



Andressa P. Lawisch

**ENTRE RUÍNAS
UM PROCESSO CONSTRUTIVO EM PINTURA**

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM POÉTICAS VISUAIS

ENTRE RUÍNAS

UM PROCESSO CONSTRUTIVO EM PINTURA

ANDRESSA PACHECO LAWISCH

Orientadora: Prof^a Dr^a Marilice Villeroy Corona

Porto Alegre - RS

2021

ANDRESSA PACHECO LAWISCH

ENTRE RUÍNAS: UM PROCESSO CONSTRUTIVO EM PINTURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Poéticas Visuais.

Orientação: Prof^a Dr^a Marilice Villeroy Corona (PPGAV/UFRGS)

Banca Examinadora

Prof^a Dr^a Maria de Fátima Junqueira Pereira (EMBAP/UNESPAR)

Prof. Dr. Clóvis Vergara de Almeida Martins Costa (CA/UFPEL)

Prof^a Dr. Flávio Roberto Gonçalves (PPGAV/UFRGS)

Prof^a Dr^a Niúra Legramante Ribeiro (PPGAV/UFRGS)

Linha de pesquisa: Desdobramentos da imagem

Porto Alegre - RS
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Pacheco Lawisch, Andressa
Entre ruínas: um processo construtivo em pintura /
Andressa Pacheco Lawisch. -- 2021.
206 f.
Orientadora: Marilice Villeroy Corona.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. Pintura. 2. Representação. 3. Ruínas. 4.
Construção Pictórica. 5. Abstração. I. Villeroy
Corona, Marilice, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ter chegado aqui com saúde, mesmo diante do atual momento com pandemia e futuros incertos.

Agradeço minha orientadora Marilice Corona, pelo carinho, pelas ideias, reflexões e trocas durante esses anos de pesquisa.

Agradeço à Banca, Fátima Junqueira, Clóvis Martins Costa, Niura Legramante e Flávio Gonçalves pelo apoio e contribuição com a pesquisa.

Agradeço aos meus pais, Fátima Pacheco e Miguel Lawisch, pelo apoio e incentivo, e por sempre acreditar em mim.

Ao Marcelo Bordignon, pela parceria e paciência. Assim como meus sogros Milene e Sérgio Bordignon.

Agradeço ao Gustavo Assarian, pela parceria e cumplicidade.

Agradeço ao Studio P, pelas partilhas, risadas e pinturas.

Agradeço a revisão atenta feita pela Clea Motti.

Agradeço aos demais amigos que emanaram energias boas.

Agradeço ao apoio da CAPES pela bolsa, sem ela eu não teria conseguido trilhar meu caminho até aqui.

E agradeço aos demais professores e funcionários do PPGAV-UFRGS e do Instituto de Artes.

*A tela em branco é uma ameaça em convite.
(Carlos Vergara, 2021)*

RESUMO

Entre ruínas: um processo construtivo em pintura, trata-se de uma investigação em pintura, cujo tema de pesquisa é o limiar entre a figuração e abstração desencadeado pelo motivo representacional das ruínas. Classifico como ruínas, além das arquiteturas abandonadas, as rápidas demolições encontradas pela cidade e também as destruições, como o incêndio ocorrido no Museu Nacional do Rio de Janeiro, em 2018. A utilização da fotografia, como registro e como documento de trabalho, serviu como ferramenta para a construção pictórica e para refletir sobre o próprio ato de pintar. Nesta pesquisa surgiu questões acerca da minha experiência em vivenciar os espaços em ruínas, desencadeando uma série de indagações sobre a memória e sobre o habitar. Autores como Martin Heidegger (2008) e Gaston Bachelard (1993) foram essenciais para a compreensão deste assunto. A tinta a óleo apresentou-se como importante material, pois permitiu-me alcançar uma nova qualidade cromática e matérica, aumentando a densidade plástica e possibilitando-me enfatizar os rastros e vestígios do processo pictórico. Quanto mais desconstruído é o referente arquitetônico, mais visível se torna o aspecto construtivo na pintura, sobre isso apoio-me às análises de Nikolai Tarabukin (1977).

Palavras-chave: Pintura. Representação. Ruínas. Construção pictórica. Abstração

ABSTRACT

Between ruins: a constructive process in painting is an investigation in painting, whose research theme is the threshold between figuration and abstraction triggered by the representational motif of ruins. I classify it as ruins, in addition to abandoned architectures, the rapid demolitions found by the city and also the destructions, such as the fire that occurred at the National Museum of Rio de Janeiro in 2018. Photography, as a record and as a working document, was used as a tool for pictorial construction and for reflecting on the very act of painting. This research arose questions about my experience in living spaces in ruins, triggering a series of questions about memory and inhabiting. Authors such as Martin Heidegger (2008) and Gaston Bachelard (1993) were essential for understanding this subject. Oil paint presented itself as an important material, it allowed me to achieve a new chromatic and material quality, increasing the plastic density and enabling me to emphasize the traces elements and trails of the pictorial process. The more deconstructed the architectural referent is, the more visible the constructive aspect in painting becomes, about it I rely on the analysis of Nikolai Tarabukin (1977).

Keywords: Painting. Representation. Ruins. Pictorial construction. Abstraction.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Capítulo I. As ruínas como motivo	5
1.1 Descobrindo as ruínas.....	5
1.2 Documentos de percurso, ou fotografia como anotação.....	18
1.3 As ruínas como motivo representacional.....	25
1.4 Pintura, matéria e tempo.....	39
Capítulo II. Habitar e reconstruir	45
2.1 Adentrando as ruínas.....	46
2.1.1 Estação férrea I e II.....	48
2.1.2 Observando vestígios.....	54
2.2 Breve reflexão sobre o habitar e a memória.....	60
2.3 Minha vivência nas ruínas italianas e a luz mediterrânea.....	78
Capítulo III. Entre ruínas: um processo construtivo em pintura	85
3.1 Demolições e destruições.....	87
3.2 Novos desafios em minha pintura.....	98

3.2.1 Demolição do restaurante Bologna: um olhar voltado para os destroços.....	100
3.2.2 Demolição do Ginásio da Brigada Militar: a desconstrução da cidade.....	106
3.2.3 Destruição do Museu Nacional: descaso da cultura.....	121
3.3 O limiar da figuração.....	129
3.3.1 Richard Diebenkorn e o espaço pictórico.....	144
3.3.2 Fátima Junqueira e o limiar da dissolução.....	153
3.3.3 Cristina Canale e a diluição da imagem.....	156
3.4 Construir a pintura.....	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	175
REFERÊNCIAS.....	180
APÊNDICE.	
Possibilidades para novas pinturas	189

INTRODUÇÃO

Entre ruínas: um processo construtivo em pintura, trata-se de uma investigação em pintura, cujo tema de pesquisa é o limiar entre a abstração e figuração desencadeado pelo motivo representacional das ruínas. As imagens de referência das ruínas ora registradas por mim, ora apropriadas via internet, revelaram-se como um motivo representacional ideal, instigando-me a novas possibilidades em pintura, tanto do ponto de vista da configuração quanto da fatura.

Como veremos, chamo de ruínas não apenas aquelas formas arquitetônicas que tradicionalmente são pintadas ou registradas em seus processos de deterioração e abandono no decorrer dos anos - consumida pelas intempéries, pelo desgaste natural da matéria provocado pela passagem do tempo -, mas estendo esse termo às rápidas demolições no espaço urbano - que também se apresentam como apagamentos que ocorrem na cidade, e as destruições causadas por fenômenos naturais, acidentes por irresponsabilidade, descasos e conflitos de guerra. Recentemente pudemos assistir ao incêndio e a perda irreparável do prédio e boa parte do acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro, no ano de 2018. Neste caso, podemos presenciar não só a destruição da arquitetura, mas o apagamento definitivo de parte da cultura e da história brasileira.

Desde o ano de 2012 eu mantenho o costume de arquivar fotografias de ruínas que iniciei fotografando em Porto Alegre, e depois, em outras cidades. Junto a elas, adicionei imagens das demolições, em específico do antigo restaurante Bologna e do Ginásio da Brigada Militar dos quais também fiz registros. Para abordar as destruições, foquei-me no Museu Nacional do Rio de Janeiro, do qual consegui imagens através de vídeos da internet levando em consideração meu olhar voltado à pintura. Esta apropriação se fez necessária principalmente pela distância entre os estados do Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro. Portanto, estão presentes em meus arquivos no computador as fotografias que eu utilizo como referência para a pintura. Partindo da

imagem fotográfica, desenvolvo um trabalho em ateliê em telas de grandes dimensões com a técnica a óleo. O material auxilia-me a conceituar a ideia de vestígio, pois mantêm a transparência e revela as camadas anteriores que apliquei na pintura, além de potencializar a vibração cromática. Pretendo, com isso, fazer uma reflexão sobre as diferenças construtivas quando abordo a especificidade de cada ruína. Nesse caso procuro analisar como a imagem de referência interfere em minha pintura.

Pretendo verificar a semelhança entre meu processo pictórico e a própria ideia de rastro e vestígio relacionado às características físicas dessas ruínas, que geram imagens diferentes na pintura. Através desses trabalhos quero refletir sobre as diferenças construtivas nesses assuntos, abordar as especificidades que estes tipos de ruínas me colocam tais como: o tipo de espaço que estou trabalhando, a característica física de cada situação e como resolver cada uma delas na pintura. Como veremos, pintar a partir dos registros fotográficos destas imagens, provocarão soluções pictóricas distintas, instigando a reflexão sobre seus resultados.

No primeiro capítulo denominado *Ruínas como motivo*, apresento o histórico de meu processo em pintura e as minhas novas percepções acerca das ruínas. Abordo o uso que faço da fotografia, como anotação, como documento de trabalho e referência para coleta das imagens para elaboração da pintura. Procuro demonstrar como se dão as maneiras de transformar a imagem que vejo na fotografia em linguagem da pintura. Faço uma breve reflexão sobre a ruína como motivo representacional ideal para o meu trabalho e busco focar alguns momentos cruciais do uso das ruínas na história da arte. Nesse caso salienta-se sua presença no Romantismo. Somado a isso escolho analisar alguns artistas que trabalham com o tema como Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774-1840) e Anselm Kiefer (Donaueschingen 1945), entre outros. Ainda nesse capítulo procuro analisar a mudança da tinta acrílica para o óleo e suas consequências na fatura da imagem. Isso leva-me a pensar no tempo impresso nas ruínas e no tempo do processo impresso na pintura. Tais leituras como *A invenção da liberdade* (1994) de Jean Starabinski e *Ruin*

Lust (2014) de Brian Dillon, ajudaram-me a entender questões referentes à representação das ruínas na pintura e em outros meios.

No segundo capítulo *Habitar e Reconstruir*, relato sobre minhas percepções quando adentro uma ruína e procuro registrar cada detalhe, cada parte do espaço, utilizando-me da fotografia. A reflexão sobre o habitar fez-se necessária para eu entender minha necessidade de vivenciar o espaço em ruína, de querer fotografar o lugar e, dentro do ateliê, mergulhar no processo da pintura. Para isso, preciso conceituar sobre o habitar para, deste modo, entender como a memória da minha infância pode afetar meu trabalho. Para tanto, a leitura de *A Poética do Espaço* (1993) de Gaston Bachelard fez-se necessária para eu refletir sobre o espaço da casa e a memória. O texto “Construir, Habitar, Pensar” (2008, pp.125 - 141), de Martin Heidegger, auxilia-me a investigar sobre o sentido da palavra “habitar”. Somado a isso, trago experiências de viagens e visitas às ruínas Romanas, de Pompéia e Lisboa, que foram fundamentais para a transformação da cor e da luz em meu trabalho.

No terceiro capítulo *Entre ruínas: um processo construtivo em pintura*, busco circunscrever as especificidades de cada tipo de ruína e como isso vem a interferir na construção das minhas pinturas. A partir das imagens das demolições, que captei do antigo restaurante Bologna e do Ginásio da Brigada Militar, assim como as imagens que me apropriei do cenário catastrófico da destruição do Museu Nacional do Rio de Janeiro, abriu-se um mundo de possibilidades para a representação das ruínas em minha pintura. Novos desafios passam a ser colocados. Questiono-me, então, o que há nesses processos de desaparecimento que me motivam a pintar. Para uma melhor aproximação do assunto, busco analisar algumas obras de artistas que parecem estabelecer um diálogo com meu trabalho. Nesse caso, são relevantes os trabalhos de Richard Diebenkorn (Portland, 1922 – Berkeley, 1993), Fátima Junqueira (São Paulo, 1965) e Cristina Canale (Rio de Janeiro, 1961), cujas pinturas trabalham no limite entre figuração e abstração e isso é de meu interesse. Para este capítulo, entre outros autores como Giulio C. Argan e Clemente Greenberg, o livro

El último cuadro que traz dois artigos de Nikolai Tarabukin, “Del caballete a la máquina” e “Por una teoría de la pintura” foram fundamentais para compreender o aspecto construtivo de uma pintura.

Como veremos, essa dissertação pretende contribuir para o campo da pintura e da representação na busca do tensionamento de seus limites. Sabe-se que a pesquisa em arte não se conclui em definitivo, mas deve sempre abrir para novas investigações e desdobramentos.

CAPÍTULO I.

AS RUÍNAS COMO MOTIVO

1.1 Descobrindo ruínas

Ao longo do curso de Bacharelado em Artes Visuais, eu vim desenvolvendo um pensamento em pintura a partir da minha atração pelas ruínas urbanas, as quais eu encontrava pela cidade de Porto Alegre. Desde o ano de 2012, mantive o hábito de fotografar esses lugares durante meus percursos a pé pela região central da cidade. As imagens dessas andanças, depois de selecionadas, tornavam-se referências para as minhas telas. Diante dessas arquiteturas, percebi que os elementos presentes nas paredes me evocavam a pintura e, portanto, notei que ali existiam qualidades pictóricas a serem investigadas. Procurei explorar, no suporte da pintura, a representação desses espaços, e o resultado dessa produção gerou meu trabalho de conclusão de curso: *A beleza secreta do abandono – ruínas como possibilidade pictórica* (2015)¹.

Procurei explorar, no suporte da pintura, a representação desses espaços. Portanto, o diálogo entre pintura e ruína que eu via presente em meu trabalho, encontrava-se na maneira como eu desenvolvia a pintura. Procurava solucionar na tela, com pinceladas soltas e acúmulo de camadas diluídas de tinta, a sensação de ruína, reportando às intempéries que modificam a estrutura desses lugares, tais como mofos, musgos e descascamentos. Muitas dessas características presentes nas paredes das ruínas, por parecerem pictóricas, foram um importante estímulo, instigando o pensamento em pintura.

¹ Bacharelado em Artes Visuais no Instituto de Artes – UFRGS. Monografia apresentada em 2015.

Desse modo, considerando as imperfeições da arquitetura em ruínas, escolhi construir a pintura diretamente na tela, sem as possibilidades de marcações como quadrícula, esboços ou projeções. O fato de não fazer uma transferência fidedigna da imagem proporcionou resultados inesperados que fui incorporando ao trabalho. Prefiro deixar em evidência os erros do processo, pois acredito que fortalecem a sensação de ruína na pintura.

Esse modo de pintar, sem limitações, causa uma sensação de instabilidade na imagem, pois os erros durante o processo ficam evidentes e são agregados à pintura. Gosto de pensar em minha pintura como um processo de construção em contraposição ao tema da imagem de ruína. A imagem aos poucos vai se construindo, ao contrário dessa arquitetura, cuja estrutura vai se deformando com o passar do tempo.

Eu criei o hábito de registrar fotograficamente as ruínas que encontrava durante meus percursos pela cidade de Porto Alegre, focando nas regiões do Centro Histórico e Cidade Baixa por serem bairros próximos à minha instituição de ensino. Quando eu tinha longos intervalos entre as disciplinas, optava por passear por esses lugares e aproveitar para registrar as residências abandonadas que encontrava no caminho.

Minha primeira intenção de registrar ruínas foi através de uma ideia para um trabalho de aula, em uma disciplina de Fotografia do Instituto de Artes. As imagens que eu captei foram em uma tarde de tempo nublado e fazia sentido para mim, na época, relacionar ruína e tempo encoberto como uma simbolização melancólica (Figura 1). Esse costume de sair fotografando as ruínas em meu trajeto me ajudou a desenvolver uma observação atenta aos processos de abandono presentes nesses bairros. Mais tarde, minhas referências foram ampliadas quando passei a fazer registros fotográficos do tema em viagens que realizei ao



Figura 1. Fotografias para disciplina no Instituto de Artes - UFRGS

interior do Rio Grande do Sul, para as cidades de Camaquã, Caçapava, Cachoeira do Sul, dentre outras. Essa experiência trouxe novas percepções para o meu trabalho prático, pois novos elementos começaram a ser registrados na fotografia, e, na pintura, comecei a obter sensação de profundidade.

Não uso a fotografia apenas para capturar imagens para pintar, mas também como registro do processo. Utilizo-me da fotografia para registrar o processo da pintura, como forma de documento para ser consultado quando me encontro em crise durante alguma etapa do processo. Rever essas imagens pode reverberar no aperfeiçoamento dos meus próximos trabalhos. Por exemplo, quando iniciei a primeira pintura (Figura 2) com a temática das ruínas, no ano de 2012, percebi que a representação das vegetações presentes na arquitetura tirava a potência da própria estrutura arquitetônica em decomposição. O foco, a partir desse ponto, começou a ser a própria arquitetura junto com as suas manchas impregnadas na parede: as marcas deixadas pelo tempo. Pude chegar a essa conclusão pois observei as etapas anteriores do processo, e a pintura estava mais interessante antes de eu inserir a vegetação.

Para realizar a pintura, transfiro a imagem que fotografei para o ateliê e, assim, me distancio do lugar para pensar aquele fragmento. Foi possível produzir um trabalho cuja maneira como eu realizava as pinturas dialogava com as manchas que via nas paredes e estruturas dessas ruínas. O que eu encontrava nas paredes daquelas arquiteturas abandonadas me remetia a algo pictórico, e os resultados foram trabalhos que oscilavam entre abstração – quando observado de perto – e figuração – quando observado de longe, por causa das pinceladas “soltas” que eu lançava na tela.

Procuro pensar maneiras de transformar a imagem que vejo na fotografia em linguagem da pintura. O uso da tinta acrílica me possibilita criar camadas aquosas, causando efeitos de escorridos que levam a afirmar uma característica física da fragilidade e da decomposição da ruína. Considero a passagem do tempo importante nesse processo, pois a tinta, com a ação da gravidade,



Figura 2: Fotografias do processo da pintura, realizada em 2012

percorre a tela em um tempo específico. Com isso, é necessário eu esperar a tinta secar para aplicar novas camadas, caso contrário, uma nova pincelada lavaria a cor que ainda está úmida (e perderia a camada). Através de sucessivas camadas de tinta, eu posso chegar à imagem degradada de ruína.

Preferi desenvolver a minha própria tinta, utilizando-me de emulsão acrílica e pigmento. Desse modo, podia controlar a densidade e a opacidade da tinta: muitas vezes, pelo modo de produzir a mistura, eu tornava o material mais transparente ou mais fosco, possibilitando algumas experimentações com a tinta durante o processo. Muitas das tintas acrílicas que estão no mercado são brilhosas, e esta característica não me agrada na pintura.

Não costumo fazer esboços ou delinear a imagem na tela antes de pintar. Meu processo envolve construir com manchas a imagem que estou observando na fotografia, potencializando a questão da pintura – não pretendo criar uma cópia da imagem fotográfica, mas sim trazer a potência da imagem para a linguagem da pintura. Podemos comparar esse processo quase a uma “questão inversa” da ruína (ruína que está desmanchando), uma vez que na pintura há um aspecto construtivo através do acúmulo ordenado de manchas; trata-se de uma organização perceptiva do espaço pictórico. Isso me motivava para um trabalho “solto”, que exigia pinceladas largas e, desse modo, eu me permitia errar, pois pintava por cima, esfregava a tela para retornar à camada de cor que estava por baixo, pintava novamente, vinha com uma nova cor, sobrepunha outras e assim a imagem ia sendo construída mancha por mancha.

Observei que minha produção, ao longo dos anos de 2012 até 2015, formou etapas importantes para delimitar dois assuntos-chave relacionados com a minha pintura das ruínas que eu registrava: fachadas e interiores. As fachadas caracterizam-se pelas vistas frontais das ruínas que eu encontrava pela cidade de Porto Alegre; já os interiores é quando ultrapasso a

fronteira/frontalidade da ruína e consigo acessar o espaço interno. Esses dois assuntos também definem características importantes para a pintura.

A minha produção até o ano de 2014 caracteriza-se pelas pinturas de fachadas (Figuras 5 e 6). Em Porto Alegre, que é uma cidade movimentada, a maioria dessas ruínas são protegidas por tapumes, tanto pelo risco de desabamento como para evitar que existam possíveis ocupações. Conseqüentemente, isso não permitia meu acesso ao seu interior, limitando-me a fotografar a vista frontal, com portas, janelas, sacadas e paredes. Esse fato acabou por trazer à minha pintura um aspecto mais planar. Quer dizer, uma pintura sem a sensação de profundidade pela ausência de ângulos específicos que acusassem espaço. A tinta acrílica usada de forma aquosa ocasionava efeitos de escorridos, e esses escorridos reafirmavam a realidade planar da tela. A partir dessa experiência, fui em busca de artistas que possuíam preocupações semelhantes. Foi então que encontrei as pinturas de Julio Pastor (México, 1981).

Julio Pastor realiza aquarelas das arquiteturas abandonadas que encontra em seu percurso pelas ruas de Groningen, na Holanda (Figuras 3 e 4). Quando uma ruína lhe chama a atenção, ele retorna ao local munido de material para realizar a pintura. Em seu trabalho, as linhas do desenho se mesclam com as manchas da pintura e com escorridos, o que, de acordo com ele, “reforça a nostalgia, como se o edifício se encontrasse ainda mais em ruínas” (PIETERSMA, 2012, n.p., tradução nossa). Desse modo, também considero os escorridos em minha pintura como uma forma de representar a fragilidade da estrutura.

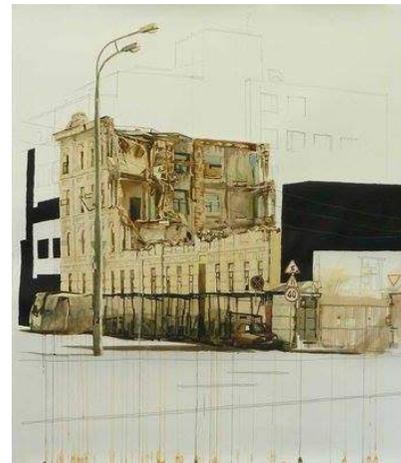


Figura 3: Julio Pastor (1981), "**...nos parece a todos que la tarea más urgente es despejar el terreno**", 2011. Técnica mista sobre papel algodão, 128 x 113 cm.



Figura 4: Julio Pastor (1981), **Clausurado**, 2013, aquarela e lápis sobre papel, 50 x 50 cm.



Figura 5: Andressa P. Lawisch, **Série Ruínas. Pintura IV**, 2012, pintura acrílica sobre tela, 92 x 70 cm.

Figura 6: Andressa P. Lawisch, **Série Ruínas. Pintura V**, 2012, pintura acrílica sobre tela, 54 x 42 cm.

