboa: Atelier-Museu Júlio Pomar, 2015.

MATOS, Sara Antonia (coord). *Margens: arte contemporânea*. Montemor-o-novo: Oficinas do Convento, 2007.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

PASTA, Paulo. *A educação pela pintura*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Críticas*. Robert Smithson: Arte, Ciência e Indústria. São Paulo: SENAC, 2010.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: SENAC Nacional, Marca D'Água, 1996.

PRECIOSA, Rosane. *Rumores Discretos da Subjetividade: Sujeito e Escrita em Processo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Lisboa: Jerónimo Pizarro, 2014.

RÖHNELT, Mário. *Pintura: da matéria à representação*. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2011.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. *O gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.

SAMAIN, Ethienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/ Senac, 2005.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

SANTOS, Alexandre, SANTOS, Maria Ivone. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2004.

SCHULLER, Donald. *Heráclito e seu (dis)curso*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SYLVESTER, David. *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, New Jersey, 1967*. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br>

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010.

STOICHITA, Victor. *O efeito pigmalião: para uma antropologia histórica dos simulacros*. Lisboa: Kkymm, 2011.

TEDESCO, Elaine. *Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço moderno*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2001.

TIBERGHIEU, Gilles A. *Land Art*. London, England: Art Data, 1995.

VAUDAY, Patrick. *La Peinture et L'image: y a-t-il peinture sans image?* Paris: Pleins Veux, 2002.

VITAMIN P: *new perspectives in painting*. New York, USA: Phaidon, 2006.

VINCI, Leonardo da. *Tratado de la pintura*. Buenos aires: Losada, 1943.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WOD, Paul (et al). *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo. Cosac Naify, 1998.

Filmes:

Film. Roteiro: Samuel Beckett. Direção: Alan Schneider. 20min. 1965.

Websites consultados:

<http://ateliermuseujuliopomar.pt> (acesso em 11/03/2016)

<http://www.carlosvergara.art.br> (acesso em 05/04/2016)

<https://www.ccb.pt> (acesso em 28/09/2015)

<https://www.gerhard-richter.com> (acesso em 19/12/2015)

<http://www.gulbenkian.pt> (acesso em 10/01/2016)

<http://www.moma.org> (acesso em 10/01/2016)

<http://www.musee-orsay.fr> (acesso em 17/09/2015)

<http://www.premiopipa.com/pag/oriana-duarte> (acesso em 04/03/2016)

<http://www.rogeriosevero.com.br> (acesso em 28/03/2016)

APÊNDICE

Trajectoria Artística

Formação

2015: Doutorado-sanduiche. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Portugal.

2012; Ingresso no Doutorado em Poéticas Visuais - PPG/AV. Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre/RS.

2005: Mestrado em Poéticas Visuais - PPG/AV. Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre/RS.

1998: Bacharelado em Artes Plásticas. Habilitação em Pintura. Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre/RS.

Principais exposições individuais

2014: *Entrevero-rio*. Galeria Mamute. Porto Alegre/RS.

2011: *Trazendo aqui pra marte*. Plataforma Espaço de Criação. Porto Alegre/RS.

2005: *Sobreamargem: Ações e revelações em território demarcado*. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre, RS.

2002: *Sobreamargem*. Faculdade de Artes e Comunicação/ Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo/RS.

2002: *Sobreamargem, Circuito 1*. Galeria do DMAE. Porto Alegre/RS.

2002: *(EX) CERTOS*. Intervenção com projeções de vídeo em sítio de Belém Velho. Porto Alegre/RS.

1999: *Pinturas*. Centro Municipal de Cultura. Porto Alegre/RS.

Principais exposições coletivas

2015: *Ensaio sobre o visível*. Galeria Mamute. Porto Alegre, RS.

2014: *Abertura dos trabalhos*. Plataforma Espaço de Criação. Porto Alegre, RS.

2013: *Entre: curadoria A-Z*. Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC/RS).

2012: *Diante da matéria*. Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC/RS).

- 2011: *Labirintos da Iconografia*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS).
- 2011: *Experimento Zero*. Plataforma Espaço de Criação. Porto Alegre, RS.
- 2011: *Utopia Faber*. Pinacoteca da Feevale . Novo Hamburgo, RS.
- 2009: *Zona de indeterminação*. Clóvis Martins Costa, Elaine Tedesco, Lizângela Torres e Ricardo Cristofaro. Espaço Cultural da ESPM. Porto Alegre RS.
- 2008: *Fração atemporal*. Mostra de videoarte do espaço cultural Yazigi. Novo Hamburgo, RS.
- 2007: *III VISOR* mostra de videoarte da FEEVALE. Pinacoteca da FEEVALE. Novo Hamburgo, RS.
- 2005: *Intervalos 3*. Exposição de professores do Curso de Artes Visuais da FEEVALE. Pinacoteca da FEEVALE. Novo Hamburgo, RS.
- 2004: *Multiplex - X 2004: Música, Tecnologia e Artes Visuais*. Goethe - Institut. Porto Alegre/RS.
- 2004: *36º Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba*. Pinacoteca Municipal Miguel Dutra. Piracicaba/SP.
- 2004: *16º Salão de Artes Plásticas da Câmara Municipal de Porto Alegre*. Porto Alegre/ RS.
- 2004: *Sobreposições Urbanas*. Projeto idealizado por Elaine Tedesco e financiado pelo Funproarte. Série de projeções de vídeo no espaço urbano. Belém Velho. Porto Alegre/ RS.
- 2004: *Terceiro Vagalume*. Mostra de vídeo do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre/ RS.
- 2004: *MAC*. Cais do Porto. Porto Alegre/ RS.
- 2003: *Visor*. Primeira mostra de vídeo da Feevale. Novo Hamburgo/ RS.
- 2003: *Circuito de Ateliês*. Porto Alegre/ RS.
- 2000: *Tótems. Intervenção Urbana*. I Fórum Social Mundial. Porto Alegre/ RS.
- 1999: *Identidades, 37 formas de ver*. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Instituto de Artes. UFRGS. Porto Alegre/ RS.
- 1998: *IX Salão Latino Americano de Artes Plásticas de Santa Maria*. Museu de Arte de Santa Maria. Santa Maria/ RS.
- 1997: *II Salão Top Student de Artes Plásticas*. Instituto Cultural Brasileiro Norte Americano. Porto Alegre/ RS.
- 1997: *VII Salão de Pintura Cidade de Porto Alegre*. Edel Trade Center. Porto Alegre/ RS.
- 1997: *II Porto Alegre em Buenos Aires "25 x 25"*. Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires/ Argentina.
- 1997: *Paralelo 30*. Galeria Agência de Arte. Porto Alegre/RS.