Outro artista que utilizei como referência foi Marco Giannotti (São Paulo, 1966), com as suas pinturas das séries *Fachadas* (1993) e *Templos* (1995) (figura 7), pois nelas encontrei características semelhantes às das minhas pinturas e, além disso, a feitura de seu trabalho dialogava com o meu processo:

Giannotti quando necessário apaga, raspa e, ou, repinta zonas de seus quadros, resgatando as primeiras camadas da pintura e dando a sensação de luminosidade ao trabalho. O material aplicado à pintura facilita tal efeito, são eles a têmpera e o verniz, facilitando também na fluidez das pinceladas e aos escorridos na tela, fazendo transparecer as cores que se encontram atrás dessa nova camada. (LAWISCH, 2015, p. 45)



Figura 7a: Marco Gannotti, **Fachada vermelha em perspectiva**, 1993. Óleo sobre tela, 270 x 420 cm. Col. Milton Goldfarb, São Paulo



Figura 7b: Marco Giannotti, **Basílica**, 1995, Têmpera e verniz s/tela, 269 x 210 cm, Museu de Arte Moderna São Paulo, MAM – SP



Figura 7c: Marco Giannotti, **Segesta**, 1995, têmpera e verniz s/tela. 210 x 180 cm, col. Particular, São Paulo

A partir do ano de 2015, realizei pequenas viagens para o interior do estado do Rio Grande do Sul, visitando as cidades de Cachoeira do Sul e Caçapava do Sul (distante 259,7 km de Porto Alegre). Lá encontrei algumas ruínas das quais pude acessar o interior, como foi o caso da antiga estação ferroviária de Ferreira, na cidade de Cachoeira do Sul, e o antigo Engenho, localizado em Minas do Camaquã, município de Caçapava do Sul.

Em um contexto histórico, de acordo com pesquisa do geólogo Rogério Marques Silva², o Engenho localizado em Minas do Camaquã foi construído por belgas no século XIX. A cidade era fortemente ligada a atividades de mineração para extração de cobre, sendo fonte de exportação para a Europa. Por motivo de novas tendências econômicas, muitas das áreas construídas foram abandonadas. Atualmente³ ela é um esqueleto de uma memória, em desuso e isolada por cercamento. Foi a primeira ruína que consegui explorar por inteiro, no ano de 2015, pois existia apenas uma fita de isolamento que se podia ultrapassar. Pude percorrer seu espaço e fotografar cada ângulo existente, e essas fotografias renderam-me três pinturas distintas: *Banheiro*, *Aberturas I* e *Aberturas II* (2015) (Figuras 8, 9 e 10).

Da pintura *Banheiro* para as *Aberturas I* e *II* percebi uma mudança significativa no tratamento em meu trabalho: começava a tomar corpo a sensação da profundidade. Em *Banheiro* começou minha transição das pinturas planares para aquelas com sensação de profundidade. Mesmo apresentando ainda características planares, como a representação da parede, existe também o distanciamento entre um elemento e outro, como o vaso sanitário quebrado ao fundo e o mictório em primeiro plano, que indica a existência de um espaço.

² Ver mais em SILVA, Rogério Marques. *Espaço e tempo nas minas do Camaquã em Caçapava do Sul/RS*. Dissertação de Mestrado – Pós-Graduação em Geografia, UFSM. 2008.

³ Em 2018/2 pude retornar a esse lugar. A ruína estava protegida por cerca, mas consegui acessar seu interior escalando pela lateral, que dava acesso ao segundo piso da estrutura.



Figura 8: Andressa P. Lawisch, **Banheiro**, 2015
Pintura acrílica sobre tela,
156 x 105 cm



Figura 9: Andressa P. Lawisch, **Aberturas I**, 2015, pintura acrílica sobre tela, 170 x 200 cm.



Figura 10: Andressa P. Lawisch, **Aberturas II**, 2015, pintura acrílica sobre tela, 170 x 220 cm.

As duas últimas pinturas (*Aberturas I e II*) apresentam áreas amplas que mostram suas estruturas destruídas, que possibilitam a entrada da luz e geram sombras, reforçando a ideia de volume. O fundo com céu azul ou com vegetação apresenta-se além das janelas vazadas. Essas características parecem ampliar a sensação de profundidade e nosso olhar é atraído para o fundo da imagem. É como se, além do nosso olhar, todo o corpo fosse tragado para a tela. Outra diferença das pinturas dos interiores para as fachadas foi a predominância de elementos extras no espaço. Antes viam-se janelas, portas e sacadas que caracterizam as fachadas, agora os interiores apresentam aglomerações de tijolos, colunas, vigas, madeiras etc. Ou seja, me deparei com novos elementos, os quais me desafiam para desenvolver a pintura. Em minha produção de 2019, a representação desses materiais fica predominante em meu trabalho com a temática de demolição; fica evidente a sensação de aglomeração dos estilhaços e escombros espalhados de forma desordenada no espaço.

1.2 Documentos de percurso, ou fotografia como anotação

Comecei a fotografar ruínas urbanas para um trabalho final de uma disciplina de fotografia na graduação, no Instituto de Artes da UFRGS (Figura 1). Observei potencial nas imagens em ruínas e, portanto, comecei a buscar novos lugares além das andanças pela cidade de Porto Alegre, seja em pequenas viagens para o interior do Rio Grande do Sul, seja para outros estados do Brasil, ou ainda em algumas viagens internacionais como Lisboa, em Portugal. Como veremos, pintar a partir dos registros fotográficos – de ruínas, demolições e destruições – provocará resultados pictóricos distintos e me levará a refletir sobre essas mudanças em minha pintura.

Meu deslocamento até o espaço em ruínas e o hábito de fotografá-lo antecede meu trabalho em pintura. Alguns registros são feitos quando estou diante da ruína, tais como fotografar sua fachada, como forma de registro, e os detalhes das paredes que apresentam manchas mais acentuadas. Assim que entro no espaço, percorro os corredores fotografando cada ângulo que parece interessante para representar na tela. Procuro captar imagens dos corredores que levam para novos cômodos, que apontem a sensação de amplitude do espaço e cenas que apresentam falhas da própria arquitetura deformada pelo tempo e demais detalhes que acho pertinentes para a pintura e também como simples registro. Essas imagens também servirão como uma memória do lugar, pois não sei quando poderei retornar àquela ruína. Tratando-se das demolições, a maior quantidade de imagens que eu puder capturar, melhor, pois em questão de horas ou dias, os destroços serão eliminados. Mas, diferente das ruínas, não consigo adentrar aquele espaço por haver maior risco de acidentes, uma vez que entre os destroços podem existir cacos de vidros, pregos ou demais objetos pontiagudos.

René Rudaít desenvolve pinturas em grandes dimensões, de forma bastante matérica e densa, partindo da imagem de árvores que ele encontra pelo caminho (Figura 11). Segundo Rudaít (2005, p. 90), “a coleta da imagem surge como uma estratégia para o desencadeamento do trabalho”. Assim, quando Rudaít (2005, p. 25) se depara com as árvores com algum tipo de deformação, principalmente com fendas e feridas (que o motiva para a pintura), busca fotografá-las: “A fotografia serve, para mim, tanto como um registro de trabalho, como uma anotação que auxiliará no processo pictórico”. Do mesmo modo, muitas das imagens que descarrego em meu computador também servirão como registro daquele lugar por onde passei, contendo diferentes ângulos e imagens do mesmo espaço que poderei vir a selecionar para desenvolver novas pinturas. Em certo sentido, comparo o processo perceptivo de Rudaít, diante das texturas e marcas que as árvores lhe apresentam, com o modo como olho as ruínas, esses restos de arquiteturas que um dia foram habitáveis e funcionais.

Quando seleciono uma determinada árvore como referencial, imediatamente tento estabelecer quais seriam as suas possibilidades pictóricas. E, ao fotografá-la, escolho o ângulo e enquadramento pensando no seu desenvolvimento posterior. Registro os pontos que me interessam mais, e que serão explorados no trabalho. Estas escolhas estão intimamente ligadas com as possibilidades pictóricas que percebo, como suas sugestões de cores, manchas, gestos e sobreposições de camadas. (RUDUIT, 2005, p. 17)



Figura 11: René Ruyt, Sem título, 2003, pintura óleo sobre tela, 190 x 150 cm.

Quando eu realizo a seleção de imagens em meu acervo digital, imagens que serão pintadas, percebo que algumas destas fotografias têm menos potência para a pintura e, no entanto, são interessantes como trabalho fotográfico. Isso significa que nem toda a imagem que eu capturo utilizo para pintar. Porém, minha opção de ir além da linguagem fotográfica me desperta novas produções de sentido, sendo que a fotografia é para mim uma ferramenta.

A minha visão como pintora atua na fotografia, pois já direciono um olhar treinado para "enxergar" pintura no motivo que quero registrar. Para mim, meu trabalho poético necessita ir além da fotografia, pois desperta novos desafios de enfrentamento da imagem: desperta novas produções de sentido. Esse processo envolve a elaboração e a construção experimental de uma nova imagem, agora representada na pintura. Por isso, nesse sentido, optei pela pintura como produção artística, e não pela fotografia.

Para mim, as minhas fotografias são disparadoras, instigando um pensamento pictórico sobre aquela imagem. Sobre o “pensamento pictórico”, Márcio Alessandri⁴ (2011, n.p.) explica:

Quando nos tornamos mais íntimos da pintura, e começamos a pensar mais sobre como pintaremos uma imagem, é nessa instância que ocorre o que os filósofos da arte chamam de *pensamento pictórico*. Esses pensamentos são sempre descritos como investigações cerebrais que tentam solucionar diferentes abordagens de se reproduzir cor, linha, forma, massa, perspectiva, profundidade, valor, contrastes, composição e muitos outros relacionados com a imagética da pintura.

Eu uso a fotografia como documento de trabalho e como referência⁵. São imagens que obtenho em certo momento (quando me deparo com a arquitetura arruinada ou demolida), para mais tarde poder planejar a pintura. Mesmo que ao longo do processo pictórico eu tenha que me afastar da fotografia, necessito dela para continuar a pintura, pois ela também serve como um guia imagético para eu me situar naquele espaço no qual estou construindo. E também, como escrevi anteriormente, necessito fotografar os estágios da pintura para melhor aperfeiçoamento em meu processo.

4 Márcio Alessandri, professor do curso de Pintura Clássica da *Cozinha da Pintura*, recebeu o título de Doutor em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP assim como o Mestrado em Artes Visuais pela mesma instituição. Sua principal linha de pesquisa são as *Técnicas históricas de pinturas e seus materiais*. Também se certificou em Londres como instrutor técnico oficial da marca *Winsor & Newton*. Informações em seu blog, *Cozinha da Pintura*. Disponível em: <http://www.cozinhadapintura.com/>. Acesso em: 8 abr. 2021.

5 O termo “documentos de trabalho” é utilizado pelo artista e professor Flávio R. Gonçalves. Interessa-me a sua abordagem quando explica que os documentos de trabalho são, entre outras coisas, imagens, objetos, elementos que permeiam a criação artística. Estes podem estar presentes, principalmente, no processo anterior ao trabalho. Segundo Gonçalves (2020, p. 5), “documentos de trabalhos fazem referência mais à forma como o artista olha o mundo e o representa de algum modo, do que são eles mesmos representados na obra como uma referência direta e imediatamente identificável quanto ao seu sentido ou origem”, e ainda, “eles [documentos] podem fazer parte da rotina do atelier ou do entorno dos artistas; são imagens coletadas com rigor ou simplesmente redescobertas pelo olhar” (Idem, 2020, p. 6). As referências partem de imagens ou assuntos que serão relatados, utilizados para a criação do trabalho. Nelas podem ser apresentadas imagens tiradas da mídia, dos arquivos pessoais do artista e fotografadas por ele mesmo, dentre outros exemplos. A meu ver, “documentos de trabalho” e “referências”, tratando-se de imagens, apresentam semelhanças em seus significados. Flávio Gonçalves (2020, p. 11) afirma que “documento e referência compartilham fundamentos em comum, ocasionando uma sobreposição de fronteiras”.

Necessito consultar a imagem de referência durante meu processo para me orientar em relação às cores, às manchas mais escuras ou mais claras – que transmitem sensações de profundidade ou proximidade aos elementos representados na pintura. Essa imagem me orienta em relação às proporções, escalas e formas da estrutura que será construída na pintura.

Eu costumava levar a imagem fotográfica impressa, em papel tamanho A4, para o ateliê. Ao lado da pintura eu colava essa imagem e por ela eu ia me guiando, necessitando tirá-la para poder me afastar segurando a imagem, para observar o avanço da pintura de longe (Figura 12) (durante o processo necessito me afastar e me aproximar da pintura constantemente). Atualmente eu salvo a fotografia no *Smartphone*, as cores ficam mais vivas que em uma impressão comum, e tenho a vantagem de ampliar algumas áreas da imagem para observar certos detalhes. Acredito que a diferença da escala para a tela do aparelho e para a tela de algodão, favorece o desprendimento da imagem para a pintura.

Ao longo da minha produção, fui jogando na pintura as cores que eu via na fotografia. Torna-se desafiante conseguir misturas de cores aproximadas com a imagem fotográfica. Particularmente, isso me motiva para realizar camadas na pintura, pois eu inicio meu processo com cores que considero opostas e complementares com as que eu via na imagem de referência (ex.: complementar de amarelo é a cor roxa, da cor laranja é o azul e da cor vermelha é o verde⁶). Com isso, eu tenho a intenção de provocar vibração cromática na pintura. Como não tenho a preocupação de esconder as camadas que estão por baixo, essas primeiras cores ficam realçadas com as últimas camadas.

Durante o processo, a imagem que construí na pintura vai sendo modificada em comparação com a fotografia. A imagem que apresento na tela não é idêntica à fotografia de referência, portanto, eu trabalho no limiar da similitude. Desse modo, na pintura eu tomo a liberdade de excluir alguns elementos que estavam presentes na imagem original, como alguns prédios ao fundo

6 Ver mais em *O Universo da Cor*, de Israel Pedrosa. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.

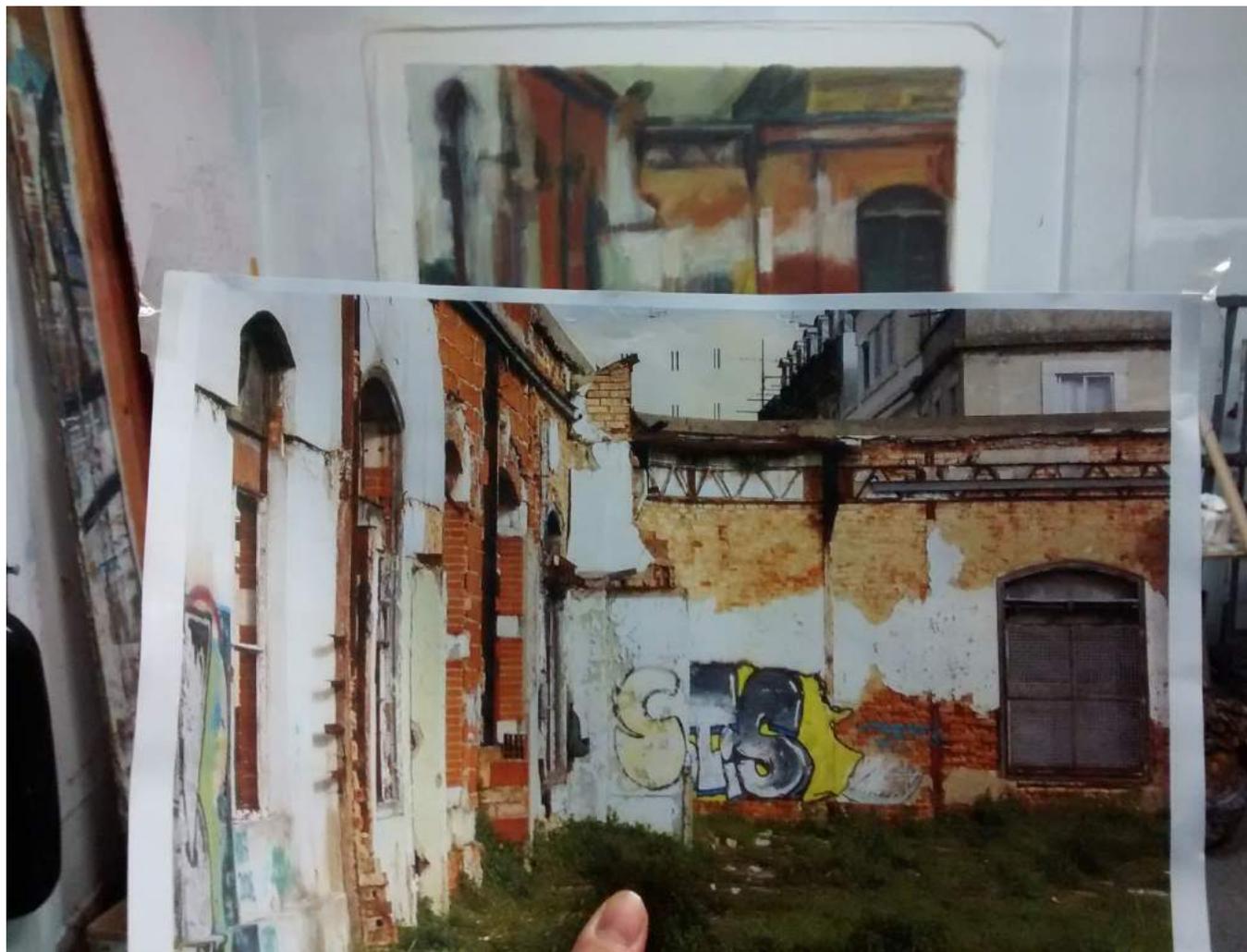


Figura 12 : Andressa P. Lawisch, fotografias do processo da pintura e a imagem de referente, 2016

– mantenho como evidência a potencialidade da estrutura sem ruídos de outras imagens. No decorrer do processo, necessito me desprender da fotografia para perceber o que está ou não funcionando como pintura, assim não preciso definir fielmente algumas formas que vejo na fotografia (não preciso pintar tijolo por tijolo, e sim fazer conjuntos de manchas que, ao olhar, eu entenda que é aquele material).

No momento que eu passei a fotografar as áreas internas das ruínas, novos elementos começaram a aparecer na imagem. Resíduos de materiais, blocos de tijolos, fendas, divisórias etc. Com isso, a construção da imagem na pintura precisou ser sintetizada através das pinceladas. Com as fotografias das demolições, em diversos ângulos e geralmente apresentando um mar de destroços, precisei definir menos os elementos presentes na fotografia para a pintura, e sim realçar as sensações de volumes. Dar a sensação dos elementos sobrepostos e agrupados, utilizando-me das cores certas, contrastes, e mesclando pinceladas curtas e longas.

Para mim, esse efeito na pintura resulta em algo semelhante a um efeito óptico quando olhamos a imagem como um conjunto: ao olhar, entendemos que existem elementos referentes às demolições, mas não é possível definir exatamente o objeto que está agrupado, assim como faríamos olhando uma fotografia. Em vista disso, preciso subtrair ao máximo os elementos na imagem fotográfica e transpor para o campo da pintura. Dessa maneira estou afirmando a imagem como pintura.

1.3 As ruínas como motivo representacional

Chamo de ruínas não apenas aquelas formas arquitetônicas que tradicionalmente são pintadas ou registradas em seus processos de deterioração e abandono no decorrer dos anos, mas estendo esse termo às rápidas demolições no espaço urbano e às destruições causadas por fenômenos naturais, acidentes por irresponsabilidade, descasos e conflitos de guerra.

A imagem das ruínas foi fortemente representada durante o Romantismo. Explicando de forma breve, o Romantismo foi um movimento artístico e cultural do final do século XVIII e início do século XIX. O Romantismo foi bastante influenciado, ideologicamente, pela revolução francesa. Como lembra Rüdiger Safranski em *Romanticismo. Uma odiseia del espíritu alemán* (2018), os escritores e intelectuais alemães viram que, na França, se formava uma nova época importante para a história da humanidade. Assim, dava-se início a uma nova visão política, cultural e religiosa. Safranski também usa a expressão “Revolução espiritual” como característica dessa época⁷. Pierre Francastel (1990, p. 114) comenta que “O Romantismo procedeu muito mais enriquecendo os domínios da sensibilidade e da imaginação do que questionando as relações entre a percepção e a representação tradicional das coisas”.

⁷ “A maioria dos escritores e intelectuais da Alemanha viram de maneira clara e imediata que os sucessos da França significavam o começo de uma nova era” (SAFRANSKI, 2018, p. 31, tradução nossa). Sobre a religião: “O Romantismo, dentre outras muitas coisas, é também uma continuação da religião com meios estéticos, pelo que o imaginário alcançou com ele uma altura sem precedentes” (Idem, 2018, p.15, tradução nossa). Sobre “Revolução Espiritual”: “Estes jovens, primeiro em Jena e depois em Berlim, estão inspirados por um espírito com o qual desejam encantar a si mesmos e aos outros. Está em jogo um espírito revolucionário. [...]. Nos textos de Friedrich Schlegel do ano de 1790, o conceito de ‘revolução’ se usa de forma quase inflacionária. Fala de uma ‘revolução moral’ de uma ‘bela revolução’, de uma ‘revolução estética’ do ‘idealismo’ como ‘revolução’. Se expressa neles a esperança de que a atual ‘anarquia do espírito’ seja a mãe de uma ‘revolução benéfica’. É evidente que o autor não pensa em uma revolução política. Não está para isso a situação na Alemanha. Mas, neles é muito mais forte o impulso para uma revolução espiritual.” (Ibid., p. 55, tradução nossa).

A representação das ruínas sempre esteve presente dentro da história da arte. Muitos artistas procuraram em Roma a fonte inspiradora para representar as forças da natureza atuando na construção humana. Segundo o escritor Jean Starobinski, em seu livro *A invenção da Liberdade* (1994), “os artistas inseriram as ruínas em suas pinturas como forma de paisagem, inspirando-se em Roma, observando seus templos em ruínas, do Fórum, Panteão, etc., sendo através de pequenas viagens ou usando gravuras como referências”⁸.

As ruínas urbanas começaram a chamar a minha atenção pelas características pictóricas que eu via em suas paredes. Para mim, era curiosa a presença de plantas e musgos se desenvolvendo sobre a arquitetura em deterioração, dando-me a ideia de metamorfose: a estrutura começa a ruir, as plantas invadem suas estruturas e parece ocorrer uma “reciclagem” da matéria para se aproximar do estado natural das coisas, como um possível resgate da natureza. Segundo Brian Dillon (2014, p. 36, tradução nossa), “as ruínas têm uma relação dialética com a paisagem e, além disso, com a própria natureza”. O sociólogo alemão Georg Simmel expressou isso com mais clareza em seu ensaio de 1911, “A Ruína”: “Arquitetura é a única arte em que a grande luta entre a vontade do espírito e a necessidade da natureza resulta em paz real, na qual a alma em ascensão e a natureza em sua gravidade são mantidos em equilíbrio”. À medida que a estrutura se decompõe, a natureza começa a dominar, exercitando seu “poder brutal, arrastando para baixo, corroendo, desmoronando” (SIMMEL apud DILLON, 2014, p. 36).