Premiações

2004: Prêmio Incentivo à Criatividade no 16o Salão de Artes Plásticas da Câmara Municipal de Porto Alegre. Porto Alegre/ RS.

1997: Terceiro Lugar. II Salão Top Student de Artes Plásticas. Instituto Cultural brasileiro Norte Americano. Porto Alegre/ RS.

1997: Primeiro Lugar, categoria pintura. IX Salão Latino Americano de Artes Plásticas de Santa Maria. Museu de Arte de Santa Maria. Santa Maria/ RS.

Coordenação de espaços culturais:

2007/2012: Coordenador da Pinacoteca da Feevale. Novo Hamburgo/RS.

2011/2014: Co-fundador e coordenador do Plataforma Espaço de Criação. Porto Alegre/RS.

2012/2015: Coordenador do Espaço Cultural Feevale. Novo Hamburgo/RS.

Publicações

2015: *Desvio entrópico*. As Partes nº 9. Revista do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, dezembro de 2014.

2013: *As paisagens obscuras de Lizângela Torres: incursões noturnas como método*. Revista Estúdio nº 8. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

2013: *Fotografias à margem: agenciamentos e distensões do campo pictórico*. Ciclo ART&foto História, Teoria, Crítica e Poéticas sobre Fotografia.

2009: *Distensões matungas*. Apud.Vetor. Clóvis Martins Costa e Richard John (organizadores). Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

2008: *Territórios da pintura: algumas incursões possíveis*. Apud: Educação, estética e cultura: percursos e investigações. Lurdi Blauth e Margareth Sinionato (organizadoras). Novo Hamburgo: Feevale, 2008.

2008: *Iberê Camargo nos 10 anos da Pinacoteca*. Catálogo da exposição comemorativa aos 10 anos da Pinacoteca da Feevale.

2008: *Contato museológico: a curadoria como experiência e pesquisa*. Catálogo da retrospectiva de Lurdi Blauth. Pinacoteca da Feevale.

2005: *Distensões Flutuantes*. Catálogo da Exposição Intervalos 3. Pinacoteca da FEEVALE.

2004: *Praça Central*. Catálogo do projeto Sobreposições Urbanas. Funproarte.

Obras em acervos das seguintes instituições

Museu de Arte Contemporânea (MAC)/RS.

Museu de Arte de Santa Maria/RS

Curadorias

2013: *Alteração*. Espaço Cultural FEEVALE. Novo Hamburgo, RS.

2012: *Distensões do real*. Espaço Cultural FEEVALE. Novo Hamburgo, RS.

ANEXO 1 – IMAGENS DE ATELIER

Figura 93. *Registro de processo, frame de vídeo. Fotografia (arquivo de referência). 2011.*



Figura 94. *Processo em atelier*. Fotografia (arquivo de referência). 2011.



Figura 95. *Rastreamento Algés*. Fotografia (arquivo de referência). 2015.



Figura 96. *Registro de processo*. Fotografia (arquivo de referência). 2009.



Figura 97. *Guaibólide em processo*. Fotografia (arquivo de referência). 2015.



Figura 98. *Azul em Belém Novo*. Fotografia (arquivo de referência). 2011.



Figura 99. *Luz em Belém Novo*. Fotografia (arquivo de referência), 2011.

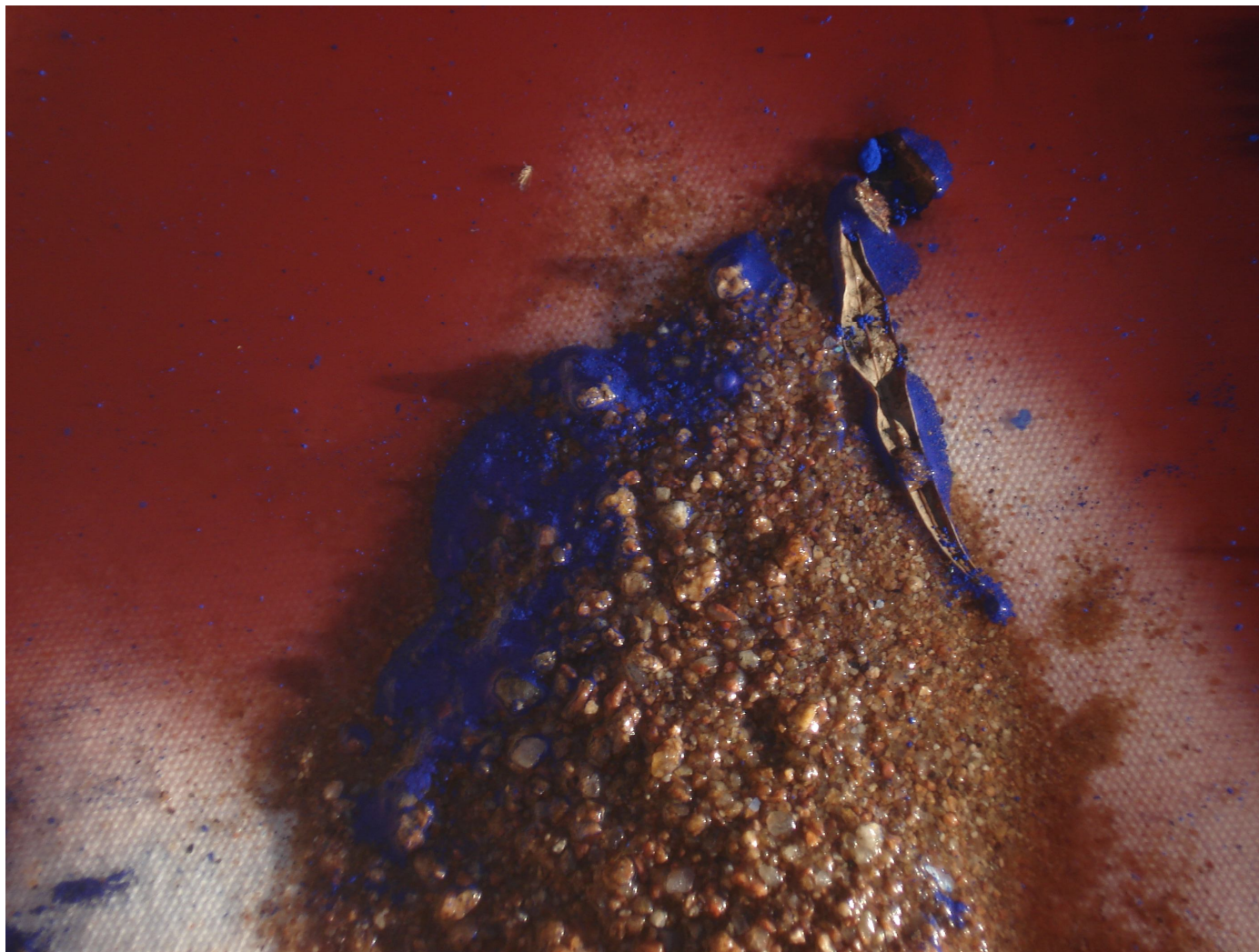


Figura 100. *Pintura em processo (Belém Novo)*. Fotografia (arquivo de referência). 2011.



Figura 101. *Pintura em processo (Belém Novo)*. Fotografia (arquivo de referência). 2011.



Figura 102. *Atelier Plataforma*. Fotografia (arquivo de referência). 2011.



Figura 103. *Atelier Plataforma*. Fotografia (arquivo de referência). 2011.



Figura 104. *Atelier Plataforma*. Fotografia (arquivo de referência). 2011.



Figuras 105. *Processo à margem*. Fotografia (arquivo de referência). 2011.

ANEXO 2: TEXTOS

DISTENSÕES DO REAL

Pela imagem, o mundo impõe sua descontinuidade, seu esfacelamento, seu inchamento, sua instantaneidade artificial.

Jean Baudrillard

As negociações possíveis entre o olhar e sua captura inferem ao gesto fotográfico a potência para distender o real. Observando uma fotografia podemos dizer que havia tudo antes da sua aparição: o cosmos, as infinitudes cotidianas, as fendas na memória, o caos e todas as ocorrências e perturbações que movem o universo. Agora é tudo isso mais essa fotografia. Se o real for deserto, a imagem fotográfica será uma porção de água, um pequeno oásis na assimetria cósmica (e cômica) das aparências, dos saberes e dos instintos.

Intuímos a imagem. A fotografia não atesta a existência segura do referente, do objeto capturado, engendra sua própria existência, de outra ordem, a do campo da experiência: invenção de sentidos pelo *médium* fotográfico, como propõe Roland Barthes:

É aqui que está a loucura; pois até esse dia nenhuma representação podia assegurar-me o passado da coisa, a não ser através de substitutivos; mas com a Fotografia, minha certeza é imediata: ninguém no mundo pode me desmentir. A Fotografia torna-se então, para mim, um *médium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo, modesta,

partilhada (de um lado “não está lá”, do outro “mas isso realmente esteve”): imagem louca, com *tinturas* de real.¹¹¹

Não obstante, acerca-se da fotografia para a elaboração de um léxico, um glossário de intenções que revelam e distendem o real. A fotografia cumpre a função de ferramenta de leitura, instrumento de prospecção de vidas, de organização do tempo e dos fragmentos de experiências.

Negociações com o real; permutas; empréstimos; distensões; aproximações; rupturas; fraturas no real. Infiltrações, rastreamentos, urgências e emergências consomem e reformam o campo da experiência. A imagem, então, posta-se interpondo universos de cogitação, inteligências, câmbios de consciência, descambos do real.

O olhar é implicado no mecanismo de captura. Implica-se o sujeito no instante e na reformulação dos meios, procedimentos e materialidades da fotografia. Distensões, portanto, flutuantes, intercambiáveis e interseccionadas por escolhas e desdobramentos no campo do diverso. Nos trabalhos aqui apresentados, a negociação entre as diversas funções da fotografia no campo do real (fotografia-documento, fotografia-vetor, fotografia-matéria) evidencia-se através de aportes particulares na dimensão deste universo sensibilizado pelo olho/pensamento.

Não se observa aqui uma visão panorâmica da produção fotográfica contemporânea, mas sim a criação de uma zona de convivência entre formulações da imagem em alguns de seus possíveis campos

¹¹¹BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1984.p.169

operacionais artísticos, confrontando estratégias de captação/aferição do mundo percebido através de distintas formas de apresentação de proposições artísticas que utilizam a fotografia como ferramenta de trabalho. Nestes aportes fotográficos, a mistura imagem/experiência é superfície atravessada pelo tempo vivido. Conjuntos de fragmentos em devir, na eminência constante de associação e multiplicação: signos em cristalização, erosão, entropia.

Na esteira das ações ordinárias, sub-repticiamente a imagem fotográfica se manifesta. A imagem habita, suscita, grava, encrava, escava, cava, evoca e cavoca outra imagem. A imagem multiplica, implica, replica-se e aplica sobre o sujeito à marca, o disparo, a síntese de uma vida, o rastro de uma pegada na constelação de outras imagens, outros parâmetros para se descobrir o mundo. A imagem acompanha, a imagem banha, imagem da banha, da pele, do corpo, do líquido, do rarefeito, do salto no escuro, da escada. A imagem é sacada e usada para tapar outra imagem, agora já outro corpo a descortinar as aparências e suspender o real.