Portanto, parece que a ruína, a paisagem e a natureza se juntam como uma unidade. Em minha percepção, a ruína pode simbolizar um aviso: o material criado pelo homem mais cedo ou mais tarde será vencido pela natureza, como se fosse um alerta sobre a fragilidade das coisas. Essa reflexão causa em mim um misto de fascínio e mistério diante das arquiteturas em ruínas. De

⁸ Trecho extraído da minha monografia, *A beleza secreta do abandono: ruínas como possibilidade pictórica* (2015, p. 25). Jean Starobinski (1994, p. 200) escreve: “Em breve as antiguidades célebres (Obeliscos, Coliseu, Templo de Sibila em Tivoli) tornar-se-ão acessórios figurativos que os pintores distribuirão segundo seu próprio gosto. Lorrain não hesitará em plantar o Arco de Constantino à margem de um rio. E mesmo aqueles que nunca viram Roma tirarão das coleções de gravuras a imagem do templo em ruínas para conferir interesse a uma paisagem”.

acordo com Ulrich Seeberg, eram essas as sensações que o artista romântico Caspar David Friedrich (1774-1840) muitas vezes buscava representar em suas pinturas, dando ênfase de modo místico para a harmonia entre homem e natureza. Não só o belo, mas também o sublime (duas teorias de Kant) começam a mostrar-se nos quadros do artista:

O conceito kantiano do Sublime repousa sobre o fato de que fenômenos da natureza parecem retirar inteiramente do homem sua capacidade de controle, e, por isso, têm mesmo efeito ameaçador ou assustador – como, por exemplo, fortes tempestades, mas também geleiras desertas e o aparentemente infinito céu estrelado – porém, contudo, ser contemplados com interesse estético, contanto que, neste caso, o homem não esteja correndo perigo de vida. (SEEBERG, 2005, p. 84)

Para Seeberg (2005, p. 79), “Caspar David Friedrich é hoje o mais conhecido e importante pintor do romantismo alemão”.

Pude ver pessoalmente, em fevereiro de 2019, duas pinturas do artista com representações de ruínas que compõem o acervo do museu *Alte Nationalgalerie*, em Berlim: *Abadia no carvalho*⁹ (1809-1810) e *As ruínas do Mosteiro de Eldena* (1824-1825) (Figuras 13 e 14). Ambas as pinturas apresentam imagens de ruínas com estágio avançado de degradação. As vegetações estão acopladas às estruturas, e nessas duas paisagens podemos observar a presença de poucas figuras humanas – em *Abadia no carvalho*, precisei me aproximar da tela para reconhecer a existência dessas figuras, pois, até então, conhecia essa obra

9 Essa pintura faz par com outra intitulada *O Monge à Beira-Mar (Der Mönch am Meer)*. Ambas foram restauradas recentemente, no período de maio de 2013 a janeiro de 2016. Destaco, então, a importância de poder ver essas pinturas que foram novamente expostas e restauradas, apresentando detalhes e cores próximas das naturais. Conforme o relato da restauração, essas obras apresentavam camadas excessivas de vernizes e algumas falhas. Para maiores informações, como detalhes das obras e do processo de restauro, consultar o blog do museu *Alte Nationalgalerie*. Disponível em: <https://blog.smb.museum/caspar-david-friedrich-alte-nationalgalerie/>. Acesso em: 16 out. 2019.

somente a partir de reproduções¹⁰. Ulrich Seeberg explica sobre a maneira do artista representar a presença de pessoas em seu trabalho:

[...] o homem dá-se conta não apenas de sua experiência unitária diante da natureza, mas também da experiência de sua alienação em relação a ela e aos outros homens. Os quadros de Friedrich são, por esta razão, tão vazios de pessoas ou parcialmente povoados, por tratarem de um espaço na natureza que parece possuir todo o significado que falta à sociedade humana. (SEEBERG, 2005, p. 84)



Figura 13: Caspar David Friedrich (1774-1840), **Abadia no Carvalho**, 1809/10, pintura óleo sobre tela, 110,4 x 171 cm.

Figura 14: Caspar David Friedrich (1774-1840), **Mosteiro ruína Eldena**, 1824/35, óleo sobre tela, 35 x 49 cm.

10 As reproduções que encontrei foram tanto pela internet como em livros. Somente observando a obra pessoalmente ou através de imagens em alta definição é que podemos perceber os detalhes da pintura. Vale ressaltar que a maioria das imagens – em livros e na internet – dessas pinturas de Friedrich foram realizadas antes da restauração, portanto não apresentam os detalhes que foram descobertos recentemente.

De acordo com esse autor, com a filosofia vigente na época se poderia ter maior compreensão e contextualização da obra de Friedrich. Pois nela apresenta a sensação harmoniosa entre homem e natureza, assim como a distância e a solidão do indivíduo. Em vista disso, conforme Seeberg, a representação humana nos é apresentada, nas pinturas de Friedrich, em uma escala bastante diminuta em contraste com a paisagem representada.

As ruínas causavam, para quem as contemplava, sensações como nostalgia e melancolia. Nostalgia é comumente associada com “saúde” de um passado perdido. Por sua vez, a melancolia está relacionada a imensa tristeza¹¹. Para Jean Starobinski (1994, p. 202), “sua melancolia reside no fato de ter-se ela tornado um monumento da significação perdida. Sonhar nas ruínas é sentir que nossa existência cessa de nos pertencer e já se une ao imenso esquecimento”.

Elas têm como sua principal característica o fato da natureza ir tomando conta daquilo que no passado foi funcional para o homem e que hoje não tem mais serventia. Aquilo que é deixado de lado, abandonado, esquecido. Para mim, as ruínas carregam uma simbologia de metamorfose, efemeridade, ou servem para nos lembrar que o tempo pode afetar a todos; ou seja, trazem a “potencialidade destruidora da natureza e do tempo” (ARGULLOL, 1987, p. 23, tradução nossa).

Rafael Argullol (1987, p. 17, tradução nossa) escreve que: “Na pintura romântica a paisagem deixa de entender como necessária a presença do homem. A paisagem se torna autônoma e, quase sempre, sem figuras, se converte em protagonista, um

11 No livro *A tinta da Melancolia*, do autor Jean Starobinski, entende-se que, na antiguidade, a melancolia foi considerada como doença, cujo excesso de “bile negra” causava tristeza ao enfermo. Por causa de uma tristeza inexplicável, foi considerada como uma “doença da alma”. “O estado [...] que chamamos de melancolia não é mais que múltiplas expressões do poder patogênico da bile negra, quando o seu excesso ou a sua alteração qualitativa comprometem a isonomia (isto é, o equilíbrio harmonioso) dos humores” (STAROBINSKI, 2016, n.p.). Ver mais em: STAROBINSKI, Jean. *A tinta da Melancolia: uma história cultural da tristeza*. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2016. Assim como a Melancolia, a Nostalgia também foi classificada como doença. “A doença da nostalgia começou a ser diagnosticada no final do século XVII, aproximadamente no mesmo momento histórico em que os contextos de tempo e de espaço estavam experimentando uma mudança radical” (BOYM, 2018, n.p., tradução nossa). Ver mais em: BOYM, Svetlana. *El futuro de la Nostalgia*. 1. ed. Madrid: Antonio Machado Libros, 2018. *E-book*.

protagonista que causa em quem contempla uma dupla sensação de melancolia e terror”. Ou, ainda, “os pintores imaginaram ruínas para delas fazer um cenário intermediário entre as estruturas factícias e o mundo natural [...]” (STAROBINSKI, 1994, p. 200). A meu ver, essas duas qualidades abrangem as pinturas de Friedrich, porém ele não foi o único artista que viu nas ruínas uma beleza significativa. Para outros, como Giovanni Battista Piranesi (Veneza, 1720-1778) (Figura 15), Hubert Robert (Paris, 1733-1808) (Figura 16), essas arquiteturas específicas apresentavam qualidades suficientes para um trabalho. Eles viam as ruínas como uma “espécie de resistência e de obstinação”¹².

Figura 15. Giovanni Battista Piranesi (Veneza, 1720 -1778), **O Templo de Vênus e Roma (erroneamente chamado de Templo do Sol e da Lua) (Veduta degli avanzi di due triclini che appartenevano alla Casa aurea di Nerone)**, 1759. Gravura. Metropolitan Museum of Art, New York, NY.



Figura 16: Hubert Robert (Paris, 1733 – 1808), **A piscina de banho, 1753/1808, pintura óleo sobre tela, 174.6 x 123.8 cm**, Metropolitan Museum of Art, New York, NY.



¹² Ver em capítulo “A contemplação do Tempo”, em: STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade*. São Paulo: UNESP, 1994, p. 205.

Conforme o autor Brian Dillon (2014, p. 6, tradução nossa), no catálogo *Ruin Lust*¹³, o artista Piranesi foi quem melhor captou as ruínas como algo não estático, ou seja, “suas justaposições de tempos e lugares muito diferentes sugerem que as ruínas nos permitem nos libertar no tempo, pairar entre passado, presente e futuro”. Isso desencadeou uma nova percepção estética das ruínas. Como aponta Dillon, algumas ruínas artificiais começaram a compor os jardins no século XVIII¹⁴. Desenvolvia-se então a poética do Pitoresco, os fragmentos das arquiteturas começavam a ser motivos estéticos junto com a natureza. Conforme Argan (1992, p. 18), o Pitoresco é uma qualidade que “repercute na natureza pelo ‘gosto’ dos pintores, e especialmente dos artistas do período barroco”. Também Brian Dillon (1997, p. 10, tradução nossa) afirma que a ruína é “uma abadia da mente”, “o símbolo de uma maneira de olhar e sentir”.

Andreas Huyssen comenta que as ruínas causam estado de nostalgia, como “a saudade de um passado perdido”. De acordo com ele, essa sensação reverbera desde o século XVIII e se fortaleceu em nossa modernidade – como exemplo, as fábricas abandonadas encontradas em muitas cidades e que antes eram uma promessa de progresso financeiro. Pode ser que Brian Dillon tenha razão, o artista Piranesi talvez tenha captado a ruína como essência do futuro da modernidade. Acontece que Piranesi criou uma “arquitetura morta”, “que não apenas relembra o presente de sua transitoriedade, como parece incluir uma advertência a respeito de um esquecimento culturalmente destrutivo do passado”:

As gravuras de Piranesi de meados do período do Iluminismo apontam para uma compreensão crítica e alternativa da modernidade, que sempre se ergueu contra a ingênua crença no progresso e no aperfeiçoamento moral da humanidade. Embora o mundo pesadelar das imagens de Piranesi tenha exercido forte influência na literatura romântica, a maioria das imagens românticas de ruínas no século XIX tendeu a domesticar e embelezar as ruínas através do pitoresco. (HUYSSSEN, 2014, p. 101-102)

13 Tradução livre: *Luxúria da Ruína*.

14 “[...] a ruína artificial serviu tanto de inspiração [...] como emblema da sensibilidade moderna do seu dono” (DILLON, 2014, p. 6, tradução nossa).

Um importante aspecto a ser observado é o fato de que a fotografia, logo quando surge, em meados do século XIX, passa a registrar as ruínas urbanas que começam a surgir em meio à modernização das cidades. Conforme nos informa Brian Dillon, no catálogo da exposição *Ruin Lust: Artists' Fascination with Ruins, from Turner to the Present Day*¹⁵,

A fotografia foi então fornecendo novas imagens das antigas ruínas antes mais familiares à pintura e à poesia. Tão logo surge a fotografia, surgem as fotografias de ruínas. Na França, por exemplo, representantes das *Missions Héliographiques*, patrocinados pelo Estado, foram enviados para registrar as ruínas romanas existentes no país; fotógrafos como Édouard-Denis Baldus fotografaram ruínas de teatros romanos e templos, enquanto Maxime du Camp e outros produziram vistas pitorescas dos restos clássicos da Grécia, Itália e Oriente Médio. O olhar ruinoso [ruinous gaze] voltou-se rapidamente para a cidade moderna; em Paris, Charles Marville descreveu a destruição causada durante a Comuna de Paris e os distritos da cidade que estavam então sendo “perfurados” pelo urbanista Baron Haussmann: “artista de demolição” e engenheiro de uma nova capital atravessada por avenidas (boulevards, N. T.) largas e vazias. (Nas imagens de Marville, a nova cidade parece tão em ruínas quanto a antiga.). Por volta do final do século, Eugène Atget notavelmente prestou atenção ao que havia escapado dos planos de Haussmann: as ruas em ruínas da Velha Paris que estavam prestes a ser apagadas para sempre. Enquanto isso, em Londres, certos entusiastas do tecido da cidade antiga haviam formado a Sociedade para Fotografar Relíquias da Velha Londres; em 1873, uma antiga estalagem, a Oxford Arms, situada em Warwick Lane, fora marcada para ser demolida e a Sociedade partiu para salvá-la e repetir o gesto por toda a capital. Eles falharam no caso do Oxford Arms (derrubado em 1878), mas produziram 120 imagens deste e de outros edifícios semelhantes, alertando os cidadãos para os preciosos casos de decadência e destruição potencial, que estavam ao redor deles. (DILLON, 2014, p. 28, tradução nossa)

De acordo com o autor, na segunda metade do século XX, um bom número de artistas estava envolvido em registrar os sucessos e os fracassos de certos projetos arquitetônicos.

[...] os artistas britânicos parecem ter se exercitado mais do que a maioria, também por terem retornado mais prontamente a versões antigas da estética da ruína como modelos para pensar sobre a cidade hoje. Nas fotografias

15 Exposição realizada em *Tate Britain*, de 4 de março a 14 de maio de 2014, com curadoria de Brian Dillon, Emma Chambers e Amy Concannon. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/ruin-lust>. Acesso em: 15 maio 2021.

que Jon Savage tirou de Londres no final da década de 1970, partes da cidade ainda parecem ter sido bombardeadas tardiamente (*no sentido de parecerem ter sido bombardeadas depois do fim da guerra): locais abandonados e exemplos de reconstrução pós-guerra competem entre si para melhor exemplificar a condição de recuperação fracassada; antigos locais de bombardeios e novos viadutos confeccionam um novo cenário urbano pitoresco para a era da crise econômica e a perda da autoconfiança cívica. Embora, como veremos, tais imagens, feitas no vexatório momento cultural do punk, também sugerem uma espécie de potencial, um playground distópico para uma geração que conheceu apenas cidades em declínio.). Os fracassos mais precisos dos conjuntos habitacionais modernistas – apressadamente construída e tão rapidamente negligenciada – pode ser visto na série *Demolished* (Demolidos) de Rachel Whiteread de 1996 (Figura 18), mostrando o apagamento de blocos de torres em três propriedades em Hackney. (DILLON, 2014, p. 30, tradução nossa)



Figura18: Rachel Whiteread (1996), *Demolished*, 1996, fotografia, 490 × 743 mm.

A curadoria da exposição *Ruins Lust*, bem como o texto de Brian Dillon, ajuda-me a pensar em formas diversificadas de arruinamentos. Podemos falar das ruínas que remetem ao mundo antigo, clássico – imagens caras ao Romantismo Alemão – como das ruínas urbanas, daquelas resultantes das tragédias por fenômenos naturais ou por descaso e aquelas derivadas de conflitos e guerras. Os processos são muitos e todos remetem à perda da história, da memória, da cultura e outros tantos prejuízos humanos.

O artista pode construir sua obra como uma forma de resistência. O artista alemão Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945) trabalha incansavelmente as questões referentes ao holocausto e os aspectos históricos e culturais de seu país. Em sua opinião, as ruínas são consideradas como um começo e não como um fim¹⁶. O artista realiza pinturas de grandes dimensões onde são adicionados chumbo, palha, tecido, cinzas etc., e nelas carrega a temática da ruína, provocando o resgate da memória dos horrores ocorridos na Segunda Guerra, como o Holocausto (Figuras 19 e 20). “Outra referência às ruínas na obra de Kiefer está em sua prática de deixar seus quadros ao ar livre, cuja ação do tempo passa a participar da criação artística, assim, suas obras parecem nunca estar definitiva-



Figura 19: Anselm Kiefer (1945), **Margarete**, 1981, óleo e palha sobre tela. 280 x 380 cm, Saatchi Collection, London.

Figura 20: Anselm Kiefer (1945), **Das Museum**, 1984-1992, acrílico, emulsão e cinzas sobre tela em chumbo, 190.5 cm x 331.47 cm.

16 Para ele, que cresceu em meio às ruínas do pós-guerra, resíduos da Segunda Guerra Mundial, as ruínas foram adotadas como uma fonte inspiradora e também como uma significação simbólica: “A referência de Kiefer sobre as ruínas está sempre relacionada ao início de um novo ciclo, de um recomeço ou de uma transformação” (PIVA, 2015, p. 62).

mente concluídas, estão sempre em processo de transformação” (PIVA, 2015, p. 75). O próprio artista relata outra técnica no processo de seu trabalho para acelerar a passagem do tempo; ele deixa sua pintura em banho de eletrólitos¹⁷: “Eu quero colocar algum tempo nessa pintura, quero acelerar o tempo [...]”, diz em entrevista para o documentário *Anselm Kiefer: remembering the future*, produzido para a série *Imagine* da BBC, no ano de 2014. O uso dos materiais em suas pinturas é sempre pensado – eles têm um contexto dentro do trabalho –, e as sobras desses materiais são reutilizadas para novas produções, nada é descartado no lixo. Os materiais utilizados carregam forte simbologia, como o chumbo que ele utiliza tanto em pinturas quanto em esculturas e instalações.

Esse chumbo foi coletado da catedral da cidade de Colônia, na Alemanha. Mesmo após ter sofrido ataques durante a Segunda Guerra Mundial, ela se manteve em pé, resistindo aos bombardeios. Kiefer, após saber que a catedral passaria por uma restauração, pediu permissão para obter o chumbo que antes fazia parte do teto da arquitetura. Além do material vir de um lugar que apresentou resistência (carga simbólica para o artista), é também um material maleável e que pode ser modificado conforme o seu gosto:

[...] conta que morava em uma casa muito antiga na Alemanha – com encanamentos de chumbo –, ao consertar algumas tubulações e ver a água escorrendo por este material ficou totalmente fascinado. Esta experiência, conta Anselm Kiefer, foi algo impactante – era um material que podia ser moldado, amassado. Após esta atração, o artista começou a estudar o chumbo, a ler livros, a procurar conhecer todas as suas conotações. O que também lhe interessou foi o tema da transformação, da alquimia. Kiefer adquiriu todo o chumbo do teto da Catedral de Colônia – durante sua restauração em 1986 –, utilizando-o, então, constantemente em suas criações. (PIVA, 2010, p. 57)

17 ELETRÓLITO. 'Condutor elétrico líquido ou sólido no qual uma corrente é conduzida pelo movimento de íons. In: MICHAELIS *On-line* Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/Eletrolito/>.

O artista precisa ter tanto conhecimento como conexão com seus materiais para adicioná-los em seus trabalhos. O uso que ele faz desses elementos e o diálogo que se cria para compor suas pinturas não partem do acaso, pois é um processo que exige pesquisa e experimentações.

Anselm Kiefer declara que inicia uma pintura quando se encontra em “choque”, quando se encontra oprimido por algo que lhe comove. Questionado em uma entrevista sobre as ações violentas aplicadas em suas pinturas, pois seu processo envolve ações físicas contra a superfície, como raspagens, marteladas, cortes etc., ele responde:

Há uma guerra na minha cabeça o tempo todo. Depois de iniciar uma pintura, há um certo tempo em que você deve decidir como proceder, em que direção deve seguir e pode ser difícil. Com cada decisão você deixa centenas de outras possibilidades para trás e é impossível saber se você fez a escolha certa. Essa luta é evidente nas ações físicas tomadas contra a pintura. (KIEFER, 2014, n.p.)

No documentário *Anselm Kiefer: remembering the future*, podemos observar parte do processo do artista (Figura 21). Ele raspa as camadas grossas em sua pintura, soltando lascas que fazem revelar as camadas que estavam escondidas por baixo. Mesmo com a predominância de cores escuras, o artista afirma a existência de cores nas primeiras camadas: “Todas as minhas pinturas começam com cores. Mas às vezes enterro cores com cinzas, com areia [...]” (KIEFER, 2016, tradução nossa). Suas pinturas em grandes dimensões formam acúmulos de materiais, fazendo saltar da superfície planar cinzas, cimento, cabelo etc. São tipos de vestígios que ele utiliza para realçar a ideia de presença. O artista explora a questão da memória como uma crítica ao esquecimento (seus trabalhos evocam a memória do Holocausto e demais tragédias históricas). Essas características mostram que as camadas que o artista trabalha podem ser tanto as sobreposições de cores quanto a memória do material.



Figura 21: Partes do vídeo “Anselm Kiefer: remembering the future”.

Meu trabalho poético difere do século XIX. Pois apresento uma visão completamente distinta das ruínas, influenciada pela época e por toda a conjuntura na qual estou inserida. Observo que hoje as ruínas (urbanas) apontam a fragilidade da perduração, pois vivemos em um sistema em que as imobiliárias têm pressa em construir novas edificações – derrubar velhas construções para dar espaço às novas. Isso condiz com o avanço das cidades, o aumento da população e mais uma série de fatores. Brian Dillon (2014, p. 30, tradução nossa) escreve que “O aspecto da cidade em ruínas ainda assombra a imaginação contemporânea, acelerada agora, provavelmente, pela ideia do colapso ecológico e pelas depredações da crise econômica mais recente [...]”. Huyssen (2014, p. 96) nos lembra:

As ruínas autênticas, tais como ainda existiam nos séculos XVIII e XIX, parecem já não ter lugar na cultura de mercadorias e memória do capitalismo avançado. Na condição de *commodities*, as coisas em geral não lidam bem com

o envelhecimento. Tornam-se obsoletas e são descartadas ou recicladas. Construções são demolidas ou restauradas. A probabilidade de as coisas envelhecerem e se transformarem em ruínas diminui na era do capitalismo acelerado [...].

Observo que alguns artistas contemporâneos registram as ruínas como forma de apresentar o abandono daquele espaço. Talvez como um meio de denúncia de um futuro fracassado, como o exemplo da artista Romy Pocztaruk (Porto Alegre, 1983) com sua série de fotografias intitulada *A última aventura* (2011-2014) (Figuras 22, 23 e 24), resultado de sua jornada pela Rodovia Transamazônica, registrando imagens dos abandonos de um futuro não concluído, “A artista registra os vestígios materiais e simbólicos do projeto faraônico, utópico e ufanista, rapidamente fadado ao abandono e ao esquecimento”¹⁸.



Figura 22: Romy Pocztaruk (1983), **A Última Aventura, Rurópolis I**, 2011, 100x150 cm.

Figura 23: Romy Pocztaruk (1983), **Última Aventura, Fordlândia I**, 2011, 100x150 cm.

Figura 24: Romy Pocztaruk (1983), **A Última Aventura, Jatões**, 2011, 100x150 cm.

18 Citação extraída do site da artista. Disponível em: <https://www.romypocz.com/work/a-ultima-aventura>. Acesso em: 25 mar. 2021.

Francisco Dalcol (2015, p. 54) escreve: “Como espécie de alegoria da dúvida, as ruínas desestabilizam certezas, podendo ser tomadas como dispositivos que geram interrogações e aberturas de espaços críticos na contemporaneidade”. Minha intenção de fotografar ruínas é pensando em uma possível pintura, capturar os elementos que me parecem interessantes para desenvolver um trabalho poético. Para isso, necessito estar nesse espaço – com exceção dos registros que fiz no Museu Nacional, onde utilizei-me de vídeos para capturar as imagens e salvá-las. As imagens que obtenho das ruínas são puro pretexto para eu desenvolver um pensamento prático em pintura. O enquadramento que escolho dá ênfase ao assunto, e a pintura em grande formato parece potencializar a força dessa temática. Não estou interessada em abordar assuntos como memória e melancolia, mas sim explorar a imagem da ruína como possibilidade pictórica.

1.4 Pintura, matéria e tempo

As pinturas durante a graduação foram realizadas com tinta acrílica sobre tela. Eu optei por utilizar cores básicas em minhas misturas, como o amarelo de cádmio (ou amarelo-ocre limão), vermelho de cádmio, azul ultramar, preto e branco. Eu costumava aplicar cores pretas à palheta e muitas vezes isso absorvia a luminosidade na pintura. Em 2016, iniciei novos trabalhos em grandes dimensões utilizando a tinta a óleo, técnica na qual tive poucas experiências, e as que tive, foram em pequenos formatos.