Sobrevôo: Passamos agora pelo quarto andar do prédio do Teatro Feevale. O novo espaço cultural da Universidade é ocupado por proposições fotográficas que ativam este texto. Poéticas distintas que se avizinham produzindo tensões e mesclas de sentidos, acampando no espaço expositivo por meio de agrupamentos. Lembro aqui de Octávio Paz, ao pensar nas possíveis formas de aproximação com uma obra de arte: como um pássaro, que sobrevoa a imagem guardando uma distância segura, como um ser rastejante que perscruta a imagem, como um arqueólogo que escava a sua superfície, como um atirador que ajusta a sua mira, com desconfiança, com repúdio ou paixão absoluta.

Podemos pensar nesta exposição como um passeio por dispositivos que engendram, através da fotografia, olhares possíveis sobre os *fenômenos que acreditamos nos circundar*. Seria essa uma definição de *real*? Se, na concepção cientificista de mundo o real é algo que se impõe, de forma independente da relação com o sujeito, podemos ter aqui outra via de entendimento, ou seja, o real como produção de linguagem resultante do embate entre o sujeito e os fenômenos que perfazem certa realidade externa e indeterminada. Portanto, o aparelho fotográfico seria o meio mais eficaz para enfrentar, capturar e reconduzir os fluxos visíveis e obliterados de um real em movimentação constante?

Armadilhas da sombra: A sombra é o fenômeno fundamental de toda a representação. Enunciação, de um só golpe, segundo Plínio, o Velho, da pintura, do desenho e da escultura. Seu principal veículo, a projeção. Espaço de passagem e revelação. Ao passar pela escuridão, a imagem revela-se. Cláudio Mubarac descreve este momento considerado seminal na história da nossa relação com a imagem:

(...) à circunscrição da sombra de um homem sobre uma parede, traçado, trazido ao plano, seguiu-se a restituição das feições em argila fixada pelo fogo; policromia prometéica. Em três tempos, num só desejo, com movimentos coordenados, nascem o desenho, a pintura e a escultura, num espaço entre a matéria e a memória.¹¹²

Camadas de inflexões do pensamento. Sombra como aquilo que restitui a presença, enunciação do vir a ser. Mas a luz que projeta a sombra é anterior ao sujeito. Sua enunciação vem de outro escopo de realidade. Lembremos aqui de Jonas que, ao enfrentar a tempestade sobre a qual deságua a ira dos deuses, é engolido pela baleia. Quais as presenças que se revelam por esta passagem pela escuridão?

¹¹²MUBARAC, Cláudio. Notas breves para uma definição do desenho. Revista ARS. São Paulo, 2004.

Zonas de indeterminação nas quais proliferam espectros, como nas figurações que se misturam com o espaço na série *Incursões noturnas*, de Lizângela Torres, nos vestígios de sonhos e abismos das fotografias de areia de Eduardo Vieira da Cunha, nos espaços ambíguos das imagens de Elaine Tedesco (o que é anteparo e o que é imagem projetada? O que é da pintura e o que pertence à fotografia?). As sombras das esculturas projetadas de José Spaniol, *O Descanso da sala* e *Sombra Azul*, conferem à imagem um efeito de suspensão das noções de escala, peso e materialidade.

Paisagens flutuantes: A paisagem distende-se aqui por fragmentos de lugares, pontos de vista, enquadramentos que dão a ver o que nos é externo. De onde se vê? Em *Maré baixa*, parece que esta é uma questão que se interpõe no horizonte maleável de Felipe Góes. Horizontes replicados, amalgamados na extensão do campo visual.

Na série *Passagens entre Paisagens*, de Lurdi Blauth, as imagens migram entre distintos procedimentos de contato, da gravura em metal à digitalização e reprodução sobre algodão comumente utilizado na produção de pinturas, gerando imagens onde predominam abstrações que lembram paisagens desmanchadas pelo movimento. Movimento este que se dá entre os meios empregados.

Uma edificação de vidro sobre a cobertura de um prédio no espaço urbano, de onde irradia uma luz amarelada, é apresentada por Renato Hauser. Nesta imagem, a luz geral ainda é diurna, o que confere uma espécie de paradoxo, onde noite e dia coabitam o mesmo plano representacional. A paisagem habita também pequenos formatos (10 x 10 cm), quase relicários de um universo difuso na série *Captura*, de Denise Helfenstein.

Outras operações distinguem-se por subverter os espaços entre dentro e fora, exterior e interior, como nas *Janelas Otomanas* de Lúcia Koch, onde se vê, através da malha formada pelos elementos que constituem essas janelas, aberturas para o céu. E o céu também é suporte para uma sistema gráfico de contagem do tempo na fotografia de Karen Axelrud, *Infinito II*. A malha, nestes dois casos, orienta e conduz o olhar para o *fora* da imagem.

Em *Poltrona Radial para Calipso* e *Chá-Chá-Chá*, de Carlos Crauz, a paisagem percebida é mais interior, ou melhor, anterior à paisagem, um espaço de onde se pode partir. Uma poltrona, uma lâmpada sobreposta à vegetação impele o olhar ao ajuste, à pergunta: isso é real? Isso é possível? O real é o possível? A questão permanece aberta.

É possível perceber na atenção à paisagem a abertura de um campo para a ficção, como na proposição de Ricardo Cristofaro, na qual o agrupamento de imagens e porções de materiais por meio da prospecção de sítios específicos engendra compostos imagem/matéria que ativam a tensão entre site e non-site, inaugurada por Robert Smithson.

Ainda na esteira da ficcionalização da experiência diante da paisagem (ou seria diante do real?), podemos pensar nas imagens de Rogério Severo, rastros de luz no céu noturno que se apresentam como linhas no espaço, desenhos em estado puro, capturados/desenhados pelo dispositivo fotográfico. Aqui caberia mencionar a dúvida sobre o mistério da caixa preta. O que ocorre no interior do dispositivo? Até onde o fotógrafo pode distender as possibilidades do meio? Onde estava essa imagem antes de ser fotografada?

Na realidade, o fotógrafo procura estabelecer situações jamais existentes antes. Quando caça na taiga, não significa que esteja procurando por novas situações lá fora na taiga: mas sua busca são pretextos para novas situações no interior do aparelho. Situações que estão programadas sem terem ainda sido realizadas. Pouco vale a pergunta metafísica: as situações, antes de serem fotografadas, se encontram lá fora, no mundo, ou cá dentro, no aparelho? O gesto fotográfico desmente todo o realismo e idealismo. As novas situações se tornarão reais quando aparecerem na fotografia. Antes, não passam de virtualidades.¹¹³

Corpo e espaço: A relação entre corpo e experiência, mediada pela fotografia, pode ser observada em alguns trabalhos que compõem este texto. Elcio Rossini apresenta uma sequência de imagens de um ator (protagonista da ação) envolto numa espécie de corda, formando ora casulos, ora irrompendo dos nós que faz sobre si mesmo. Para Elcio, a sequência parte da organização de seus arquivos, fruto de um pensamento insistente ou de um movimento corporal: mexer nos arquivos, manusear possibilidades latentes de enunciação e translação do documento à obra.

Romullo Conceição, opera o conceito de anisotropia, termo que dá nome ao trabalho *Ainistropia-Xeque-mate (número 1)*, com o qual relativiza a noção de perspectiva como forma de representação do espaço. Nesta sequência, a imagem do próprio artista aparece deslocando-se e desaparecendo no interior de um espaço arquitetônico. A figura de uma cavalo de pau também é deslocada, gerando percepções espaciais distintas. Anisotropia refere-se à mudança de configuração de uma determinado fenômeno através da realocação de estruturas e intensidades no espaço. O corpo (ou os corpos, se pensarmos no deslocamento dos outros objetos da sala), neste caso, balisa e ativa nossa ideia de profundidade de campo.

¹¹³FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo. Annablume, 2011.p. 53

Para Amélia Brandelli, o corpo está para o espaço como elemento composicional no campo da pintura e, ao mesmo tempo, indica um espaço de afeto, ao utilizar a imagem do rosto de seu próprio filho capturada durante uma conversa via *skype*. Compõem a obra *Através* a imagem do rosto, um fragmento de paisagem rural e placas de fórmica na cor preta. A justaposição das fotografias e das placas formam um conjunto onde o contraste entre a imagem pixelada e o brilho da fórmica ativam propriedades da pintura. Outro aspecto a considerar nesta relação com a pintura é possibilidade de múltiplos universos conviverem sobre um mesmo plano, como uma colagem que atribui à superfície, camadas de significação distintas.

Apropriações: O golpe e o corte, gestos fundamentais do ato fotográfico, segundo Roland Barthes, são evidentes nas proposições de Nelson Rosa, Helena Martins-Costa e Vera Chaves Barcellos. Além dos gestos acima enunciados, percebemos aqui também operações que envolvem a coleção e a apropriação de imagens. Nelson Rosa coleciona fotografias extraídas de jornais e revistas, com as quais monta uma espécie de quebra-cabeça com imagens de rostos de diferentes figuras femininas que se encaixam formando outras faces. Ao desconstruir a sintaxe do rosto “perfeito”, Nelson altera suas configurações, embaralhando estes referenciais midiáticos do universo pop.

Vera Chaves Barcellos desamarra o fragmento fílmico de sua narrativa original, através da extração de stills, para recompor a sua sequência, agora na sucessão de imagens estáticas, intensificando a dramaticidade da cena.

A construção do trabalho de Helena Martins-Costa, estruturado por três pares de figuras das quais as cabeças foram retiradas, portanto, sobrando apenas os corpos petrificados pela “paralisação imposta

pela pose”, é marcada pela ação do obturador, mecanismo que, segundo a artista, “similar a uma guilhotina, opera um corte no espaço e no tempo”.

Na matéria do experimento: Agora o que vemos é a evidência da fotografia-matéria. O rasgo, o corte, as propriedades dos suportes empregados e a sujeição do dispositivo à fatores de risco, como o tempo, a corrosão e a forma de apresentação como instância processual.

Podemos considerar o trabalho *Vidro*, de Alexandre Navarro Moreira, como um conjunto de experiências sobrepostas. Aqui, imagem fotográfica pertence a uma camada de significação dentro deste objeto. Adesivada sobre uma lâmina de vidro transparente, a imagem, onde uma figura de perfil evidencia-se em primeiro plano, pertence ao universo particular do artista, que trabalha as noções de experiência, afeto e entropia. Cabe ressaltar que a instalação do *Vidro* constitui-se como procedimento processual no engendramento da obra. Uma vez pregada diretamente sobre a parede, a lâmina estilhaçada preserva sua estrutura, em função da adesivagem. As rachaduras, pregos e marcas da montagem sobrepõem-se à fotografia. O que se processa então pela consciência diante deste acontecimento?

De outra forma, é possível perceber a matéria experimentada por James Zortéa. Segundo James, a fabricação de pequenos acontecimentos gera situações registradas, como a imagem do nanquim misturado com água dentro de uma taça de cristal. Numa imagem em que são sobrepostos um furo causado por um disparo e uma paisagem urbana, evidencia-se a superfície da imagem, como se o

acontecimento, através do dispositivo fotográfico, fosse inscrito em uma lâmina que separa (ou distende) o real, como a marca, o traço, a incisão característica do universo do desenho.

Partindo deste olhar sobre a superfície, como que rastreando a pele que reveste o mundo que nos cerca, aproximamo-nos das fotografias de Eduardo Haesbaert, fragmentos de uma obra, uma reforma residencial. O que Eduardo nos oferece é um olhar aproximado sobre estes detalhes, uma pia e uma torneira, revestidos por poeira e depósitos de tempo, pequenos nichos onde a condensação do tempo perfaz uma superfície evidente na granulação do papel e pela simples montagem na parede por meio de prendedores. O papel, com o tempo, ao se deformar, desloca-se da parede, como uma dobra no espaço e no tempo.

Fazendo uso dos procedimentos analógicos e da materialidade do próprio dispositivo fotográfico, Fábio Del Re apresenta uma imagem resultante da submissão do negativo ao tempo e à matéria orgânica. Ao contaminar o negativo, Fábio parece comentar a materialidade arcaica da fotografia, estruturada por procedimentos de contato entre o mundo físico (real?) e o universo da fotografia. Na obra de Ricardo André Franz, percebe-se a estratégia da sobreposição de tempos, proporcionada pelo disparo rápido da câmera digital. Este aparente atraso na concatenação da imagem sequencial infere à fotografia uma estrutura fraturada que sugere o tempo na imagem como substrato a ser modelado.