Depois da graduação continuei explorando a temática das ruínas em minhas pinturas. Minha maneira de pintar foi se modificando a cada novo trabalho (pintar é sempre um exercício, e a cada exercício consigo chegar em novos resultados). Antes, eu pintava com a tinta acrílica e mantinha os escorridos marcando a pintura, ou misturava as cores com um pouco de preto (isso

podia causar cores “suja”, ou com pouca vibração tonal, pois o preto tende a absorver as demais cores¹⁹). Agora que utilizo a tinta a óleo, percebi qualidades cromáticas no material e, portanto, ampliaram-se as possibilidades de misturas e com isso não precisei acrescentar o preto, pois conseguia realizar cores escuras com o azul da Prússia e sombra queimada, por exemplo. Substituí os efeitos de escorridos pelos vestígios da própria pincelada na construção da pintura.

Diferente da construção pictórica em meus trabalhos da graduação – nos quais eu fazia a pintura diretamente na tela branca, aplicando o que seriam as cores “definitivas” –, em meus novos trabalhos comecei a criar imprimaturas, ou seja, cubro a tela com uma camada única de cor de minha preferência antes de aplicar as manchas que irão definir a imagem. Após essa etapa, começo a estruturar a imagem iniciando com as cores que considero complementares àquelas finais (as quais enxergo na fotografia). Desse modo, a sensação de camadas de cores na pintura fica em maior evidência.

Em comparação com os trabalhos anteriores, percebe-se também uma mudança em relação às sobreposições de pinceladas, em direções diferentes, que indicam sensação de movimento durante a feitura da pintura. Isso só será possível com a utilização da tinta a óleo, pois a tinta acrílica não permite deixar registrado o “caminho” da pincelada. Diferente da tinta acrílica, o óleo apresenta um aspecto vibrante e a cor não fica “rebaixada”, com aparência “apagada”. A tinta acrílica, quando seca, modifica a cor, enquanto o óleo mantém seu frescor. Por exemplo, se eu lancei uma pincelada há mais dias, quando volto a olhar para a tela, parece que aquela pincelada foi feita minutos atrás. No entanto, minha pintura não apresenta camadas grossas de tinta – o que leva à ideia de acúmulo de material, como, por exemplo, nas obras de Iberê Camargo, mas aponta o histórico da construção da pintura pelos rastros das pinceladas na tela.

19 Israel Pedrosa (2014, p. 132), em seu livro *Da cor à cor inexistente*, explica: “Quando o preto é adicionado às cores claras, rebaixa-as, criando tonalidades desagradáveis, sujas [...]”.

Anteriormente, minhas experiências limitavam-se a pequenos formatos cujos resultados não me impactavam. Pintar com a tinta a óleo em telas de grandes dimensões (variando de um metro para dois metros) proporciona uma nova percepção sobre a matéria. Assim, devido à sua qualidade transparente, a tinta a óleo me revela as cores e marcas que estão por baixo daquela camada. Isso me auxilia a deixar evidente o processo da construção da imagem e, assim, consigo trabalhar com diferentes camadas sobrepostas. Cada camada de cor que vou aderindo à superfície exige tempo para secar; preciso que ela esteja seca ao toque para não interferir nas próximas cores que irei adicionar.

As minhas primeiras telas em grandes dimensões com a técnica a óleo foram *BR290* (Figura 25) e o tríptico *Convento do Carmo* (Figura 26), ambas de 2017. A pintura *BR290* leva esse título em razão da sua localização. A imagem de referência é um sobrado deteriorado que existe na beira da estrada, a rodovia BR290, na altura aproximada do quilômetro 134, em direção a Arroio dos Ratos, RS. Essa tela tem o tamanho total de 139 x 188 cm e, devido à predominância dos tons verdes na imagem, optei por iniciar as primeiras camadas com cores avermelhadas para causar alguns contrastes (mesmo de longe, é possível observar a cor vermelha sobressaindo do fundo). Diferente das demais ruínas que eu já pintei, esta apresentava o telhado estruturado e, por causa disso, senti mais necessidade de pintar, raspar e pintar por cima, tendo a intenção de desmanchar essa imagem para dar ainda mais a sensação de ruína: a vantagem da tinta a óleo, em comparação com a tinta acrílica, é a sua secagem lenta. Deste modo, fica mais fácil eu raspar as camadas que apliquei, para poder corrigir algum ponto na pintura que está me incomodando naquele momento.

A pintura *Convento do Carmo* é composta por três telas do tamanho de 100 x 100 cm. Não existe sequência de uma imagem para outra, mas sim uma ordem de exposição. A intenção foi apresentar essas imagens com formas diferentes, as quais não conseguimos identificar como algo logicamente nominável, tornando-se um recorte disforme em meio ao céu azul do fundo.



Figura 25: Andressa P. Lawisch, **BR290**, 2017, pintura óleo sobre tela, 139 x 188 cm.

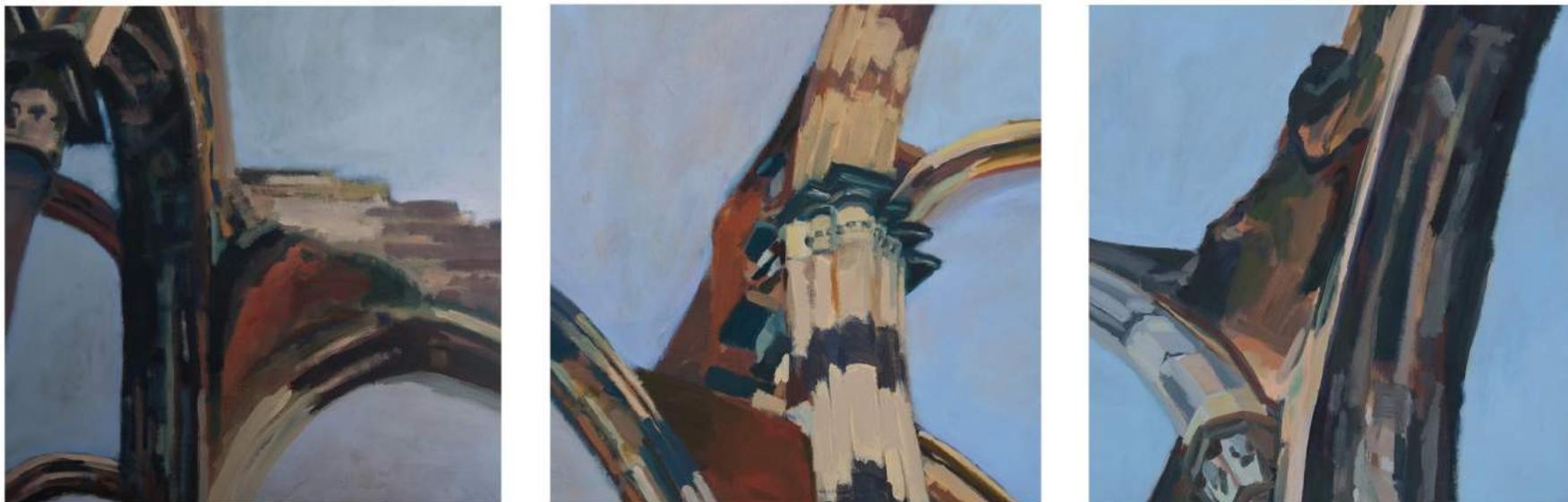


Figura 26: Andressa P. Lawisch, **Convento do Carmo**, 2017, pintura óleo sobre tela, três telas de 100 cm x 100 cm.

Trata-se de detalhes de alguns arcos existentes no antigo convento da Ordem dos Carmelitas da Antiga Observância, em Lisboa, Portugal, que fotografei em uma viagem. Esses arcos estão em ruínas por consequência de um terremoto, ocorrido no ano de 1755. Hoje esse espaço é atração turística e também museu arqueológico. Para realizar a pintura desse tríptico, precisei realizar diversas misturas de tonalidades escuras e quentes. Algumas vezes, o encontro dessas tonalidades acinzentava a palheta – a tinta demora para secar e quando aplico uma nova camada na parte molhada, aquela camada contamina a nova, podendo resultar em um aspecto de cor “suja”. Muitas vezes, considero isso como um acidente do processo, pois geralmente pretendo deixar as camadas bem definidas, mas para essas pinturas pareceu-me adequado acolher esse “erro”.

Se antes eu precisava esperar a tinta acrílica secar para não apagar as camadas de baixo que estavam secando, com a tinta a óleo essa espera se torna ainda mais longa. Para tanto, a necessidade de produzir outras pinturas simultaneamente é essencial para manter o fluxo de trabalho. Posso afirmar que esse modo acelera minha produção, e muitas vezes eu podia “dar um tempo” na primeira tela para resolver os problemas da outra e, assim, voltar à anterior com a “mente fresca” e poder avançar no desenvolvimento da pintura. A experiência da passagem do tempo (experiência temporal) se dá pela imagem que enxergo quando olho uma ruína, mas também experimentando enquanto pinto. Só há adensamento na pintura com um tipo de espera que a técnica me impõe, provocando um tempo mais lento de construção (esta lentidão possibilita-me camadas de tempo que trazem densidade à pintura). Nesse sentido, parece que o motivo e o modo de fazer consolidam-se. Provocam um forte diálogo entre o modo de fazer e o modo de perceber o tempo na ruína.

CAPÍTULO II.

VIVENCIAR A RUÍNA URBANA

Conforme o dicionário comum²⁰, vivenciar significa "passar por determinada situação, com grande envolvimento emocional". Para mim, isso ocorre quando acesso o interior das ruínas urbanas para capturar imagens para as minhas pinturas.

Quando estou acessando o interior da ruína, consigo ficar atenta ao momento presente, para então, aproveitar ao máximo aquela situação, que será necessária para eu fotografar cada detalhe, cada ângulo específico que possa ter utilidade para a minha pintura. Consigo, mesmo por alguns instantes, vivenciar aquele espaço.

Muitas vezes, sou tomada por falsas lembranças em minha mente²¹, como um passado que eu não vivi naquele lugar. Porém, provavelmente, em minha memória está presente uma lembrança da minha infância, ainda guardada no subconsciente que vem à tona nessas determinadas situações. Talvez isso justifique minha atração pela temática das ruínas.

Vivenciar também envolve o corpo, estar imerso naquele momento: tanto para adentrar a ruína, quanto mergulhar no processo da pintura.

20 VIVENCIAR. In: MICHAELIS *On-line* Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/vivenciar/>.

21 Escrevo "falsas memórias" no sentido de tentar criar uma narrativa sobre o passado daquele espaço, inventar uma memória. Quando entro em uma ruína, fico imaginando os antigos cômodos, como deveria ser o quarto, quantas pessoas viviam naquele espaço. Ou ainda, como era o ritmo de trabalho naquele lugar, tento imaginar os objetos que havia ali etc.

2.1 Adentrando as ruínas

Durante o processo da pintura, tento transpor para a tela a vivência na ruína. Por certo, isso é uma impossibilidade, pois o que resta é uma memória do que já foi vivido. Mas é essa sensação que me motiva e que procuro reconstituir em pintura. A imagem que seleciono em meu acervo fotográfico já carrega as características que considero importantes para meu trabalho. Quando olho a imagem, recordo os momentos em que estive no interior daquela ruína, mas, quando pinto, só enxergo conjuntos de manchas, já enxergo pintura.

O corte fotográfico torna-se importante para deixá-la em primeiro plano, como assunto principal em potência. A maneira como realizo uma pintura é pensada na construção de uma ruína e com todas as qualidades que vejo nas suas paredes. Exploro a pintura com manchas na tela, faço raspagens e sobreposições de camadas de tinta. A pintura em grande dimensão é realizada com o movimento do corpo, ou seja, braços, ombros e costas trabalham para realizar as pinceladas. É necessário afastamento e aproximação durante a pintura para poder visualizá-la em sua totalidade.

Quando pinto em uma tela pequena, o movimento fica limitado ao pulso; em uma tela grande, os braços, cotovelos e ombros se movimentam (figura 27). Isso provoca mobilidade corporal, além de estimular o afastamento e aproximação do meu corpo para poder enxergar o resultado da pintura. Pela maneira como realizo a pintura com pinceladas soltas, quando observamos a tela de perto ela se modifica, próximo a uma abstração, e pode gerar certa confusão. Por isso é preciso se afastar para poder enxergar a imagem como um todo.

Durante a produção da pintura, eu transpiro e meus músculos doem. Posso comparar com a tensão física de quando exploro uma arquitetura abandonada, com um misto de curiosidade e perigo, pois muitas vezes esses lugares são protegidos com



Figura 27: Registros do meu trabalho em ateliê. Fotos: Marcelo Bordignon

cercas ou algum tipo de obstáculo que é possível ultrapassar, alimentando a sensação de aventura, e depois de ultrapassada nunca sei ao certo o que poderei encontrar no caminho, além do que já sei: a ruína.

2.1.1 Estação Férrea I e II

Realizei duas pinturas que partem do mesmo lugar. São elas: *Estação Férrea I* (2018) (figura 28) e *Estação Férrea II* (2018-19) (figura 29). O lugar que usei de referência é a antiga Estação Ferroviária da Ferreira, na cidade de Cachoeira do Sul, no Rio Grande do Sul, que hoje se encontra em ruínas. A estação começou a funcionar em outubro de 1885 e muitos moradores da região relatam com saudosismo suas memórias sobre o lugar. Além do deslocamento, a estação favoreceu o comércio, principalmente a produção de arroz (a cidade é conhecida como a Capital do Arroz). Conforme a historiadora Mirian Ritzel, a estação trouxe “a oportunidade para o crescimento econômico [...] e também a facilidade que a presença do trem oferecia para o escoamento da produção dessas pequenas comunidades agrícolas que existiam por aqui [...], o espaço ganhou com a presença da estação”²². De acordo com uma notícia do canal TV Novo Tempo, de Cachoeira do Sul, informada pelo arquiteto e presidente da AMICUS (Associação Cachoeirense de Amigos da Cultura), Osni Schroeder, possivelmente a estação receberá uma restauração para transformá-la em memorial, que também abrigará dois vagões de trem existentes na cidade.

²² Citação transcrita, retirada de uma entrevista, “Memórias da antiga Estação Ferroviária da Ferreira”, realizada pelo canal TV Cachoeira Novo Tempo, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7BSkc5Z5AjY&t=126s>. Acesso em: 26 mar. 2021.



Figura 28: Andressa P. Lawisch, **Estação férrea**, 2018, pintura óleo s/tela, 139 x 194 cm.

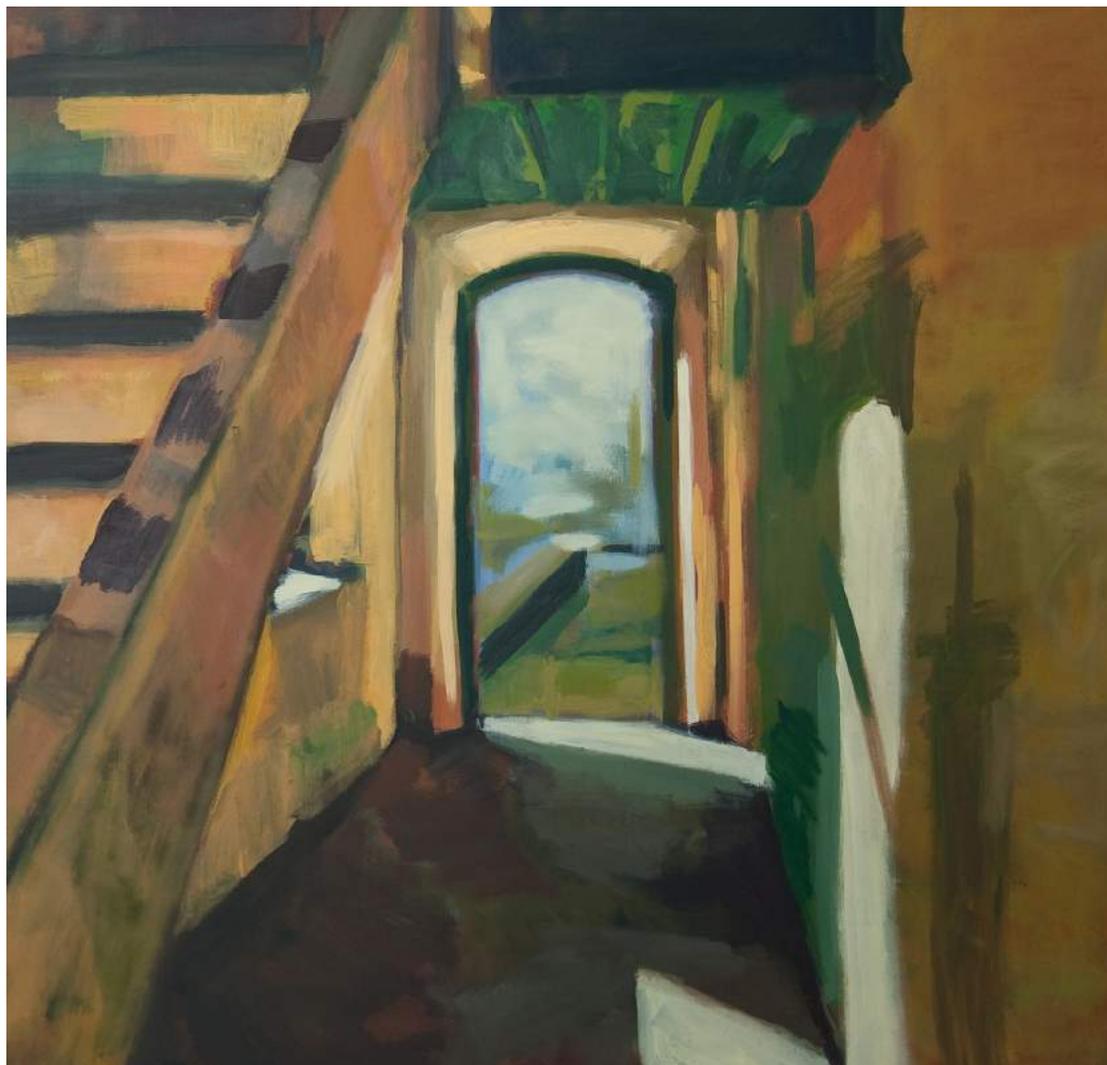


Figura 29: Andressa P. Lawisch, **Estação Ferrea II**, 2018-19, pintura óleo sobre tela, 139 x 149 cm.

No ano de 2015 fui a essa antiga estação pela primeira vez, e pude explorar o espaço e fotografar diferentes ângulos para armazenar as imagens em meus arquivos. Lembro que na época tinha fácil acesso ao seu interior, pois não existia nenhuma cerca que impedisse. Três anos depois, em 2018, voltando para esse local (nem sempre isso é possível), fui surpreendida por um cercamento e portões no terreno da estrutura, mas, mesmo assim, entrei em seu interior passando por um espaço do portão (figura 30). Pude reparar como o meu olhar estava focado nos lugares que me despertaram atenção da última vez em que estive no local. Como a minha atividade na pintura é constante, isso me provoca a pensar em novas maneiras para resolver a pintura e as novas possibilidades de composição, permitindo-me criar novas relações com o espaço já explorado.

Essa ruína é dividida em duas partes: a primeira é um pátio amplo onde o telhado ainda se mantém estruturado apesar das diversas falhas; e a segunda se assemelha a uma casa de dois andares, cujo segundo andar é impossível de acessar, pois parte dos assoalhos estão em decomposição ou já não existem (figuras 31 e 32). Partindo desse cenário, na tentativa de subir até onde



Figura 30: Registros da minha exploração na antiga estação férrea. Fotos: Marcelo Bordignon



Figura 31: Fotografias da área externa da antiga estação ferroviária de Ferreira, Cachoeira do Sul/RS. 2018

Figura 32: Fotografias da área interna da antiga estação ferroviária de Ferreira, Cachoeira do Sul/RS. 2018

os pés alcançam e com isso poder visualizar o que se encontra embaixo, resolvi brincar na pintura *Estação Férrea I* com esse ângulo estranho.

Relato aqui uma mudança significativa do ponto de vista da minha pintura. A tela que utilizei para trabalhar a imagem que captei na estação ferroviária da Ferreira já apresentava uma pintura antiga, feita em 2015, e resolvi reutilizá-la. Onde antes tinha tinta acrílica, agora receberia a tinta a óleo. Tratando-se de um material carregado de matéria, esse fato talvez tenha contribuído para a minha nova pintura, pois a produção pareceu progredir de forma rápida.

Para cobrir a pintura anterior, pinte com uma cor única para finalmente trabalhar a imagem na qual tenho interesse. Gosto de iniciar meu processo de pintura pensando primeiro nas cores mais próximas das complementares, comparadas com aquelas das camadas finais. Pelo motivo de eu não cobrir totalmente uma área já pintada, e assim deixar revelar as camadas que estão por baixo, causa uma vibração tonal na imagem.

A impressão de estar acima do piso e observando o que está embaixo me causa vertigem. Algo muito próximo do que senti quando comecei a definir as últimas pinceladas, pois o cenário parece querer saltar e sair da tela da pintura. As escadas representadas parecem palpáveis, me causa a sensação que querer subir (mas subindo, será que resiste ao meu peso?). A sensação é de instabilidade, e a percepção de “destaque” presente na pintura possivelmente é causada pela tinta a óleo, que é mais densa que a tinta acrílica.

Junto com esse trabalho, resolvi fazer uma outra pintura representando o mesmo lugar, mas de outro ângulo. Nessa pintura podemos observar o recorte do que antes foi uma porta. Do lado esquerdo situa-se a escada e a imagem nos revela um pouco

mais do espaço que existe ali. Para tanto, eu estava posicionada no corredor, de frente para essa porta. Com o pensamento em expô-las juntas, lado a lado, tenho a intenção de provocar a sensação de deslocamento do corpo, ou melhor, compartilhar a minha sensação quando estou em um espaço em ruínas, quando estou observando e descobrindo novos ângulos para registrar em fotografia para mais tarde pintar essa imagem.

2.1.2 Observando vestígios

Em minhas primeiras captações de imagens das residências abandonadas no Centro ou na Cidade Baixa de Porto Alegre, eu observava os vestígios das pessoas que ocupavam aqueles locais. É possível observar resquícios do abandono nas ruínas, seja do próprio espaço em desmoronamento, seja das pessoas que se utilizam do recinto como forma de abrigo, deixando no local seus indicativos de presença. Eduardo Rocha, em sua tese *Arquitetura do Abandono* (2010, p. 47), comenta: “O abandono então faz parte da degradação da vida, mesmo que se evite o abandono, ele vem, mais dia menos dia, é inerente à vida. Os abandonos acabam por gerar abandonos dentro deles”. O abandono afeta arquiteturas e pessoas, sendo assim, muitos dos indivíduos marginalizados ou moradores de rua as utilizam como moradia.

Visitei, no verão de 2018, a cidade de Caçapava, localizada no interior do Rio Grande do Sul. Em seu Centro Histórico localizei um casarão em ruínas com livre acesso para seu interior, mas que apresentava, logo na entrada, um corredor escuro. Logo que o avistei, minha curiosidade foi despertada, bem como o desejo de fotografar seu interior, tendo em mente o uso posterior das imagens em minhas pinturas (figura 33). Ao mesmo tempo em que desejava entrar, sentia receio de encontrar possíveis moradores daquele ambiente abandonado. De fato, as pessoas usavam (e usam) aquele lugar como abrigo ou refúgio,

porém, naquele momento, a ruína se encontrava vazia, porém apresentava diversos vestígios de seus moradores, como colchões, viandas de comida, embalagens plásticas, sacolas, retalhos de roupas, entre outros utensílios.



Figura 33: Fotografias do antigo casarão encontrado em Caçapava/RS, com os vestígios espalhados em seu interior.