Gênero e identidade: As abordagens sobre o universo indentitário ficam evidentes nas proposições a seguir comentadas. A fotografia aqui é material para reestruturar e questionar as noções de origem,

identidade fixa, gênero, memória e relação com o corpo enquanto depósito de referências culturais e laboratório de invenção da identidade.

Rosa Maria Blanca apresenta três séries de fotografias através das quais captura a imagem de modelos femininas, travestidas com barbas masculinas. Questionando o caráter binário identitário, a pesquisa de Rosa aponta para a desnaturalização dos conceitos de gênero e identidade. Podemos perceber aqui, conforme afirma André Rouillé, que a fotografia “vem atestar que a natureza é menos absoluta do que a sociedade que, de todos os lados, cristaliza e exacerba as posições e os papéis sexuais.”¹¹⁴

A indeterminação de uma identidade fixa também se encontra na produção aqui apresentada por Richard John. Na série *Interfaces Familiares (Nuclear 1)*, o conjunto de quatro fotografias do próprio artista mistura-se às de seus familiares por meio do *software* Morph. Múltiplos sujeitos fundem-se no espaço-tempo destas imagens ambíguas.

Parágrafo final: É importante ressaltar que os agrupamentos que estruturaram esta reflexão são possibilidades de aproximações e conversas entre as produções fotográficas aqui expostas. Poderiam haver outros, uma vez que a complexidade destas proposições permite ainda abordagens diversas. Entretanto, como estratégia para uma primeira análise, pensando a fotografia como instrumento, busquei organizá-los como que deixando uma linha correndo no labirinto. Assim, quem sabe em outra

¹¹⁴ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.p.423.

oportunidade possa voltar ao início e ver, através de novos conjuntos e outras vias de acesso, o que ficou obliterado por este primeiro movimento na distensão do texto.

DISTENSÕES MATUNGAS

Uma tarde de junho. Talvez o sol já estivesse pendendo para trás do rio, visto do Alto da Cascata, junto ao Morro da Polícia. Marimbondo está amarrado junto à cocheira, tranquilo. Seu pêlo reflete uma luz amarelada sobre a cor de café, crinas avermelhadas, uma pata branca perto dos cascos. É um bom cavalo. Forte, ligeiro e manso, sem nenhuma balda.

Os passos do pingo levam-me por ruas de areia. Já passei por Belém Velho e o dia é de sol sem nuvens, com aquele calor esquisito, fora de época. Parece que a cidade está envolta por uma camada de mormaço e o frio está apenas esperando para eclodir sobre a superfície que lhe é de domínio neste fim de outono. Passo por uma vila que se estica na margem da estradinha de areia. Avisto o rio por entre casas e morros na Estrada das Três Meninas.

Aquele trajeto mostrava um lado da Zona Sul escondido do resto da cidade, numa sucessão de locais permeados de luz de cidadezinha de interior, cheiro de mato e muitas construções incompletas, terrenos que recortam, estiram, interrompem o ondulado do mato verde que se espalha pelo vale até o Alto da Cascata, onde os rios que desembocam no Guaíba podem ser vistos, além do Centro iluminado, já no cair da noite. Ou será que era o dia que caía.

Os dias pareciam escorregar pelas planícies íngremes de Belém Velho. Era a vertigem de um universo de lugares, bichos e seres prestes a rolar e sumir com a cidade que avança. Mas agora eu via

tudo lá de cima. Para a esquerda, podia enxergar até a saída do rio na Lagoa dos Patos; para direita, a direção da fronteira, para trás, Viamão e o litoral.

Esta impressão de desmoronamento só foi percebida ao me distanciar daquela situação, quando me coloquei na posição de narrador, observando o fenômeno sob uma dupla ótica. A de quem viveu o tempo real e a de quem pode fracionar as sequências temporais em imagens decalcadas do fluxo original. Mas este também era operado nas incursões a cavalo, de modo que certa instabilidade sempre foi um ingrediente necessário para não me perder na simples contemplação dos acontecimentos.

Segui pelo asfalto rumo à estrada de areia que leva até Taquara. O dia começa a definir sua luz, com menos neblina agora. Poucos carros passando. Peço informação em um armazém. A estrada de areão é logo em frente. Quando a égua muda de meio, tudo se arranja de outro modo, pois o impacto dos cascos nessa estrada não produz o ruído do contato das ferraduras com o asfalto. Agora tudo está mais tranquilo. Apeio para tirar a água do joelho e aproveito para enrolar um cigarro. Três ou quatro tragadas são suficientes para seguir em frente.

Onze horas. Chego numa venda e paro, desço da égua e cumprimento três senhores que estão sentados a redor de uma mesa de madeira. O armazém não é muito antigo. Pego água no banheiro com um balde emprestado pelos donos do estabelecimento e sirvo a Cigana. Ela bebe um pouco sem demonstrar muita sede. Parece que só quis molhar os beijos.

Um dos homens não larga o jornal, como se não se interessasse pela minha jornada, mas sempre comentando alguma coisa, discordando dos demais sobre questões de distância:

- Não, ele chega ainda hoje sim, se não parar...

Os outros são mais simpáticos, sendo que um deles, o de cabeça branca, aparentando uns quase 80 anos apenas sorri, como a lembrar os tempos em que poderia realizar esse tipo de ação arriscada. O outro, de boné, ao lado de um carrinho de mão com saco de ração dentro, me diz:

- Vai tranquilo que tu chega hoje mesmo. Se não, onde é que tu vai passar a noite?

Respondo que ainda não sei; vou pedir pouso em algum lugar.

- Mas chega antes de escurecer porque a coisa tá braba. Não te fia, não te fia!

E segui, já cogitando a hipótese de chegar ao Chuvisqueiro ainda no mesmo dia, sem muita convicção.