E o que seriam os vestígios na pintura? Nada mais apropriado que as “trilhas” deixadas pelas pinceladas e a riqueza da fatura impregnada na tela. A artista Fátima Junqueira (São Paulo, 1965) utiliza a tinta a óleo em suas pinturas. Para ela, “A tinta a óleo, por ser fluida e ‘moldável’ combina com meu modo de deixar rastros visíveis de pincel e misturar novas camadas sobre as molhadas [...]” (JUNQUEIRA, 2018, p. 9). Observando algumas de suas pinturas, posso entender que a artista optou por aplicar novas camadas de cores sobre a tinta molhada, formando rastros. Desse modo, posso dizer que (em) seu trabalho envolve o rastro do pincel, e o rastro das cores que se misturam (figuras 34 e 35).



Figura 34: Fátima Junqueira, **Barra Funda azul**, 2013, óleo sobre tela, 134 x 190 cm.



Figura 35: Fátima Junqueira, **Barra Funda rosa**, 2013, óleo sobre tela, 145 x 200 cm.

Em meu trabalho, prefiro deixar o rastro da pincelada marcada, sem “arrastar” as camadas anteriores para uma cor não contaminar a outra. Gosto de pensar que a pincelada pode ser certa, no lugar certo – mas essa precisão não é gerada pelo raciocínio, e sim pelo fazer e a experimentação. Como exemplo, podemos notar “a pincelada certa” na pintura *Los Pimientos* (1903), de Joaquín Sorolla y Bastida (figura 36), onde podemos observar camadas marcadas de tinta, principalmente na parte onde representa os pontos de luminosidade solar que entram no ambiente de forma fragmentada, rebatendo na personagem do quadro e nos pilares ao fundo. Para dar esse efeito na pintura, precisa-se deixar secar as camadas que estão por baixo para realçar ainda mais a próxima pincelada, para não existir “poluição” com as outras cores e, deste modo, deixar a cor nova destacada.



Figura 36: Joaquín Sorolla y Bastida (1863 – 1923), **Los Pimientos**, 1903, pintura óleo sobre tela, 96 x 130 cm, Hispanic Society of America. New York, United States.

As minhas primeiras pinturas com a temática de ruínas, durante a graduação, foram realizadas com tinta acrílica e, na maioria das vezes, eu fazia a tinta misturando emulsão com pigmento. As pinceladas costumam ser intensas, realizadas com uma trincha (pincel largo, geralmente encontrado em ferragens) carregada de tinta para formar a mancha na tela. A força aplicada em cada pincelada fazia as cerdas do pincel quebrarem e, com isso, eu incorporava esses restos à pintura, assim como as “bolotas” de tinta que se formavam em consequência das bolhas de ar, dando volume a alguns pontos da tela.

Atualmente, minhas pinturas são realizadas com tinta a óleo. A propriedade do material me trouxe algumas novidades no resultado de minhas pinturas. A maneira como realizo o processo me permite deixar em evidência a marca das pinceladas de forma fluida, e as direções dadas pelas pinceladas ficam evidentes, trazendo sensação de movimento. Algumas vezes, além das cerdas do pincel, partículas de poeira e outras sujidades grudam na tela, pois a tinta a óleo tem aspecto pegajoso quando não está totalmente seca.

A tinta a óleo, por ser uma substância com certa transparência, facilita minha intenção de deixar aparentes os erros durante o processo da pintura. Essa tinta apresenta uma consistência diferente da acrílica, me possibilita deixar alguns relevos na tela, ocasionando a sensação de cada nova camada de cor avançar para a frente.

Fazer pintura não é um processo fácil, precisa ter persistência e algumas doses de obsessão. Estar diante de uma tela em branco pode causar, no primeiro momento, certo desconforto. Essa tela terá que aguentar inúmeras camadas de tinta, receber pinceladas agressivas, ou sofrer eventuais raspagens em sua superfície. Pintar exige tempo e por isso demanda horas de trabalho para amadurecer um raciocínio em pintura e, para tanto, é necessário ter um ponto de partida, um motivo, para que ela fuja do âmbito de mero exercício ou virtuosismo. Fátima Junqueira (2014, p. 15) escreve, em um raciocínio semelhante ao que expressei: “[...] vejo a pintura como também um ato de fé. Pintar é um ‘eterno recomeçar’ que só vale a pena quando queremos que ele siga em frente: a próxima pintura será sempre melhor que a anterior, senão nem começaríamos”.

Não tenho a preocupação inicial de tentar resgatar uma memória sobre o lugar que usei de referência para a pintura – todavia, gosto de adquirir conhecimento sobre a história daquele espaço –, mas sim de partir da matéria como justificativa da ruína. Ou seja, justificar a ruína pela maneira como eu pinto, pela sensação de abstração que pode remeter a uma decomposição da imagem (a imagem, em minha pintura, se decompõe quando estamos próximos, e, ao nos afastarmos, conseguimos ter noção

dela como um todo; no entanto, a ruína registrada na fotografia, também pode vir como uma imagem em estágio de deformação). É deixar vestígios do processo desde as primeiras camadas da pintura.

Prefiro fotografar em dias claros e ensolarados. Pois percebo que o sol que invade as estruturas vazadas do ambiente entra nas brechas e irregularidades da estrutura, banha as paredes e dá contrastes suficientes para destacar suas imperfeições, como rachaduras ou manchas. Para mim, essas características são importantes para me motivar no processo da pintura, isso me possibilita explorar a luz na pintura, assim como realizar pinceladas soltas e manchadas na tela.

A técnica a óleo valoriza a cor e, principalmente, as camadas. O material favorece trabalhar as transparências e, junto com isso, as sensações de profundidade na tela. Em contraponto com a tinta acrílica, sua cor é mais vibrante, a marca da pincelada avança para a frente, mantendo “desenhadas” as cerdas da pincelada em meu último gesto na pintura. O artista Carlos Vergara (1941) comenta que, para ele, “uma boa pintura tem pele, músculo, osso...Ela tem camadas, ela tem passado. Ela mostra isso na sua estrutura. Ela tem que ser capaz de se diferenciar e de dizer a que veio²³”. São essas as características que me agradam quando estou trabalhando com tinta a óleo; nela eu sinto um corpo e uma carne – sinto a matéria.

No decorrer do processo, preciso cuidar para não pintar em excesso a fim de não perder áreas que considero importantes em minha pintura, tais como os espaços na superfície que revelam as camadas anteriores ou, ainda, cuidar para não cobrir as pinceladas que dão movimento à pintura. Também procuro cuidar para não detalhar demasiadamente a imagem que estou reproduzindo na tela. Assim como a ruína, minha pintura necessita apresentar pontos em aberto, frestas, partes inacabadas, marcas e vestígios das pinceladas sobrepostas. A maneira como pinto, com camadas, sobreposições de cores, com escorridos e manchas, passa a sensação da arquitetura deteriorada. Para isso, não preciso prender-me às normas de perspectivas, pois a

²³ Entrevista com Carlos Vergara, concedida em 2018. Disponível em: <http://iberecamargo.org.br/entrevista-com-carlos-vergara/>. Acesso em: 12 out. 2019.

minha pintura dialoga com as imperfeições. Isso transporta um tipo de beleza, como diria Carlos Vergara, “outro tipo de beleza que não simplesmente bonitinho, mas uma beleza que pode ser trágica”²⁴.

2.2 Breve reflexão sobre o habitar e a memória

Meu processo artístico divide-se em duas partes: primeiro, a captação das imagens dentro das ruínas, e segundo, como eu trabalho para gerar essa imagem para dentro da pintura. Quando estou trabalhando nessas duas fases, tanto na captação da imagem quanto no processo da pintura, meu corpo se encontra em constante movimento. Na pintura, o movimento é necessário para aplicar as pinceladas, para me aproximar e me afastar da tela. A imagem na pintura oscila entre figuração e abstração, resultado da fluidez das pinceladas e pelo desprendimento da imagem de referência (sobre isso, abordarei melhor no Capítulo III).

Quando consigo adentrar o interior de uma arquitetura em deterioração, procuro captar rapidamente, com o uso de uma câmera fotográfica ou de um *Smartphone*, os ângulos que acho adequados para uma pintura futura (figura 37). A captação fotográfica pode ser um tanto ansiosa, porque tento aproveitar ao máximo o momento que estou no lugar, pois não sei quando poderei voltar a essa ruína novamente, seja pelo risco que ela tem de desaparecer a qualquer momento (por causa de alguma demolição) ou por ser de difícil acesso para uma segunda visita. Portanto, tento desfrutar com os “olhos” da câmera tudo aquilo que me parece interessante para uma pintura.

24 Trecho tirado de entrevista com Carlos Vergara, realizada em 2018. Disponível em: <https://medium.com/@gabrielfevas/uma-entrevista-com-carlos-vergara-ab8f35304897>. Acesso em: 12 out. 2019.



Figura 37: Fotografando ruínas em Minas do Camaquã, Caçapava do Sul/ RS. 2018. Fotos: Marcelo Bordignon.

É como se eu tentasse tomar o lugar para mim, roubar os pedaços com auxílio da fotografia. São fragmentos que retomo para levar ao ateliê e estruturar a imagem como pintura. Fernando Freitas Fuão (2002, p. 166) afirma que as fotografias “se aproximam da categoria de ruínas, pois mumificam o presente, os corpos ainda novos, dando-lhes passado instantâneo e eliminando o tempo atual”. E, ainda, ele aponta a fotografia como “categoria de demolição”, “pois atua ao mesmo tempo como embalsamador do tempo e mutilador dos corpos” (FUÃO, 2002, p. 167). Quando estou numa ruína, sinto a necessidade de sintonizar-me com o lugar, ou seja, habitar aquele espaço. Quero apreciar as camadas de memória que existem em suas paredes, entender as fissuras que rasgam sua estrutura fazendo brotar as mais diversas vegetações, como se, de algum modo, eu quisesse

viver/sentir essa ruína. Mas quando estou no ateliê, como é possível vivê-la estando longe do lugar? Será que pintando emergem lembranças daquela vivência?

Considero esses instantes de investigação, quando consigo acessar o interior das ruínas, como uma rápida habitação. Mas o que seria habitar? De acordo com Adson Cristiano Bozzi Ramatis Lima, em *Habitare e habitus – um ensaio sobre a dimensão ontológica do ato de habitar*, a palavra *habitare* significa “morar, povoar, residir”. Segundo o autor, “entre outros sentidos dos quais o termo pode estar revestido, abrigar-se, como um ato de dirigir-se para o interior de um invólucro e nele permanecer” (LIMA, 2007, n.p.). Martin Heidegger (2008, p. 129) diria que, como a palavra gótica “*wunion*” (significa “de-morar-se”), esse vocábulo transmite “como se dá a experiência desse permanecer”, que seria então um resguardar: “permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência. O traço fundamental do habitar é esse resguardo”.

A meu ver, habitar é uma forma de estar presente no espaço, podendo vivenciá-lo com plenitude. Mesmo quando adentro as ruínas de forma momentânea, é criado um laço afetivo com aquele espaço. Meu corpo, uma vez inserido dentro da ruína, está suscetível às sensações que o lugar me propicia. Vou degustando pouco a pouco o ambiente, observando as camadas de memórias e as formas de vida que brotam em sua estrutura. Isso faz de mim sua habitante, e dela, uma habitação.

E quando nosso corpo sente a necessidade de voltar a habitar algo que já não existe? Parece que nossa memória é constantemente tocada pelo passado. Essa sensação tem o nome de nostalgia. Conforme Andreas Huyssen (2014, p. 91), “o significado primário de nostalgia tem a ver com a irreversibilidade do tempo: algo do passado deixa de ser acessível [...]. Mas o anseio nostálgico do passado também é sempre uma saudade de outro lugar” e, com isso, as ruínas despertam essa sensação “No corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está mais acessível, o que faz da ruína um desencadeante especialmente poderoso da nostalgia”. Portanto, como diria Svetlana Boym (2015, n.p., tradução nossa), “o tempo

da nostalgia é um tempo fora do tempo”. Pode ser que eu busque um retorno ao passado quando estou imersa em uma ruína, mas qual passado seria esse?

Para Gaston Bachelard (1993, p. 115), “nossa casa, captada em seu poder de onirismo, é um ninho no mundo. Nela vivemos com uma confiança nativa se de fato participarmos, em nossos sonhos, da segurança da primeira morada”. Lendo o autor, percebi que as memórias da infância podem surgir, geralmente, envoltas pela casa onde crescemos e desenvolvemos nossas curiosidades sobre as coisas práticas da vida (subir uma escada, ou numa cadeira, ou puxar um lençol), ou seja, as memórias da “casa natal” ficam mais tempo impregnadas em nosso ser. O nosso “canto do mundo” ou o nosso “primeiro universo”. A casa enraíza-se em nossas memórias mais profundas.

Dou-me a liberdade de recordar alguns detalhes da minha infância, pois cresci na casa dos meus avós, com pátio rico, com árvores frutíferas, onde nos fundos havia uma casa cuja construção nunca foi concluída (figura 38). Essa estrutura de tijolos à vista e sem telhado, com inúmeras plantas que cresciam em seu interior, me despertava sensações de fantasia. Eram tantas as vezes que eu ficava em seu interior imaginando como seria decorar os possíveis cômodos. Era lá que eu gostava de explorar e brincar em meio às árvores de mamona que cresciam. Era como brincar de “casinha” em uma casa que nunca existiu; “todo espaço realmente habitado traz a essência da casa”, diria Bachelard (1993, p. 25). Nesse faz de conta, eu procurava inventar uma nova situação de moradia, afinal, aquela estrutura seria para isso.

Voltando para a casa propriamente dita, a qual servia de habitação e onde morávamos eu, minha mãe e meus avós, nela ocorreu um fato curioso que vai no sentido oposto ao que Bachelard aponta ao longo de *A Poética do Espaço*, no sentido de que a casa nos protege e traz segurança. Aqui, ela esgotou sua missão. A casa nos abandonou. Pelo fato de ser de madeira e não ser possível controlar o avanço dos cupins, com o passar dos anos a casa ruiu, quebrou-se no meio, nos expulsou. Segundo Bachelard (2008, p. 35), “Assim, para além de todos os valores positivos de proteção, na casa natal se estabelecem valores de sonho, últimos valores que permanecem quando a casa não mais existe”.

Para mim, ficam as seguintes indagações: e quando essa segurança cessa? Será que em muitos dos abandonos que adentro não vejo um pouco do lar (ou função) que a arquitetura cumpria? Ou vejo um pouco daquela antiga casa (a casa dos meus avós) presente nesses lugares que visito? Ou será que resgato aquela criança que queria inventar um novo lar nos espaços em desuso?

O artista André Griffo, cuja produção poética é influenciada muitas vezes pelos ambientes insalubres que ele acessa, sente a necessidade de habitar aquele espaço através da pintura²⁵. Nas palavras do artista, quando ele entra nesses locais, é dominado



Figura 38: Arquivo de infância. Eu encostada na parede da casa ao fundo do pátio.

²⁵ Informações obtidas no vídeo PRÊMIO PIPA. André Griffo. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zqoUF_7I940. Acesso: 10 de ago.2019

pela vontade de “tomar posse” do lugar. Para ele, a pintura permite isso de certa forma, permite se apropriar daquele espaço, permite habitar.

Seu processo é feito com a fotografia, e quando ele acessa esses locais, procura, além de fotografar, vivenciar aquele ambiente. Passando essa etapa, ele leva a imagem ao ateliê onde será realizada a pintura. Destaco aqui duas obras de sua produção em 2017: *Impressões Sobre Arquitetura Fria* (figura 39) e *Back to Olympia* (figura 40). Nesta última, ele adiciona imagens da pintura *Olympia*, de Édouard Manet.

Diferente da minha produção, onde busco através da pincelada dar a sensação de ruína, ele detalha a representação do interior da ruína com os contornos dos azulejos ou descascamentos das paredes e adiciona outros tipos de elementos (como a imagem da obra de Manet). No meu entendimento, seria um trabalho para se ver de perto em decorrência de tantos detalhes.



Figura 39: André Griffo, **Impressões sobre arquitetura fria**, 2017, óleo sobre tela, 194 x 268,5 cm.



Figura 40: André Griffo, **Back to Olympia**, 2017, óleo sobre tela, 157,5 x 200,5 cm e detalhe da pintura.

Meu trabalho difere da pintura de Griffo, apesar do nosso tema em comum ser a ruína, desde fotografar e estar nesse lugar experienciando o espaço. Minha pintura apresenta o rastro dos meus movimentos, apresenta as marcas deixadas pelas pinceladas e, junto com isso, meu pensamento em pintura se faz presente na maneira como lido com a matéria que é a tinta a óleo, respeitando o tempo de secagem de cada camada e sobreposição de cores. Essa sensação de movimento torna as pinceladas fortes e marcadas, como se a pintura, mesmo que finalizada, ainda pulsasse o movimento do meu corpo. Além disso, quando observo de perto, meu trabalho incomoda. A imagem parece se desmanchar e “embaralha” o olhar. Ao me afastar, vejo cada mancha como um conjunto, e isso forma a imagem como uma unidade. Portanto, não vejo necessidade de detalhar minha pintura de forma minuciosa.

Meu foco direciona-se para a casa na qual habitamos no presente momento, reflito sobre os cantos e frestas que não acessamos. Essas frestas começam a acumular mofos e teias de aranhas, movendo-se para um estado de abandono. A casa parece aguardar os moradores irem embora para, então, começar a ruir.

Esse olhar, voltado para a casa na qual habitamos atualmente, fica em maior evidência com as medidas de segurança em função de uma pandemia. Estamos vivendo, no ano de 2020, uma pandemia viral que compromete nossa saúde. Para isso, foi recomendado pela Organização Mundial da Saúde manter isolamento social durante esse período e aderir à quarentena. Por certo, eu – assim como muitas pessoas – necessito encarar meu local de moradia de forma afetiva, pois é neste lugar que preciso ficar até passar a epidemia. Ficar em casa, nesse momento, provoca-me novas reflexões sobre esse ambiente no qual vivemos. Portanto, sinto a necessidade de poder habitar os cantos da casa na qual não costumava ficar tanto tempo, ou seja, me deslocar para outros espaços da casa em que não estou acostumada a permanecer. Neste atual momento, a cozinha vira espaço de criação para receitas, algo metaforicamente semelhante à pintura. Como a cozinha da pintura, onde temos os pigmentos e diversos materiais para a preparação da tinta, da tela e para a construção de um trabalho. O cuidado com a casa, como limpeza e organização dos espaços, é necessário inclusive para a nossa saúde mental. Esse olhar para dentro de casa, a artista Luciane Silva Bucksdricker (2018, p. 3756) vai chamar de “errâncias internas” que são, nas palavras dela, “perambulações dentro de casa”. Para ela, a casa é um lar e também um ateliê, misturam-se arte e vida, onde é possível consultar seus documentos de trabalho e fontes de criação artística.

Partindo desse princípio, volto meu olhar para o material que já tenho acumulado em meu computador, ou seja, meu acervo digital onde adiciono as fotografias das ruínas que consegui acessar. Olhar para esses arquivos provoca maneiras de ressignificar esse material. Em função da pandemia, não pude me deslocar para realizar novas imagens e nem novas pinturas, pois o Instituto

de Artes da UFRGS fechou temporariamente. Em consequência disso, explorei novas formas de trabalhos com o material que eu já tinha, criei fotomontagens e pinturas digitais: foi preciso tirar e cavoucar camadas²⁶, adicionando novos elementos ou mesclando fotografias e criando uma nova imagem (figuras 41 e 42).

O que determina que habitamos, de fato, os espaços de moradia? O filósofo e escritor alemão Martin Heidegger (2008, p. 126) alega ser possível habitar o que se constrói, mas nem toda construção serve para ser habitada:

Mas será que as habitações trazem nelas mesmas a garantia de que aí acontece um *habitar*? As construções que não são uma habitação ainda continuam a se determinar pelo habitar uma vez que servem para o habitar do homem. Habitar seria, em todo caso, o fim que se impõe a todo construir. Habitar e construir encontram-se, assim, numa relação de meios e fins.

As usinas elétricas, as estações ferroviárias e os mercados são construções feitas pelo homem e que servem para o seu benefício, mas elas não são habitações. O funcionário do mercado trabalha dentro do espaço, mas isso não determina que ele habita aquele lugar, pois, conforme o autor, é necessário algo a mais para fazer do espaço uma habitação. Esse algo a mais é feito pelas “relações essenciais” do indivíduo com o espaço. O “essencial seria a busca pelo sentido do ser”²⁷.

Portanto, o habitar é mais específico, envolve construção e principalmente afeto. Os conjuntos de trabalhos do artista Emanuel Monteiro nos apontam para esse ponto afetivo, da relação da casa e os objetos que ela nos apresenta, despertando

26 Aqui, camada tem o sentido da palavra *layer*, ou seja, das camadas que criamos quando estamos realizando uma edição de imagem no *Photoshop*, por exemplo.

27 Ver mais em *Considerações sobre o habitar cotidiano no pensamento de Martin Heidegger*. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/3_Edicao/markin.pdf. Acesso em: 28 set. 2019.



Figura 41: Andressa P. Lawisch, **Série Ruínas, camadas do tempo**, 2020, fotomontagem e pintura digital. Trabalho para disciplina do PPGAV. Exercício com sobreposição das fotografias da ruína da Estação Férrea de Cachoeira do Sul e ruínas romanas. Pintura digital ressaltando e modificando partes das fotografias, resultando em uma nova imagem.



Figura 42: Andressa P. Lawisch, **Série Destruições**, 2020, pintura digital e fotomontagem com pintura digital. Exercício com sobreposição de imagens, tirando e revelando camadas, junto com pintura digital. Sobreposição de duas destruições: Museu Nacional do RJ e ruínas oriundas da Guerra Civil Espanhola, da aldeia de Belchite, em Zaragoza.

memórias pessoais e familiares, além da própria memória do material utilizado em seus trabalhos. Trata-se de desenhos e pinturas feitos com materiais orgânicos que, ao longo do tempo, vão naturalmente se modificando. “Mas os elementos que estruturam o espaço doméstico não são somente estes feitos por tijolos e concreto. Os objetos que acolhemos, no interior de nossos lares, ocupam e ordenam esse espaço dizendo muito sobre os modos de habitar e também sobre quem aí vive.” (MONTEIRO, 2015, p. 319).

O artista observa que os objetos presentes no espaço se tornam significativos para indicar o modo de vida de seu habitante. Quando eu entro nas ruínas, não encontro objetos ou qualquer elemento que me indique sobre seus antigos moradores, porém, em troca disso, posso encontrar vestígios da presença humana, sejam moradores de rua ou pessoas marginalizadas que as utilizam como abrigo. Desse modo, dois tipos de abandonos se resguardam. Como diria Eduardo Rocha (2010, p. 47): “Os abandonos acabam por gerar abandonos dentro deles”. Mas, “habitar abandonos difere do habitar a caixa-casa na qual estamos habituados a viver, é um habitar fora dos padrões de habitabilidade e do bem estar, dos ideais arquitetônicos, das condições de conforto térmico, umidade, controle de ruídos, ventilação, iluminação e salubridade. É o ‘habitar o inabitável’, que nos traz outros sentidos diferentes do que estamos acostumados a habitar.” (ROCHA, 2010, p. 58).

Sinto a necessidade de buscar esses lugares específicos para fotografar e pensar a pintura. O deslocamento até o local e o meu processo no ateliê são duas coisas distintas, porém, acredito que elas estejam conectadas de alguma forma quando inicio o trabalho.

Quando consulto as imagens que realizei, muitas recordações dessa rápida habitação vêm à minha mente, desde a lembrança afetiva de poder caminhar naquele lugar, até a sensação de aventura pelo desconhecido em cada corredor não

percorrido. No entanto, minha pintura não se restringe a uma reprodução da fotografia. Ao pintar, busco ressignificar o que vejo na fotografia para transmutá-lo em pintura.