Quase uma hora da tarde. Devo parar para descansar um pouco. Desde a saída de Lomba Grande já se foram mais de cinco horas cavalgando. Penso estar forçando demais o animal. Avisto uma parada de ônibus de madeira, coberta por um telhado e complementada por um banco de madeira extenso. Tudo o que eu precisava agora. Sombra e um lugar para acomodar as coisas. Desencilhei a

égua e dispus os arreios de modo que a cela servisse de travesseiro. Estiquei o cobertor-manta no chão e sobre ele o pelego. Pedi água na casa de esquina, ao lado da parada e me atirei, sem camisa, de pés descalços, enquanto a Cigana pastava, fumegando pelos poros abertos depois de uma manhã inteira na estrada. Como era feriado, penso que aquela parada de ônibus realmente não teria função naquele dia que não fosse a de nos abrigar do sol forte. Cristo morreria às três horas.

Avançar sobre aquele caminho era tocar a égua por cima de uma estrada que se perdia aos poucos, como se a paisagem desmoronasse por trás daquela cadência do trote. Ruindo o que passava, não haveria volta possível, tudo era para frente, rumo agora ao Morro da Pedra (lugar que naquele momento eu nem sabia que existia). São surpresas dessa ordem que animam o caminho de quem viaja sem mapa, apenas com o nome do lugar de onde se quer chegar. Chuvisqueiro, depois de Rolante, perto de Riozinho.

Após a passagem por um vale de sítios bem cercados, a paisagem começou a se transfigurar através de coxilhas de pedras. Num plano extenso, percorri alguns quilômetros até parar em um casebre de madeira para pedir água. Bati palmas, mas ninguém respondeu. Já estava partindo quando uma senhora apareceu na janela perguntando o que eu queria, e, antes que eu explicasse qualquer coisa, Seu Daniel, como vim a conhecer logo em seguida, apareceu dos fundos do galpãozinho de madeira onde uma tordilha magra comia sua ração tranquilamente.

Era um sujeito que aparentava uns cinquenta e poucos anos, com o rosto marcado pelo sol. Empolgou-se muito ao saber da minha viagem, prestando-se a levar minha égua até o bebedor. O casal convidou-me para sentar sobre a sombra de uma árvore ao lado da casa.

Enquanto eu sorvia uma água gelada, trazida numa garrafa de vidro, ouvi a história da vida de Seu Daniel. Fora carneador de ofício, e agora fazia este serviço de modo esporádico, quando lhe pediam os vizinhos:

- Mas hoje é Sexta-feira santa. Vô carnear um boi só depois das quatro. Mas quer dizer que tu vais até o Chuvisqueiro rapaz! Sabe, tenho um conhecido perto de Rolante que pode te dar pouso hoje à noite. Ele tem uma oficina mecânica e já foi meu colega no frigorífico. João Carlos é o nome dele.

E fez com que eu mesmo escrevesse um bilhete, uma espécie de carta de recomendação para o amigo.

João Carlos.

Dê pousada para este cavaleiro, moro no Morro da Pedra.

Teu amigo, Daniel.

E assinou, embaixo do escrito, só o primeiro nome. Sua mulher apenas concordava encostada no marco da porta. Era um cara engraçado. Baixote, entroncado, com os cabelos fartos que encontravam um bigode que ia de orelha a orelha, adornando um sorriso desdentado.

- Obrigado, seu Daniel!

E toquei a Cigana naqueles caminhos do Morro da Pedra. Lugar onde morava seu Daniel e sua esposa. Quando fui embora pude perceber certa tristeza naquelas pessoas, como se a minha visita alterasse alguma coisa na ordem de suas vidas. Acho que senti o mesmo.

Dali até Taquara eram vinte quilômetros. Já havia extrapolado o limite de quilometragem que estava disposto a respeitar no início da viagem. Resolvi não contar mais e apenas pensei que tinha de chegar a Rolante naquele dia, pois havia um lugar provável agora para dormir em segurança, talvez.

Cavalgo por cerca de uma hora e meia e chego à estrada de asfalto que leva a Taquara. Agora o aspecto é outro. Carros passam velozes ao nosso lado. Temo que a égua espante-se com alguma coisa e se desgoverne em direção a estrada. Fato que pode ser fatal com o movimento dos carros, caminhões e ônibus. Mas não posso sentir medo, pois os cavalos são animais extremamente sensíveis, o que poderia deixar a égua ainda mais suscetível aos sustos causados por sacos de lixo. Segui pelo asfalto durante mais uma hora, aproximadamente. Agora estava cansado e morto de fome. Tinha que parar em algum boteco para descansar e comprar pão para misturar com a sardinha.

- *Passando o posto tú encontra pão, ao lado da fruteira* - Responde-me um passante para quem pergunto se há alguma padaria por perto.

Avisto o lugar. Desencilho, peço um balde com água para a dona do armazém, compro seis cacetinhos, desencilho a égua – não necessariamente nessa ordem – e me atiro na calçada para comer vorazmente os pães com sardinha e água. Descanso uns vinte minutos e sigo. Já está quase terminando a luz do dia e estou perto da divisa de Taquara com Rolante.

Entro na estrada de asfalto que leva a Rolante, calculando que posso chegar à oficina do Antônio lá pelas oito horas. Percorro uns dez quilômetros e o cansaço assola o corpo e a mente. Quero descansar e a égua também demonstra sinais de fadiga, trotando quase no passo, num ritmo lento, como se a chegada da noite trouxesse um sinal da hora do descanso mais que merecido.

Vejo uma placa na beira da estrada:

HOTELARIA DE CAVALOS À 5KM

É ali que vou pedir pouso.

Avisto a luz vinda das cocheiras como uma espécie de miragem. Um alento, uma esperança de pouso seguro. Falo com um rapaz que me diz que é funcionário da hotelaria, mas o dono chamado Régis não está, mas não tem problema, o Régis é gente boa e vai me deixar dormir aqui.

- Pode largá as tuas coisas naquele sofá.

Como uma palavra e uma imagem podem conter um sentido tão confortável! Um sofá à minha disposição depois de tropear quase 70 quilômetros num só dia. Que sorte.

O rapaz levou a égua para pastar dentro de um cercado, e deu-lhe água enquanto eu ajeitava as minhas coisas sobre aquele sofá esbodegado, rachado, rasgado, com o forro a sair-lhe pelas fendas do couro esfolado. Mas que conforto, que bonito era aquele sofá.