Será que não estou projetando minha memória da infância quando busco as ruínas? Pode ser que isso ocorra até mesmo quando estou pintando – e essa lembrança pode vir de modo indireto quando reviso as fotografias que realizei. Mesmo trabalhando com essa temática desde a graduação, foi nessa pesquisa de mestrado que me dei conta daquele episódio do passado, que interferia e me motivava para ir em busca dessas ruínas urbanas. Pode ser que, lendo *A Poética do Espaço*, de Bachelard, eu tenha juntado algumas pistas sobre essa possibilidade, principalmente o momento que o autor aborda a casa da infância e seu poder de onirismo. Segundo Bachelard (1993, p. 35), “[...] é no plano do devaneio e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e poeticamente útil. Por essa infância permanente, preservamos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia”.

Pode ser que exista em mim uma projeção, um desejo de retomar a casa da infância toda vez que sinto habitar a ruína a qual eu consigo acessar. O artista e professor Flávio Gonçalves apresenta o conceito de “Fantasma” que acredito encaixar nessa abordagem. Esse conceito, originalmente ligado à psicanálise, pode fazer parte dos Documentos de Trabalhos. É algo que cria forma e se coloca em cena de forma pré-consciente; seria “a relação que podemos estabelecer entre os documentos de trabalho e o desejo” (GONÇALVES, 2020, p. 13). De acordo com Paul-Claude Racamier²⁸ (1984, p. 42):

Não que os fantasmas inconscientes, ligados às vivências esquecidas da infância, passem diretamente para os conteúdos formais das obras; a obra de arte não é, de modo algum, uma exposição do inconsciente do artista; mas

28 Autor utilizado por Flávio Gonçalves em suas pesquisas. Eu tive acesso a esse texto através da tradução feita pelo professor e disponibilizada na disciplina “Documentos de Trabalhos” da pós-graduação do PPGAV – UFRGS.

esse inconsciente do artista através de seus fantasmas, naquilo que eles têm de universal, se transpõe e se filtra em sua obra.

Para mim, a lembrança que carrego da casa dos meus avós, assim como a ruína presente no pátio daquela casa, compõem meu desejo de buscar a temática das ruínas e até mesmo da demolição. Visto que, por um lado, a demolição pode simbolizar um fim concreto daquela realidade. A memória dessa época é fragmentada e a junção desses fragmentos – ou estilhaços da memória – pode estar impregnada de modo indireto em meu processo artístico, como mencionado por Racamier. Muitas vezes eu uso as palavras “indireto”, ou “pré-consciente”, pois não é algo que eu tenha planejado, mas sim, é resultado de algo que foi se construindo à medida que eu pesquisava, pintava, fotografava e selecionava as imagens para a minha poética. Como bem comenta Flávio Gonçalves (2020, p. 7): “documentos de trabalho seriam como ‘pistas’ e caminhos que constituem o contexto de concepção de um trabalho em arte”.

Algumas vezes faço experiências no programa de edição de imagem (*Photoshop*) com as diversas fotografias que criei do mesmo espaço onde estava localizada a ruína, e isso gera imagens panorâmicas desses lugares. Nessas experiências tenho a intenção de configurar um registro que me permita visualizar um todo, uma memória do que pude ver naquele momento. Como exemplos disso estão o casarão que encontrei na BR290 (figura 43) (diferente das outras ruínas, não consegui acessar seu interior) e outra ruína que encontrei na beira da estrada de Santo Amaro, RS (figura 44), imagens que funcionam para mim como um lembrete da totalidade daquele lugar e também como um possível trabalho que poderá ser explorado futuramente.

Será que, ao rever essas imagens, vêm à tona sensações como melancolia? Ao olhar esses arquivos, são despertadas lembranças de quando estive fotografando, adentrando e percorrendo aquele espaço. E ainda, mesmo não estando diretamente



Figura 43: Andressa P. Lawisch, **BR290**, 2017, composição e montagem fotográfica (aproximadamente 7 fotografias).



Figura 44: Andressa P. Lawisch, **Santo Amaro/RS**, 2019, composição e montagem fotográfica (3 fotografias).

ligada ao episódio da casa da minha infância, essa lembrança continua interligada quando trabalho com as ruínas em minhas pinturas.

Alexandre Santos escreve em sua tese sobre esse entrelaçamento da memória e da fotografia, junto com a sensação de melancolia à qual essa linguagem nos remete.

Se considerarmos, por outro lado, será melancolia uma sintomática da insatisfação frente ao escoamento do tempo, uma vez que pela sua natureza a categoria do tempo é inapreensível, e se considerarmos, ainda, ser a fotografia a manifestação de um desejo que faz uso da imagem para reter a temporalidade e a memória, substituindo uma perda inevitável, há fortes relações entre a imagem fotográfica e a sintomática da condição melancólica – seja pelo realizador, seja pelo fruidor. Na fotografia temos a coisa representada, a perda que esta coisa significa, congelada no tempo via imagem e, finalmente, a própria imagem, como objeto de estetização e, portanto, de tentativa de superação dessa perda (SANTOS, 2006, p. 54-55).

A memória, no caso das ruínas que eu consigo acessar, tem relação com uma tentativa de construir uma lembrança, como uma ficção. Esse fato não fica evidenciado em meu trabalho, é apenas um “jogo” que vivencio no presente quando perambulo pelo interior desse tipo de arquitetura. Entretanto, de fato, a fotografia serve como forma de reter aquele momento em que eu estive no local. Quanto maior o número de imagens que eu conseguir naquele instante, melhor é o resgate da memória de quando eu estive ali. Isso amplia as chances de eu ter imagens interessantes para pintar. Por isso, considero importante manter as imagens arquivadas em meu computador, porque à medida que eu vou desenvolvendo novas pinturas sobre as ruínas, também vou desenvolvendo novas reflexões. Voltar para esses arquivos amplia minha possibilidade de criação (figura 45).



Figura 45: Imagens do meu acervo pessoal

2.3 Minha vivência nas ruínas italianas e a luz mediterrânea

Viajei à Itália em fevereiro de 2019, conheci a cidade de Roma e a antiga cidade de Pompeia. Ambas as cidades me despertaram uma nova percepção sobre as ruínas e, principalmente, sobre a pintura. A luminosidade específica dessas regiões da Itália contrastava com as paredes das arquiteturas alaranjadas (cor predominante de muitas das ruínas lá presentes) e realçava o azul do céu (um azul “profundo”) (figura 46). A iluminação nas arquiteturas em ruínas favorecia o contraste das imperfeições, remetendo-me ao que eu observava quando ia em dias ensolarados para fotografar os lugares abandonados.

Na Itália, me deparei com ruínas monumentais com milhares de anos, que mesmo assim remanescem no século XXI. Até então, as ruínas que eu conhecia eram as residências ou fábricas abandonadas que eu avistava em Porto Alegre ou no interior do Rio Grande do Sul, ou seja, ruínas recentes, provavelmente construídas com materiais de pouca durabilidade.

Aquelas ruínas clássicas, como os templos, os anfiteatros ou os arcos, foram arquiteturas construídas para durar longos anos. Principalmente quando se tratava de templos, que seriam moradas para os deuses, esses eram construídos com normas rigorosas de arquitetura. As edificações também tinham a função de embelezamento da cidade, eram uma forma de mostrar a importância do imperador através da monumentalidade das obras, como explicam os historiadores Ana Teresa Marques Gonçalves e Macsuelber de Cássio Barros da Cunha²⁹. Mais tarde, essas arquiteturas viriam a desabar em função das grandes devastações naturais.

29 Ver mais em: GONÇALVES, Ana Teresa Marques; CUNHA, Macsuelber de Cássio Barros da. Reflexões sobre a arquitetura religiosa romana: a construção de templos segundo o *De architectura*, de Vitruvius. **Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos**, n. 5, p. 20-38. 2015.



Figura 46: Andressa P. Lawisch, fotografias da viagem à Itália, 2019.

Tentar justificar a sensação diante dessas estruturas pode soar um tanto abstrato, mas com certeza é de espanto e admiração. Jean Starobinski (1994, p. 205) cita as palavras de Diderot, que talvez resumam essas sensações: “As ideias que as ruínas despertam em mim são grandes. Tudo se aniquila, tudo perece, tudo passa. Somente o tempo permanece. Somente o tempo dura. Como o mundo é velho! Caminho entre duas eternidades. Para onde quer que lance o olhar, os objetos que me rodeiam, anunciam-me um fim e me submetem àquele que me espera.”.

Sabe-se que muitos artistas e escritores buscavam inspiração nas imagens das ruínas romanas, por meio de viagens ou com acesso às reproduções de outros artistas. Pintores desfrutavam da paisagem e da iluminação, tão características da cidade. Hoje, tornam-se comuns as imagens das ruínas históricas com auxílio da fotografia, seja em cartões-postais ou registros feitos pelo *Smartphone*. Segundo o arquiteto Fernando Freitas Fuão, as ruínas não têm mais a mesma função que antigamente, como áreas para descanso ou lazer. Agora, elas:

Converteram-se em paradas obrigatórias de todos os guias turísticos. São fontes de dinheiro e de exaltação à cultura [...]. Contam as histórias e lendas que nela sempre se encontra algo interessante. As ruínas despertam a mente e excitam o corpo para explorar seus escombros em busca de uma descoberta, de um achado, de um tesouro. Agora, já não há nada para explorar, só para ser explorado na bilheteria, ou no bar mais próximo onde vendem os postais. (FUÃO, 2002, p. 167)

Talvez Fuão tenha razão. Esses vestígios que outrora foram centros políticos e impérios, hoje viraram espaços turísticos. Em contrapartida, esses lugares permanecem cuidados e preservados. Como eu me encontrava em posição de turista, desfrutei como os outros visitantes, mas enxergando pintura em cada detalhe.

Visando meu objetivo, que é a pintura, e não um resgate histórico sobre essas ruínas, o que chamou a minha atenção foi a tonalidade oferecida pela luz solar – luz intensa, semelhante à luz mediterrânea que encantou artistas como Joaquín Sorolla, na Espanha. Levando em consideração as arquiteturas predominantemente alaranjadas, o sol refletia cores nessa tonalidade para o entorno. Posso afirmar que tanto a cor como as ruínas me causaram fascínio. É possível entender o motivo de inspiração para tantos artistas que olharam para Roma.

A luz que eu presenciei, tanto em Roma quanto em Pompeia, causava fortes contrastes na paisagem urbana. Enquanto o céu apresentava um azul límpido e profundo, quase sem nuvens, os raios solares pareciam refletir de modo intenso laranjas e amarelos-ocres pelo entorno. A luz ofuscante destacava, nos restos das ruínas antigas, as cores presentes dos antigos afrescos ou as manchas acumuladas pelo tempo em suas paredes. É interessante observar que a luz “vaza” entre as estruturas da ruína, perambula tanto dentro quanto fora dela. Isso me provoca tal reflexão: muitas vezes não estou de fato no interior da ruína, pois sua estrutura não apresenta um limite que nos separa do meio externo – mesmo dentro dela, ainda estamos em contato com o lado de fora devido à falta de partes da estrutura, como teto, portas e janelas – e, portanto, não existem limites entre dentro e fora.

Preciso aplicar muitas camadas de tinta para conseguir transmitir a sensação de luminosidade na imagem que estou pintando. Geralmente, vou misturando os brancos com tons amarelados, para dar a impressão da luz em um dia ensolarado. Essas últimas camadas ganham maior destaque visual na pintura. Tentar reter na tela a completa luminosidade de um dia claro, exige exercícios de observação – no meu caso, a imagem de referência. Mas alguns pintores realizavam esses exercícios ao ar livre, observando diretamente o efeito da luz na paisagem e nos objetos circundantes para transmitir ao vivo essa sensação para dentro da pintura.

O pintor espanhol Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923), nascido em Valência, “cidade banhada pelo Mediterrâneo, cuja potente luminosidade convida à vida e desperta os sentidos” (ROBLES, 2009, p. 14), foi conhecido por trabalhar com a cor de forma intensa. Ele é considerado um luminista por apresentar facilidade em “recriar eficazmente a luz mediterrânea” (PENA, 2018, p. 87), e ainda, essa característica “procedia da sua prática de pintar ao ar livre” (PENA, 2018, p. 89), o que ele fazia indo às praias da costa espanhola.

Como podemos observar na pintura *Barcas varadas en la playa*, de 1915 (figura 47), pintado em uma praia de Valência, as cores são bastante contrastadas, entre amarelos e violetas, e azuis e alaranjados. O tipo de pincelada que o artista aplicou, bem definida, causa sensação de movimento, principalmente no encontro da água com o casco dos barcos. Aqui, podemos observar as cores refletidas na água, acompanhando o movimento das ondas (as pinceladas seguem direções diferentes, amplificando a impressão de movimento). As cores brancas nas velas dos barcos recebem diferentes tonalidades, tais como amarelos, roxos e violetas. Cores que, quando mais claras ou mais escuras, também remetem ao volume e à profundidade. Percebe-se que muitas dessas cores percorrem todo o quadro, causando equilíbrio na imagem. São contrastes de cores provenientes da luz solar, tão característica do clima mediterrâneo que Sorolla tanto observava.



Figura 47: Joaquín Sorolla y Bastida (1863 – 1923), **Barcas varadas en la playa**, 1915, pintura óleo sobre tela, 100 x 120 cm.

No dilatado cenário do mar, a luz magnifica-se. Sorolla observa-a com aguda percepção e apaixonada intensidade, registrando os seus reflexos, os matizes e as alterações de cor segundo as horas do dia, sem retroceder sequer perante a ofuscante claridade do meio-dia no Levante Espanhol. (PENA, 2018, p. 223)

Acredito que fomos contagiados por essa luz mediterrânea. Quando retornei para Porto Alegre, me dediquei à produção diária no ateliê de pintura. A partir desse momento, percebi que voltei afetada pelos contrastes que observei na Itália, com suas cores alaranjadas e o azul do céu profundo, pois a pintura que desenvolvi apresentava características cromáticas semelhantes ao que observei. Essa impressão fica evidente na pintura *Galpão?* (2019) (figura 48), que apresenta intensidade cromática entre os laranjas dos tijolos e os azuis do céu e que também refletem no chão.

Minha intenção de realizar um díptico parte da ideia de corte, de ruptura da sua continuidade. Brinquei com essa possibilidade no programa de edição de imagem *Photoshop*, e resolvi testá-la em duas telas com tamanho aproximado de 160 x 160 cm.

Essa pintura apresenta elementos mais próximos de uma demolição, com parte da estrutura caindo e outras ainda no lugar. Trânsito entre o estável e o instável. O lugar onde fotografei faz parte de um terreno familiar na beira de uma estrada do interior do Rio Grande do Sul. Quando observo sua estrutura, parece-me que ela não veio a ser concluída, e sim deixada ao acaso e moldada pelas intempéries. Alguns dos tijolos que compõem suas paredes já se encontram espalhados pela grama e, o que antes foi um teto, hoje são vigas expostas. E de novo parece que me volto com lembranças da infância no momento que estou escrevendo. Lembro daquela estrutura nos fundos da casa, de tijolos, que mal começou a ser construída logo virou ruína. Agora essa lembrança parece vir com uma outra luz, envolta pela experiência de maravilhamento causada pela viagem.



Figura 48: Andressa P. Lawisch, **Galpão?**, 2019. pintura óleo sobre tela, tela: 170 x 320 cm (aproximadamente).

CAPÍTULO III.

ENTRE RUÍNAS: UM PROCESSO CONSTRUTIVO EM PINTURA

As imagens das ruínas, diferentemente daquelas das demolições, apresentam predominância de planos de paredes com a estrutura ainda firme, geralmente sem o teto, com recorte na estrutura onde antes havia portas e janelas. Geralmente, as ruínas apresentam áreas mais “limpas”, comumente vazias de materiais (com exceção quando alguém habita aquele espaço e, nesse caso, existem os pertences dessas pessoas espalhados à volta). Também podemos testemunhar a predominância da vegetação que cresce no interior e no entorno das construções, auxiliando na deformação da estrutura e amplificando a sensação de abandono.

Já as demolições apresentam excessos de materiais, como estilhaços, escombros e entulhos. Diversos fragmentos que antes pertenciam àquela arquitetura, agora ficam espalhados e amontoados, compondo um cenário devastador. As demolições são rápidas e com brevidade o terreno é limpo. Nesse caso, já não há tempo para que a vegetação tome conta do lugar em meio aos resíduos. As cores presentes nas demolições tendem a ser mais “vivas” que aquelas das ruínas, pois não sofrem com a corrosão do tempo e das intempéries que interferem no desgaste das cores.

Já a cena de uma destruição é um lugar de catástrofe. Além dos estilhaços podemos observar fragmentos diminutos, como cinzas e poeiras. Cheguei a essa conclusão quando acompanhei, via TV e internet, as imagens do incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro, em 2018. Nesse caso, especificamente, observei cores mais terrosas, escuras e também acinzentadas, em meio

às cores “originais” nas partes que não sofreram tanto dano com o efeito do incêndio. Partes da sua estrutura encontravam-se retorcidas e deformadas pelo fogo.

Na pintura com a temática das ruínas, os planos das paredes são evidentes. Neles é preciso aplicar mais camadas de cores para dar a sensação de mancha causada pelo tempo. Nas pinturas das demolições, as cores ficam espalhadas em volta da estrutura que ainda está inteira e dos estilhaços que se encontram espalhados pelo chão. Apresenta-se como uma cena colorida, salpicada de cores. Já quase inexistente estrutura arquitetônica. A imagem começa a se tornar cada vez mais abstrata. As pinceladas tentam dar conta da representação do amontoado de fragmentos derivados da calça, dos tijolos, madeiras e outros materiais. No entanto, não há intenção de reproduzir fidedignamente esses resíduos. Interessa-me extrair deles, de suas aparências, novos recursos e procedimentos pictóricos. Busco, cada vez mais, uma autonomia e presença do gesto na pintura. Voltando às fotografias do meu processo, dei-me conta da lenta aparição da imagem na construção da pintura. Das camadas de cores que vão surgindo pouco a pouco e formando a imagem. As manchas feitas com pinceladas imprecisas, encobertas por novas, e muitas vezes desconstruídas para eu retomar outro modo de representar os fragmentos espalhados. É constante o manchar, fazer e desfazer a pintura para eu chegar em um resultado que me agrada e, ao mesmo tempo, que se distancie da fotografia. Para isso, preciso me desapegar das formas da imagem de referência para poder escutar a pintura. Por último, nas pinturas com a temática da destruição, observei cores diferentes das ruínas e das demolições, como tonalidades mais terrosas e escurecidas. Em função da deformação de boa parte da estrutura que eu via na imagem de referência, pude realizar uma pintura ainda mais solta. Tanto as imagens das demolições quanto as destruições provocaram pinturas mais soltas e quase abstratas.

3.1 Demolição e destruição

No início desta pesquisa, eu estava ocupada em encontrar alguma forma de categorização das ruínas. Fiquei tentando especificar se “demolição” e “destruição” seriam espécies de ruínas. Por certo o são, mas o importante é perceber que todos esses processos de desconstrução evocam as mesmas coisas: a desapareição e a perda. E por fim, percebo que minha atenção está voltada para aquilo que resta. Cada processo desses deixa marcas e resíduos de diferentes tipos e formas. Como veremos, são justamente *essas* características específicas que provocarão a necessidade de encontrar tratamentos pictóricos distintos em meu trabalho. Ao me deparar com esses diferentes resíduos, com os diferentes modos e tempos de desapareição, vejo beleza e possibilidade poética. Paraphraseando Eduardo Vieira da Cunha (2010, n.p.): “[...] uma incompreensível beleza que vem da tragédia”³⁰.

A demolição se caracteriza por ser uma destruição que ocorre em um espaço, seja para dar lugar a outros empreendimentos ou simplesmente com a intenção de limpar um terreno para outra construção. Essa, diferente das ruínas,

³⁰ Eduardo Vieira da Cunha, em seu texto “Na tragédia, uma estética do sublime”, publicado no jornal Zero Hora em 24 de abril de 2010, escreve sobre a possibilidade de enxergarmos beleza em meio às ruínas que ficam, resultantes das tragédias: “Atentados, terremotos e erupções vulcânicas criam imagens, objetos e ruínas que nos lembram das forças de destruição latentes sob a sensação de segurança produzida pela tecnologia[...]. São ruínas do presente, e não do passado, mas que trazem como as de tempos distantes um elemento comum: uma incompreensível beleza que vem da tragédia. E que nos lembram que a segurança trazida pela sociedade tecnológica é também acompanhada por uma força de destruição cada vez mais intensa” (CUNHA, 2010, n.p.). Ele comenta sobre a estética do sublime que a palavra vem do significado de “elevação”. Com isso, ele quer dizer que diante de uma catástrofe podemos ter a sensação da retomada da vida. Ele utiliza como exemplo o horror de presenciar uma cena resultante da catástrofe, mas, ao mesmo tempo, essa mesma cena pode nos despertar curiosidade pelas histórias de heroísmo e superação em meio a essa tragédia: “Na verdade, a ruína representa transformação, da presença do passado e da possibilidade de reconstrução” (Idem, 2010, n.p.). Essa beleza que ele comenta é no sentido de superação. Superação de um passado desastroso e a possibilidade de elevar-se em meio aos entulhos.

aquelas arquiteturas abandonadas, não sofre as ações das intempéries que provocam o acúmulo de mofo e musgos, ou de ervas daninhas e vegetações em sua estrutura. Aqui encontramos destroços, cacos de vidros, cimento, a estrutura interna exposta, a fiação elétrica aparente e, muitas vezes, a presença do homem com algumas máquinas, justamente para acelerar esse processo de desconstrução. O tempo, nessa situação, depende, ironicamente falando, do relógio, uma invenção humana para controlá-lo.

Por outro lado, entendo que a demolição pode ser antecedida por ações catastróficas, como o sinistro causado por incêndios ou áreas de conflitos e guerras, onde existe o perigo de bombardeios ou implosões, e mais tarde ser necessário fazer a limpeza desses terrenos. Porém, na demolição que estou focando, vejo que a questão econômica se faz presente por trás dessas intenções, como é o caso do antigo restaurante Bologna, na zona sul de Porto Alegre, e do Ginásio da Brigada Militar, na Região Centro da cidade (este último envolve as duas situações, uma destruição causada por temporal e a demolição para a venda do terreno). Nesses dois casos, por serem pontos de referência muito fortes em seus respectivos bairros e também para a cidade, ocorre um processo de apagamento da memória desses espaços.

Glaysen Arcanjo de Sampaio questiona-se sobre a diferença entre ruína e demolição em sua tese *Em demolição: notas sobre desenho, processo, lugar* (2018). Ele comenta: “Um aspecto de difícil entendimento nesta pesquisa foi o de que haveria diferenças consideráveis entre a demolição e a ruína. Inicialmente, o pressuposto foi o de que, se colocados lado a lado, um espaço seria praticamente o avesso do outro” (ARCANJO, 2018, p. 132). Ele menciona as demolições como zonas de rápido arruinamento, pelas questões de tempo e tensão presentes no ato da demolição³¹.

31 Glaysen Arcanjo realiza seu trabalho poético em desenho dentro do espaço prestes a ser demolido. Em sua tese, ele escreve: “Reforçado por este sentido dicotômico, percebo que quando entro em zonas de rápido arruinamento, como são as demolições, o tempo se torna tanto um problema quanto uma oportunidade a ser explorada, dada pela necessidade de esticar um processo-experimental que, no mais das vezes, está condicionado, ou é determinado por urgências externas e está cercado de tensões por todos os lados. Nas demolições, estou a criar processos que se entrecruzam com as urgências temporais

A palavra destruição pode carregar diferentes motivos. Percebo que, muitas vezes, a destruição no aspecto urbano está ligada às catástrofes naturais, aos conflitos políticos, aos descasos do poder público e privado que podem dizimar cidades inteiras, causar guerras e inundações. Tratando-se de catástrofes naturais, podemos ver exemplos como avalanches, terremotos, maremotos ou incêndios. Já sobre os conflitos políticos ou descasos do poder público, temos como exemplos brigas entre territórios e fronteiras, bombardeios ou falta de políticas públicas para a população, como desvio de verbas para ações de prevenção contra desastres naturais, imprecisão das informações às periferias da cidade etc. Muitos desastres ocorrem também em consequência das construções em áreas de risco por motivo de pobreza e avanço populacional.

Tanto as demolições quanto as destruições deixam rastros: entulhos, estilhaços e escombros. São materiais amontoados, junto com outros elementos que antes formavam uma edificação.

A artista brasileira Letícia Lampert (Porto Alegre, 1978) realizou, em Xangai, séries de fotografias documentando as ações de demolição programadas para acontecer em grandes áreas residenciais na cidade chinesa. Esse trabalho leva o título de *Arqueologia da Vida Privada* (2016) (Figura 49):

Antigas áreas residenciais sendo demolidas para dar lugar para prédios cada vez maiores é um cenário bastante comum em cidades chinesas como Xangai. Como a paisagem mudando em uma velocidade vertiginosa, não é nada incomum encontrar traços da vida privada deixados para trás. A visão destes objetos preenche as ruínas com a memória de afetos e de uma rotina que, agora deslocada, tem que acontecer em algum outro lugar. (LAMPERT, 2016, n.p.)

que agem para rapidamente pôr abaixo uma edificação, enquanto estou a explorar e buscar instaurar alguma outra coisa no lugar” (ARCANJO, 2018, p. 134).



Figura 49: Leticia Lampert, fotografias da série, **A arqueologia da vida privada** e imagens do livro de fotografias **Chai**, 2016.

Junto com essa série, a artista também lançou um livro com fotografias – chamado *Chai* (Figura 47) – sobre detalhes contidos nas paredes dessas demolições, como papéis de parede, descascamentos revelando diferentes camadas de cores, rasgos, cortes, azulejos desprendidos, antigo reboco, imagens presas às paredes etc. Aqui percebemos os resquícios como traços da passagem do tempo, o que sobrou do passado. São “rastros”, “sobras” e “resíduos” vivos em nosso ignorado presente, deixando expostos camadas das memórias e traços de personalidade de quem os habitou.

Quando eu capturo as imagens de uma demolição, não posso acessar corporalmente o ambiente. Nesses espaços existem materiais que podem expor ao risco de ferimentos, como vidros ou pregos. Nesse caso, para obter imagens, preciso utilizar o *zoom* fotográfico para dar a sensação de que eu estava em meio aos destroços. Isso me auxilia a escolher cortes específicos na imagem que tenho a intenção de utilizar para a pintura. Aproximando-me mecanicamente do espaço em demolição, percebo que os elementos se tornam abstratos. Aqui já existem semelhanças com a minha pintura quando, diante da tela, resolvo observá-la de perto e só vejo manchas, pois a figuração parece se desfazer em consequência da profusão de pinceladas soltas e sobrepostas.

Para a realização das pinturas focadas nas demolições, registrei três casos específicos: o primeiro trata-se de uma arquitetura localizada na Avenida João Pessoa (Figura 50), em Porto Alegre, que consegui registrar através de uma abertura nos tapumes; o segundo são os escombros do antigo restaurante Bologna, localizado na zona sul da cidade; e o terceiro é a demolição do Ginásio da Brigada Militar, onde, além do registro fotográfico, pude acompanhar de perto o processo de demolição bem como registrar em vídeo suas paredes sendo destruídas.

Não tenho precedentes históricos sobre o espaço do primeiro registro (Av. João Pessoa), mas foi a primeira vez que considerei a possibilidade de explorar na pintura as características que eu via naquela estrutura que oscilava entre a definição e a deformação. Existe a desconfiguração da estrutura que torna difícil identificar se o local era um sobrado ou parte de um edifício. Muitos elementos que antes pertenciam à estrutura encontravam-se aos pedaços, espalhados em volta, junto com cabos de aço, vigas e tijolos – esses amontoados mesclavam-se com o chão batido do terreno. Meu olhar, assim como as pinceladas durante a pintura, percorriam toda a imagem, repetindo as cores que estavam presentes tanto na estrutura quanto nos pedaços localizados no chão.



Figura 50: Fotografia da demolição na Av. João Pessoa. Porto Alegre/RS. 2017

No processo da pintura *Demolição* (2019) (Figura 51) percebi certa familiaridade com a iluminação do trabalho anterior a esse, o díptico *Galpão?*, cujo desenvolvimento se deu após eu voltar de viagem da Europa e ter conhecido Roma. A pintura da estrutura localizada na avenida João Pessoa apresenta vibração com a presença das cores azuis, laranjas e amarelados. Isso dá uma sensação “quente” em função das cores fortes e contrastantes. Ao fundo, resolvi eliminar alguns prédios existentes na imagem, substituindo esse fundo por cor azul de maneira uniforme, destacando as cores da demolição.

O desafio de realizar uma pintura com a temática da demolição está presente na maneira como vou representar na tela os elementos aglomerados que vejo na imagem. A pintura, em certo ponto do processo, se diferencia da imagem fotográfica. Ela precisa ganhar autonomia, precisa ser mancha, pincelada e cor. Não veria resultado relevante para a pesquisa, caso eu decidisse fazer uma mera cópia da fotografia, sendo que a foto é uma referência, ou seja, um ponto de partida. Meu foco na pesquisa é resolver os problemas da representação dos destroços, afirmando a pintura, e adicionando e sobrepondo camadas que aos poucos vão construindo a imagem (Figura 52).

Quando estou diante das demolições, percebo que esteticamente elas apresentam alguns aspectos interessantes e diferenciados das ruínas, causando a impressão de “frescor” nos materiais espalhados entre os escombros. Quero dizer que as cores são diferentes das ruínas, são cores fortes da parede que há pouco tempo estava estruturada e agora se encontra aos pedaços no chão. A coloração não sofre desgaste pois não existem as ações das intempéries. Não existem resquícios de plantas no local – porque não existe tempo para o crescimento delas –, só materiais soltos do que antes estruturava o estabelecimento.

Uma demolição apresenta um cenário abstrato, pois existe a desintegração da arquitetura: seus elementos, desordenados no espaço, mesclam-se com partes ainda intactas da mesma estrutura.

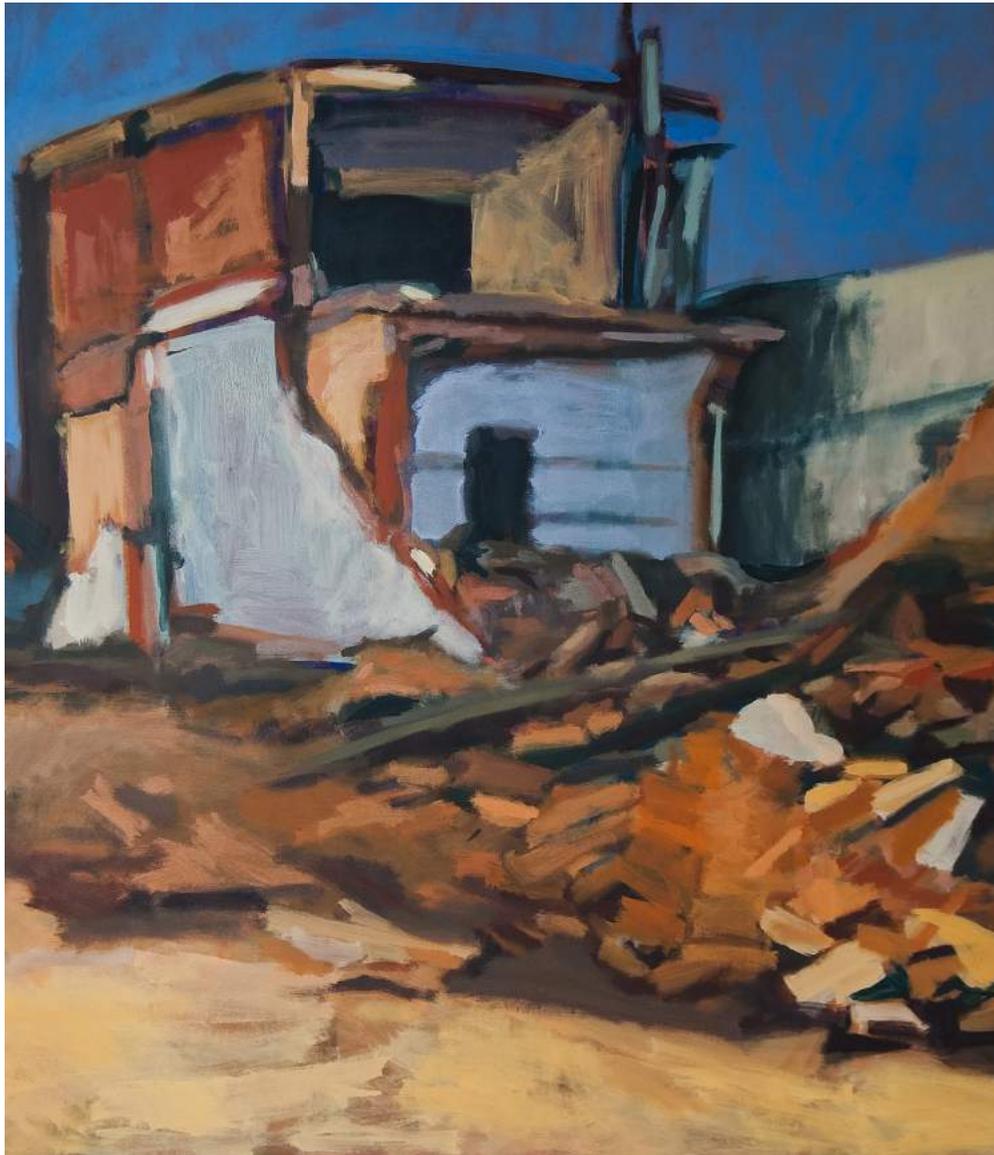


Figura 51: Andressa P. Lawisch, **Demolição**, 2019, pintura óleo s/tela, 170 x 149 cm.

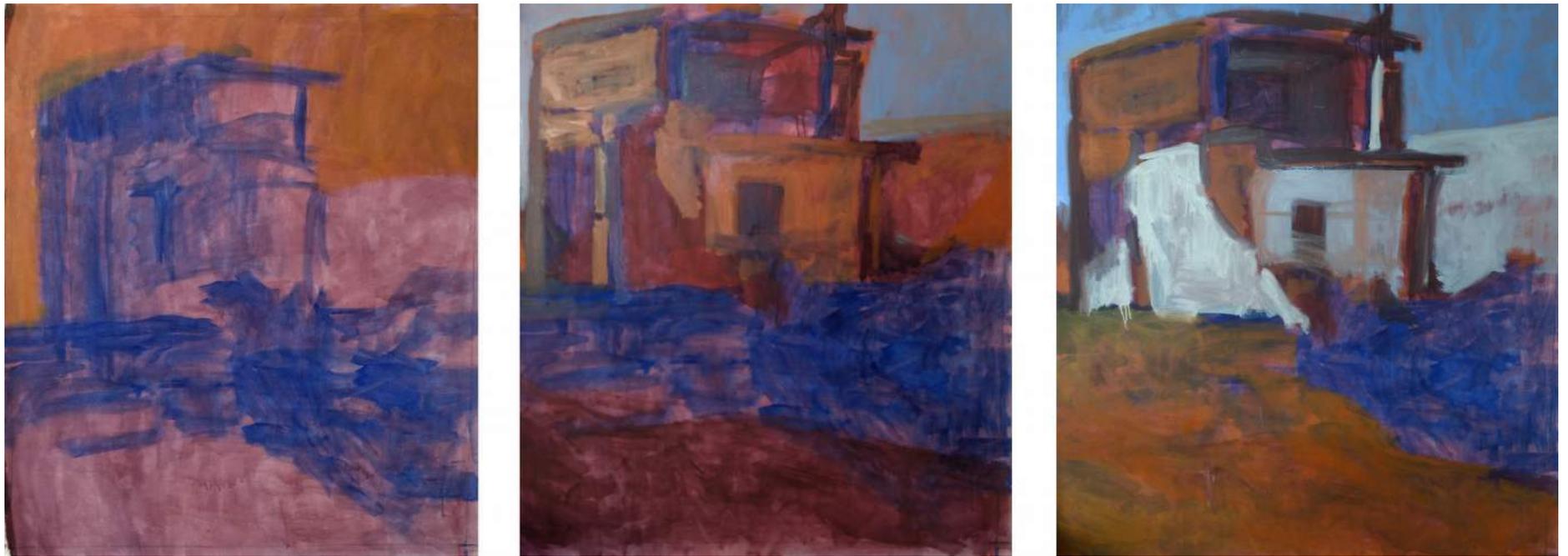


Figura 52: Imagens do processo da pintura **Demolição**.

Considero importantes as pinturas que realizei do antigo restaurante Bologna, pois essas foram impactantes tanto para minha reflexão quanto para minha percepção sobre as demolições. Tive a sorte de conseguir fotografar durante um final de semana em que os trabalhadores responsáveis pela demolição não estavam presentes e, portanto, esse processo se encontrava inerte. Isso deu tempo para eu poder fotografar cada escombros, cada ângulo da demolição, e juntar material suficiente para minha futura produção em pintura (escrevo “futura” porque a ideia de pintar as demolições estava mais concentrada no campo das ideias do que na possibilidade de fato, pois pensava que focar em ruínas seria suficiente para a realização das minhas pinturas).

Me interessa direcionar o olhar para as deformidades das formas arquitetônicas. Pintar esses “estados desmanchados” da arquitetura traz novos desafios na pintura. A demolição é algo instantâneo, no sentido de rapidez para dar lugar para outras construções. A captação da imagem também deverá ser de forma rápida, pois existe a pressa por parte das demolidoras para limpar o terreno, porém, o tempo da realização da pintura envolve a construção da imagem, e varia com as dificuldades que encontro durante o processo.

Diferente do tempo que atinge as ruínas, que faz a estrutura sofrer modificações durante anos, séculos, milênios (como o caso das ruínas romanas), aqui estamos tratando de um tempo lucrativo e imediato. Andreas Huyssen (2014, p. 96) escreve sobre a relação do tempo em contraponto à modernidade nas cidades: “Na condição de *commodities*, as coisas em geral não lidam bem com o envelhecimento. Tornam-se obsoletas e são descartáveis ou recicladas. Construções são demolidas ou restauradas. A probabilidade de as coisas envelhecerem e se transformarem em ruínas diminui na era do capitalismo acelerado [...]”.

Gerald James Whitrow, em seu livro *O que é o tempo? Uma visão clássica sobre a natureza do tempo* (2005), faz um resgate histórico sobre a noção do tempo na humanidade. Comenta que, com a vinda da moeda como troca econômica “o ritmo de

vida aumentou, e o tempo passou a ser considerado algo valioso [...]. Os homens começavam a acreditar que ‘tempo é dinheiro’ e que deveriam tentar usá-lo de forma econômica” (WHITROW, 2005, n.p.). Complementando esse raciocínio, Svetlana Boym, em *El futuro de la Nostalgia* (2015, n.p., tradução nossa), afirma que “O tempo não era a areia que passava de um lado a outro do relógio, era dinheiro”. Contudo, atualmente é o homem quem tenta controlar o tempo: aqui uma casa não desmorona pelo passar dos anos, mas sim, é o ser humano quem provoca essa aceleração e, em instantes, essa casa é posta abaixo. Esses fatores têm bastante relação com o tempo presente no qual vivemos, com a necessidade de aceleração da vida moderna, da globalização, de uma necessidade de avanço econômico. O jornalista e escritor Luiz Fernando Vianna, em entrevista com o crítico de arquitetura Guilherme Wisnik³², conta que “a necessidade do capitalismo de construir coisas incessantemente para fazer girar o dinheiro, resulta em que, segundo ele [Guilherme], os edifícios e as cidades sejam erguidos para durar cada vez menos. ‘O lucro está na demolição e na reconstrução permanentes’” (VIANNA, 2014, n.p.). Pode ser que isso justifique as constantes mudanças urbanas que testemunhamos dentro da cidade, principalmente em Porto Alegre, onde eu moro. Muitas vezes, da noite para o dia podemos nos deparar com uma área cercada por tapumes e o movimento das construtoras nesses espaços.

Muitos dos destroços das demolições mantêm as características dos elementos de seu exterior e interior, como as cores e texturas das paredes presentes nos entulhos. Com isso, a pintura funciona quando eu trabalho a mesma cor em diferentes áreas da tela durante o processo, tanto para a parede da estrutura que ainda está em pé, como nos entulhos espalhados no chão. Desse modo, existe um equilíbrio sutil na pintura que é necessário manter na representação da demolição; há cores mais variadas, contrastes e profundidades definidas. Essa preocupação com a elaboração das cores não parecia ser tão importante na construção das pinturas com o assunto de ruínas. De fato, o que me chamava a atenção nas ruínas eram as manchas encontradas nas paredes, provocadas pelo passar dos anos, e que me remetiam à pintura. Com isso, parecia ser suficiente desenvolver a

32 Entrevista disponível em: <https://blogdoims.com.br/a-era-da-demolicao-permanente-quatro-perguntas-para-guilherme-wisnik/>. Acesso em: 29 mar. 2021.

pintura com camadas aquosas de tinta, fazendo as cores escorrerem pela tela. Já as demolições apresentam estruturas que se mesclam, que me fazem pensar a pintura como camadas de cores que se espalham pelo espaço. Essas características me levam a pensar a pintura de forma diferente.

A construção da pintura com a temática da demolição exige mais atenção às cores: as misturas claras trazem a imagem para a frente, dando volume às formas, enquanto as misturas de cores mais escuras dão sensação de profundidade. Também preciso cuidar para não definir demasiadamente as formas que enxergo na imagem, como detalhar alguns estilhaços ou blocos de concreto, caso contrário, a pintura pode rumar para uma mera cópia da fotografia e perde a sensação pictórica que quero trazer ao trabalho. Quero deixar evidentes as manchas, sobreposições de cores e pinceladas marcadas que fazem parte da construção da imagem na tela. Considero a tinta a óleo como um material ideal para acentuar as camadas que aplico na pintura. As pinceladas se mantêm estruturadas na tela, sem modificações (como o caso da tinta acrílica, que muda sua forma e perde o rastro da pincelada). Em minhas últimas pinturas, utilizei a tinta esmalte sintética e percebi que o efeito é semelhante à tinta a óleo. A tinta esmalte permite destacar as camadas de cores e também deixa marcado o rastro da pincelada na superfície da pintura.

3.2 Novos desafios em minha pintura

A partir das ruínas, meu olhar foi se direcionando pouco a pouco para os elementos deformados e desmanchados da arquitetura. Quando comecei a acessar o interior das arquiteturas em ruínas e encontrar partes da estrutura caída e alterada pelo tempo, percebi novas possibilidades formais e estruturais. Se antes eu havia me focado nas fachadas das habitações em ruínas, agora passo a interessar-me por uma nova construção espacial. Comecei a reunir mais elementos no cenário da pintura,

organizando-os de forma perspectivada. Utilizo-me, para ilustrar essa mudança, de duas pinturas: *Série Ruínas. Pintura IV* (2012) (Figura 5) como exemplo de pintura com aspecto planar, e *Aberturas I* (2015) (Figura 9), exemplificando uma pintura perspectivada.

A *Série Ruínas. Pintura IV* faz parte das primeiras pinturas sobre ruínas, partindo do registro de uma das minhas caminhadas pela região central de Porto Alegre. Com a tinta bem diluída, aparenta uma imagem se desmanchando. Há predomínio de planos horizontais e verticais, com diferentes tonalidades de azul, cinza e preto. Aqui, talvez pela abertura da janela, podemos pensar em algum traço de sensação de profundidade. Mas, tirando esse detalhe, a imagem não instiga nosso olhar para ir além desse cenário. Não é possível percorrer a tela com o olhar.

Por sua vez, *Aberturas I*, partindo dos registros que fiz no interior do estado do Rio Grande do Sul, traz aspectos diferentes da pintura anterior. Mesmo apresentando uma borda, que fecha o contorno da pintura, o tipo de arquitetura que eu monto na pintura, apresenta diagonais que dão sensação espacial. Convida nosso olhar a percorrer esse cenário. Existe a sensação de distanciamento entre uma parede e outra. A presença de alguns materiais, como tijolos e vigas, potencializa a sensação de espaço. A luz que percorre esse cenário potencializa a sensação de volume e profundidade na imagem da pintura.

Nesse momento, começo a obter uma maior sensação de profundidade. Mais tarde, percebi que essas características espaciais persistem nas imagens fotográficas que fiz das demolições e destruições arquitetônicas. No entanto, provocam novos desafios pictóricos, uma vez que os resíduos vão se tornando cada vez mais fragmentados e mais disformes.

De certa forma, eu poderia dizer que a pintura começou a se tornar um campo de conflito. Conflito como algo que nos tira do conforto, que traz novas possibilidades para o trabalho. Conflito porque não sabemos que direção isso vai tomar. A tela parece ser

um campo de batalha, onde precisamos resolver a pintura. Em consequência deste conflito, questionava-me: diante de tantos elementos – destroços, estilhaços etc. – presentes na imagem de referência, como posso me desprender do que vejo na fotografia para, então, realizar uma pintura que tenha força pictórica e não vire uma mera cópia?

Aglomerção de entulhos, estilhaços, escombros e destroços formam, ao nosso olhar, uma massa de objetos que resultam em formas indefinidas. Eu olho para essa “massa” de objetos e enxergo manchas de cores. Para mim, pintar esses elementos é conseguir ver a imagem como um todo – observar a fotografia partindo de manchas de cores é o que me orienta para começar a colocar a imagem na tela, e isso provoca um novo modo de pintar, desprendendo-me ainda mais das formas que vejo na imagem de referência (como se eu estivesse modelando com a tinta o formato da imagem). Assim, não procuro definir cada objeto presente na referência, mas sim dar a sensação destes objetos com uso de manchas de cores, com tipos de pinceladas ora mais marcadas e longas, ora mais curtas.

3.2.1 Demolição do restaurante Bologna: um olhar voltado para os destroços

Conhecido como um dos mais tradicionais restaurantes da zona sul de Porto Alegre, o Bologna era querido por todos daquela região. “Bologna foi inaugurado por um casal de imigrantes italianos na década de 1950” e, de acordo com a reportagem no jornal Zero Hora³³, os donos o venderam para a construção de um centro comercial. O restaurante oferecia *fondue* no inverno e outros tipos de pratos – geralmente esses anúncios eram feitos com cartazes colados do lado de fora. O letreiro com o nome do

33 Informação retirada do *site* da Gaúcha ZH, notícia de 18 de setembro de 2017. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2017/09/anuncio-de-fechamento-do-restaurant-bologna-na-zona-sul-de-porto-alegre-causa-comocao-9904529.html>. Acesso em: 20 set. 2019.

restaurante era chamativo, em neon, com cores vermelhas contrastantes com os verdes das paredes. Pelos seus vidros dava para ver as mesas, as famílias jantando e os garçons atendendo aos pedidos (Figura 53).