Régis e sua esposa chegam. Formam um casal jovem, na faixa dos vinte e poucos anos. Receberam-me muito bem, demonstrando interesse e solidariedade para com a minha façanha. Além de me oferecerem o banheiro para que eu pudesse tomar banho, convidaram-me para jantar.

Após um banho muito mal tomado em um banheiro minúsculo, fui recompensado por um jantar que, sem exagero, apresentou-se como um verdadeiro manjar dos deuses: carne assada, filé de peixe, arroz, feijão e batata assada. Repeti o prato com a insistência dos meus queridos anfitriões.

A lua vermelha, totalmente cheia, já nasceu para os lados da Restinga. O vento é gelado e os cavalos estão agitados, como a perscrutar algum movimento instável que faz do vento seu intérprete falando pelas folhas e galhos que se torcem no mato da Chácara. Nesse quase inverno, as sequências a cavalo pelas imediações de Belém Velho ganham o caráter especular de incursões marginais.

Levantes sobre caminhos que, apartados do ritmo normal da cidade, reduzem a duração do tempo, alavancando modos de percepção que só o devaneio é capaz de segurar por alguns instantes,

atravesso o mato sem enxergar muito bem o que está pela frente, desviando dos galhos das vassouras, protegendo o rosto. A tordilha adentra o mato, atravessa a trilha e me leva para perto das ruínas da casa velha, embaixo das figueiras. Já é noite.

Junto ao caminho de pedras e grama, postam-se as lajes de granito envolvendo as figueiras, como que as cercando com suas grossas paredes frias, já desconstruídas, sucumbindo à terra mas ainda firmes, imprimindo naquele local uma densidade profunda, assim como as raízes que se projetam, numa sinuosidade envolvente, neste que já foi um lugar ocupado pela casa grande da fazenda. Dali a pouco, seguindo a trilha do lado do resto de parede que acompanha a banheira soterrada, chega-se à cacimba.

Minhas mãos ainda guardam um vestígio daquela água, mantida sob uma temperatura ideal para os dias quentes do verão de Porto Alegre, que tanto matou minha sede em inúmeras aventuras na Chácara da Cascata, sem cascata mas com arroio e a piscina natural (no meu tempo já em ruínas). Chácara específica. Poderia ser esta uma denominação para uma trama de tempos que assegurasse à palavra uma posição de imediata reconciliação com seu local de origem.

PRAÇA CENTRAL

Uma carroça empacada em frente a uma projeção de vídeo na pequena igreja de Belém Velho, zona sul de Porto Alegre. Com esta cena, acabava a nossa participação no projeto. Os técnicos de áudio e vídeo já desmontavam os aparelhos e a carroça, guiada por dois carroceiros, parecia não querer sair, como que servindo de anteparo para mais uma série de projeções, pois tanto o cavalo atrelado à carroça, quanto o outro puxado a cabresto, não davam sinais de partida. Os dois homens discutiam e o mais velho colocava a culpa no colega:

- É esse imundícia que não sabe fazer o cavalo andar.

O amigo, resignado, puxava inutilmente os freios e batia nas ancas dos animais. Permaneceram ali, em frente à igreja, como que segurados por alguma força magnética. Talvez pela mesma razão que nos levou a escolher aquele local para as projeções.

A igreja, transformada em um bloco de suportes para as imagens projetadas, apresentava-se como uma caixa que emanava luz e ruídos estranhos para alguns curiosos que permaneciam sob a neblina intensa, parecendo esperar algum desfecho para aquela intervenção. Escurecemos a praça central e o bloco de luz da igreja sobrepôs o pensamento retido por fotografias e vídeos resultantes de um rastreamento à beira do rio. O rio, do alto da praça, pode ser visto como uma nesga de massa de água por entre as figueiras centenárias. A altitude do bairro foi determinante para o desvio das imagens captadas sobre a margem do Guaíba.

A praça central de Belém Velho é um lugar curioso, a 15 minutos do centro da cidade. Bairro com cara de cidade do interior, onde ainda resistem algumas construções em estilo açoriano. Armazéns com aqueles baleiros que giram e brinquedos de plástico empoeirados dependurados ao lado de linguiças e rolos de fumo, podem ser encontrados nos arredores da praça. É possível encontrar refrigerante de garrafa de vidro e aproveitar a sombra da grande figueira, que domina a praça, para observar, talvez, o movimento de uma Brasília 75 carregando no bagageiro um Corcel 78. Cenas de Belém Velho.

As imagens captadas guardam acontecimentos que nos escapam. Através de um olhar mais atento, ganham potência visual e nos tornam cúmplices de um acontecimento único face ao tempo que se desdobra em um sempre *ver pela primeira vez* os objetos revelados pela observação demorada.

Carros empilhados que se atravessam sobre nossos caminhos; um *Maverick V8* abandonado na estrada; dois cavalos empacados no fim da projeção; um corpo de areia vestindo uma camiseta na margem do rio; um microscópio; o rio secando; um saber da geada; um muro de tijolos aparentes; uma projeção da camiseta; tomadas de posição para projetar sobre o que vemos nossas retenções primárias do mundo.



Figura 106. Projeção na praça de Belém Velho. Projeto Sobreposições Urbanas. 2004.

Nossas ações em Belém Velho serviram para nos interrogarmos sobre entendimentos possíveis do mundo assim como o vemos e nele nos movimentamos. Distante da altitude do bairro, as ocorrências ao nível do rio continuaram respondendo ao encontro com a margem, esta que nos cerca de tudo que estiver fora do alcance.

As pessoas que presenciaram aquele momento do projeto *Sobreposições Urbanas* provaram um pouco deste tempo decantado nas bordas que dividem nossas andanças sem sentido dos percursos apressados de nossas atividades ordinárias.

Quando voltamos para casa, a carroça continuava imóvel, ladeada por dois homens a discutir a culpa do ocorrido, ao passo que os matungos cravavam os cascos no paralelepípedo úmido daquela noite estranha.

ANEXO 3: VÍDEO ZONA DE APORTE