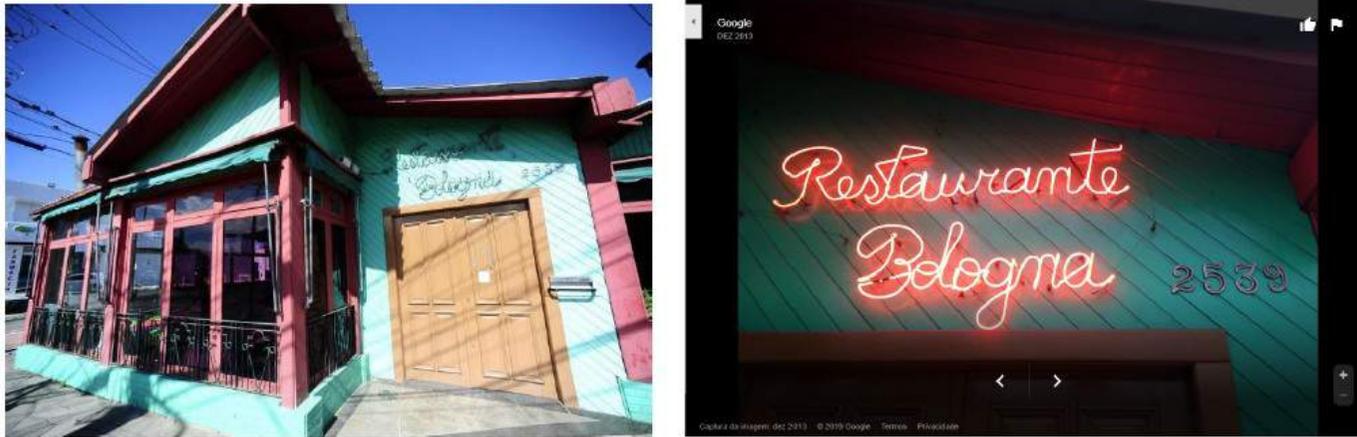


Figura 53: Fachada do restaurante Bologna e imagem do letreiro. Imagens retiradas da internet.

Geralmente eu via essa cena da janela do ônibus, toda vez que estava me deslocando para a casa do meu namorado. No mesmo ritmo em que havia pessoas jantando, o local começou a se encaminhar para um esvaziamento, com alguns poucos fregueses, até chegar o dia que as portas não abriram e, em poucos meses, começaram sua demolição.

Em um fim de semana do segundo semestre de 2017, consegui registrar diversas imagens do processo de demolição (Figura 54) para salvar em meu acervo pessoal e que usei para a pintura *Bologna* (2019) (Figura 55). Mais do que nunca, a pintura da demolição do antigo restaurante Bologna pode ser uma forma de conservar um princípio de memória de um lugar que não existe mais, nem como restaurante e nem como demolição. Hoje o espaço é um lugar vazio cercado por tapumes.



Figura 54: Fotografias do restaurante Bologna demolido, Porto Alegre/RS, 2017.



Figura 55: Andressa P. Lawisch, **Bologna**, 2019, Pintura óleo s/tela, 152 x 214 cm.

O antigo restaurante encontrava-se espalhado pelo chão; as cores que compuseram suas paredes internas e externas estavam à mostra e misturadas em meio aos entulhos. O balcão estava aparentemente intacto, vermelho, destacado em meio à demolição. Essa pequena descrição do cenário foi o que chamou minha atenção. Me perguntava: como seria pintar esse caos? Com diversos detalhes presentes, como seria pintar sem definir um esboço prévio na tela? Acreditava que não definindo um esboço, ao menos eu ampliaria as chances de mostrar os erros durante o processo, podendo cobrir com novas cores de tinta e assim criar camadas (diante da cena da demolição, “camadas” foi o que eu melhor associava com a pintura naquele momento).

Aponto os desafios do processo da pintura *Bologna*. Ao me deparar com a imagem do espaço demolido e pensar em como iniciar essa pintura, isso me causou insegurança. A fotografia apresenta uma vista frontal com a imagem dos estilhaços em evidência no primeiro plano. Como mantenho o costume de não delimitar a imagem na tela, encarei como aventura todo o processo construtivo da pintura. Sobrepor, cobrir, tirar, pintar novamente. É nesses exercícios – quase como uma atividade física e repetitiva – que percebo os resultados em minha pintura; formam-se as sobreposições de camadas de tinta e de cores, que trazem a sensação de volume e profundidade e que transmitem a ideia de demolição. Em um caderno, fui anotando algumas etapas da pintura, as quais transcrevo aqui:

Pintura demolição restaurante Bologna: camadas sobrepondo novas camadas de cores. Imprimação com tinta acrílica na cor roxa. Primeiras camadas em óleo com predomínio de vermelho (vermelho claro), uso de roxos avermelhados (mais vermelho na mistura), e as partes mais distantes pintadas com azul ultramar (sem mistura). Chão pintado com roxo mais escuro (mais azul na mistura), pois as camadas finais – quando aproximando com as cores da fotografia – serão mais claras. O roxo escuro veio por cima de um verde “sujo”, que foi contaminado com outras cores durante o processo.

Para pintar a parte de baixo, onde predominam os destroços (tábuas destroçadas, empilhadas umas nas outras), fiz duas tonalidades claras utilizando o branco – um puxado para o amarelo, onde pretendo dar as tonalidades claras como a luz solar, e outra fazendo um verde “pálido”. Esperar secar para vir com camadas escuras – estas serão importantes para dar profundidade. Os destroços seriam a estrutura que se esparrama, se espalha.

Anotação do dia 16/04/2019³⁴: a representação partindo da fotografia sai mais simplificada, ou seja, sem todos os detalhes presentes na fotografia. Caso contrário, eu corro o risco de fazer um trabalho “duro” (com muitos detalhes sem necessidade). A pintura cria potência, potência pictórica criando certa autonomia da fotografia. (anotações pessoais)



Figura 56: detalhes da pintura **Bologna**.

34 Nas descrições anteriores eu esqueci de colocar as datas.

Busco uma maneira de pintar que revele o processo da pintura. Para isso, procuro deixar aparentes as imperfeições (erros durante o processo, o que será possível observar olhando a pintura bem de perto) e as camadas da pintura – a tinta a óleo proporciona isso, proporciona o vestígio aparente, o rastro das pinceladas e revela algumas imperfeições (Figura 56).

3.2.2 Demolição do Ginásio da Brigada Militar: a desconstrução da cidade

Era possível avistar a placa “EsEF-BM” toda vez que o ônibus passava pela Avenida Ipiranga com a esquina da rua Silva Só, em Porto Alegre. Tratava-se do Ginásio de Esportes da Brigada Militar, inaugurado em 29 de agosto de 1963. Na época, era chamado Ginásio Universiade, construído para abrigar os Jogos Mundiais Universitários de basquete, pois faltava uma área coberta e apropriada para o evento. Após os jogos, o ginásio passou a pertencer oficialmente à Brigada Militar: “[...] transformando-se num centro poliesportivo que, ao longo dos anos, foi sede das mais diversas atividades. Foi palco de inúmeras competições e decisões de jogos de basquete, vôlei e futebol de salão. Até bailes de Carnaval foram realizados em sua pista.”³⁵.

Após um vendaval que atingiu a cidade no ano de 2017, o ginásio começou a rumar para a ruína e mais tarde para a demolição. O telhado da construção foi destruído pelo vento, deixando um cenário de devastação em seu interior e marcando sua futura inutilização. Após dois anos do desastre, o terreno foi “repassado pelo governo do Estado em troca da construção de um

35 Ver mais em "Um ginásio e sua história". Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/almanaque/noticia/2018/01/um-ginasio-e-sua-historia-cjcmdfqbp02yh01phraz4uanw.html>. Acesso em: 8 ago. 2019.

presídio em Sapucaia do Sul³⁶ e vendido para uma empresa privada sobre a qual não temos informações oficiais. Após esse acordo, começaram os preparativos para a demolição de toda a estrutura.

No ano de 2018, mudei-me para a divisa dos bairros Santa Cecília e Petrópolis e, em certos momentos, tornaram-se frequentes minhas passadas pelo ginásio por estar próximo da minha nova residência. Meus primeiros registros do ginásio abandonado se deram em movimento, geralmente quando eu estava dentro de algum veículo, pois considerava o lugar deserto para ir sozinha fotografar com o uso do *Smartphone* (vale ressaltar que, em decorrência dos avanços e facilidades de um celular, fotografar com *Smartphone* se tornou mais acessível que levar uma câmera fotográfica).

Nesse ano de 2019 fui surpreendida pelas notícias de que ocorreriam as demolições, após dois anos de abandono do espaço. Acompanhada, fui registrar as imagens do ginásio antes da demolição completa e lá já se encontravam as máquinas que completariam sua dizimação (Figura 57).

No final de semana dos dias 3 e 4 de agosto de 2019 pude acompanhar de perto as etapas da demolição. A segurança estava reforçada com o bloqueio da rua Silva Só, o que me possibilitou registrar cada detalhe de forma tranquila. O material registrado é composto de imagens, áudios e vídeos realizados com o uso de *Smartphone*. Abaixo segue o que escrevi em um diário pessoal sobre a pesquisa:

36 Citação retirada da notícia “Trânsito na rua Silva Só sofre bloqueio para demolição do ginásio da BM”. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/not%C3%ADcias/geral/tr%C3%A2nsito-na-rua-silva-s%C3%B3-sofre-bloqueio-para-demoli%C3%A7%C3%A3o-do-gin%C3%A1sio-da-bm-1.355996>. Acesso em: 8 ago. 2019.



Figura 57: Imagens captadas antes da demolição completa do espaço, Porto Alegre/RS, 2019.

Dia 1° de agosto de 2019: fotografei presencialmente o antigo ginásio antes da demolição. Podia-se avistar as máquinas estacionadas no interior e no exterior do espaço. Pude observar a existência de escombros em seu interior. O portão principal se encontrava aberto, e havia uma pessoa – homem de obra – descansando em uma cadeira de praia. Apesar da vontade, não ousei entrar no espaço, o que provavelmente seria proibido. Com o *zoom* da câmera foi possível capturar alguns detalhes interessantes, tanto de zonas destruídas quanto demolidas.

Dia 3 de agosto de 2019: desde às 8h da manhã estava acompanhando pela internet os avisos sobre bloqueios no trecho da Rua Silva Só para a demolição do antigo ginásio da Brigada Militar. Acompanhei pelo *Twitter* da Empresa Pública de Transporte e Circulação (EPTC) – trata-se de um serviço municipal da Prefeitura de Porto Alegre – os preparativos para a demolição avisando que às 8h30 começava a movimentação das máquinas.

Também acompanhei os fatos pelo *site* de notícias G1, em uma plataforma que me avisava em tempo real sobre bloqueios na cidade e fluxos de veículos. À tarde, passando das 17h, me deslocuei até o local para acompanhar ao vivo o processo da demolição. Uma parte do arco do ginásio já estava posta abaixo, então acompanhei a derrubada da parte direita do restante do arco com o uso de guindaste.

Dia 4 de agosto de 2019: segundo dia da demolição. Quando cheguei, já não existia o arco, o antigo ginásio se resumia a algumas paredes em pé e o resto estava transformado em entulho. As máquinas estavam trabalhando incansavelmente, revezando-se entre retroescavadeiras, escavadeiras hidráulicas e pás carregadeiras. Via as máquinas com equipamento para furar as paredes derrubando o que sobrava de paredes ainda estruturadas, empurrando e demolindo. Foi possível filmar as máquinas trabalhando, derrubando e juntando destroços. (anotações pessoais)

As emoções das pessoas do entorno foram diversas. Após acompanhar a ação da demolição, alguns sentiam fascínio, tristeza ou indignação (ou os três juntos), outros acompanhavam os fatos com olhos frios de repórteres. Havia fumaça do momento em que a estrutura despencava, o chão tremia com o impacto dos fragmentos sendo derrubados (Figura 58). Esses eram os acontecimentos que fariam o ginásio desaparecer e que em poucos instantes levariam a uma tremenda modificação urbana numa das principais avenidas e ruas movimentadas da cidade de Porto Alegre.

Abro um parêntese para refletir se o fato de encontrar-me segura diante de tamanha ação de demolição não faria parte de um sentimento sublime? Márcia Helena Piva levanta a questão sobre esse termo, trazendo o comentário do professor e filósofo Pedro Sússekind quando se refere ao filósofo irlandês Burke. Comenta que “[...] o distanciamento do sujeito ao perigo permite momentos de contemplação, que propiciam o desencadeamento do sentimento de sublime, [...] o espectador deverá encontrar-se em uma situação de segurança” (SÜSSEKIND apud Piva, 2015, p. 82). Diferente do sublime, cuja Natureza geralmente é a



Figura 58: Registros da demolição do Ginásio da Brigada, Porto Alegre/RS, 2019.

causadora desse fenômeno estético, a demolição que presenciei foi causada pelo próprio homem, apesar de a natureza ter iniciado esse trabalho anos atrás, destruindo parcialmente sua estrutura.

Friedrich Schiller (1759-1805) afirma que o sublime é um sentimento misto que envolve o estado de dor, horror e alegria. Schiller “desenvolveu uma teoria do sublime na qual procurava, a partir das análises de Kant, fundamentar a possibilidade de uma teoria estética mais intensa desse sentimento na arte, e não na natureza” (SÜSSEKIND, 2011, p. 77). Immanuel Kant (1724-1804) defendia que a estética do sublime e do belo era consequente aos objetos da natureza.

Assistir à demolição do Ginásio da Brigada trouxe-me a reflexão sobre o sublime nos dias atuais. As problemáticas contemporâneas revelam ao homem sentimentos sublimes, principalmente quando a questão de sua existência se encontra em conflito. Com o advento da tecnologia, as notícias midiáticas sobre as tragédias ocorridas pelo mundo espalham-se de maneira acelerada, e isso transparece certa satisfação nesses assuntos. Nesse contexto, o artista pesquisador Eduardo Vieira da Cunha, em seu texto *Na tragédia, uma estética do sublime* (2010), comenta sobre o uso que os artistas fazem da fotografia como forma de exaltar a tragédia. Porém, comenta o fato dos sentimentos serem contraditórios diante de uma catástrofe, “de um lado o horror da destruição, da perda de vidas. De outro, a curiosidade pelas pequenas histórias de heroísmo, de sublimação”, sendo que a ruína representaria, ainda, “a transformação, da presença do passado e da possibilidade de reconstrução” (CUNHA, 2010, n.p.). Estar em uma posição segura, assistindo o desabamento da edificação, parece causar esses sentimentos ambíguos, de horror e curiosidade. Algo possível de desfrutar esteticamente, pois estamos em uma distância segura, que, muitas vezes, é separada entre a realidade e a filmagem transmitida no conforto do nosso lar. Complemento este raciocínio sobre as questões conflitantes que se fazem presentes em nossos sentimentos com a artista e pesquisadora Zalinda Cartaxo. Em seu livro *Pintura e Realidade: realismo*

arquitetônico na pintura contemporânea, Adriana Varejão e José Lourenço (2012), a autora usa o termo “Real Sublime” como uma categoria estética que ainda permeia a atualidade. Segundo a autora, tem relação com a realidade que

“[...] o mundo atual vem enfrentando: o desmatamento, a poluição, a ecologia, o controle de energia e água, as catástrofes naturais etc. A esses, somam-se temas muito problemáticos: conflitos políticos, religiosos, sociais, sexuais, morais, culturais etc. Com base em uma dimensão filosófica, o real aqui está fundado na relação conflitante do sujeito com a realidade, isto é, do ser-no-mundo” (CARTAXO, 2012, p. 23)

A produção que realizei em pintura, partindo das imagens que captei da demolição do ginásio naquele final de semana, rumou para um caminho interessante. Optei por utilizar materiais que acredito que dialoguem com a questão da demolição. Realizei um conjunto de pinturas intituladas *(Des)construções – Ginásio da Brigada Militar (2020)* (Figura 59). Nesses trabalhos eu substituí a tela e a tinta a óleo para dar lugar ao papelão e à tinta esmalte sintética. Esse trabalho específico fez parte de um ensaio visual, proposta da disciplina *Ensaio como Forma*, que eu realizei no segundo semestre de 2019.

Por que usar o termo desconstrução? Desconstrução no sentido de desfazer algo, no caso, a arquitetura, dando sentido à demolição. No título do ensaio eu coloco parênteses para poder dar visibilidade à palavra “construção”, pensando no aspecto do fazer pictórico. A demolição, no sentido de dar fim à arquitetura, pode ser tanto física quanto histórica, ou seja, um apagamento. Os apagamentos, de acordo com Andreas Huyssen, estariam ligados ao esquecimento. Conforme o autor, “o esquecimento precisa ser situado num campo de termos e fenômenos como silêncio, desarticulação, evasão, apagamento, desgaste, repressão – todos os quais revelam um aspecto de estratégias tão complexo quanto o da própria memória” (HUYSSSEN, 2014, p. 158). Trago, para agregar ao assunto, um trecho da professora e arquiteta Renata Marquez, retirado de seu artigo *Apagamentos (2011)*. Nesse artigo, ela aborda de forma crítica o progresso como meio de exploração: “A ficção centenária do progresso baseia-se na



Figura 59: Imagem das pinturas (Des)construções – Ginásio da Brigada Militar no ateliê.



Figura 59a: Andressa P. Lawisch, **Série (Des)construção – Ginásio da Brigada Militar**, 2020, pintura acrílica com tinta esmalte sintético sobre papelão, 92,5 x 113 cm.



Figura 59b: Andressa P. Lawisch, **Série (Des)construção- Ginásio da Brigada Militar**, 2020, pintura acrílica com tinta esmalte sintético sobre papelão, 92,5 x 113 cm.



Figura 59c: Andressa P. Lawisch, **Série (Des)construção – Ginásio da Brigada Militar**, 2020, Pintura acrílica com tinta esmalte sintético sobre papelão, 92,5 x 113 cm.

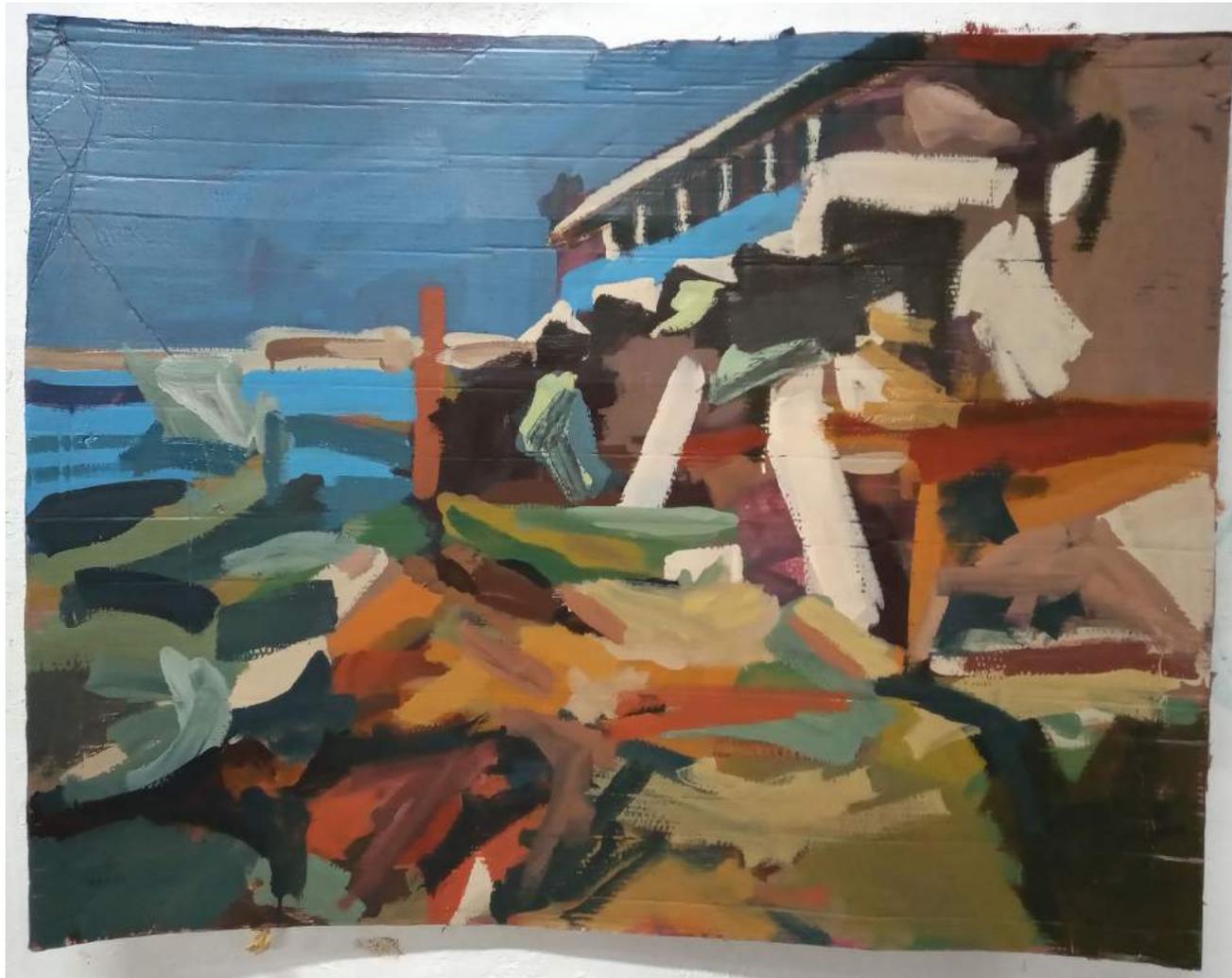


Figura 59d: Andressa P. Lawisch, **Série (Des)construção – Ginásio da Brigada Militar**, 2020, pintura acrílica com tinta esmalte sintético sobre papelão, 92,5 x 113 cm.

estratégia de provocar sucessivos apagamentos [...] tem o início de sua história na operação de excluir algo ou alguém do mapa” (MARQUEZ, 2011, p. 27).

As tentativas de apagamentos pela cidade são algo, infelizmente, corriqueiro. São tentativas para calar uma memória que, mesmo assim, é sentida pelos seus moradores. Em relação a isso, Huyssen (2016, p. 157) comenta: “A memória [...] é considerada crucial para a coesão social e cultural da sociedade. Todos os tipos de identidade dependem dela. Uma sociedade sem memória é um anátema.”.

No Ginásio da Brigada Militar, a memória estava presente em cada indivíduo que, no passado, frequentava as atividades ali oferecidas, como, por exemplo, um rapaz que me contou que assistiu a lutas de boxe que existiam antigamente. As lembranças pareciam aflorar a cada derrubada da estrutura ou vidro quebrado, a cada deformidade realizada pelas retroescavadeiras naquele espaço. Para aqueles que assistiam a sua demolição, percebiam que não só as paredes eram demolidas, mas também as recordações daquele local estavam sendo tomadas.

Um fato que para mim torna-se curioso foi a construção do Ginásio da Brigada Militar em tempo recorde, construído em 92 dias, porém sua demolição completa foi realizada em questão de horas. Assim como observo as ruínas, a demolição apresenta um tipo de beleza, uma beleza proveniente da desordem e do caos. Percebo que, em comparação com uma ruína, a demolição apresenta mais cores vivas provenientes das paredes das áreas externas e internas da arquitetura, que não sofreram modificação em suas cores por motivos temporais. As paredes coloridas da edificação encontram-se espalhadas pelo entorno ou entre os escombros. Pintar esse cenário, com os ruídos que interferem na superfície do papelão, ou da especificidade matérica da tinta esmalte, causou novos desafios pertinentes à pesquisa: agregar as interferências dos materiais ao trabalho poético.

Percebo, então, que a pintura ruma para o limiar entre figuração e abstração (abordarei melhor esse assunto específico mais adiante). Existe na pintura a ideia de escombros que vejo na imagem fotográfica – a qual utilizo como referência –, e são sugeridos com pinceladas rápidas. Esses elementos que observo me motivam para pensar a pintura como mancha, como cor e sobreposições. Essas qualidades pictóricas que observo me motivam para construir a imagem com sobreposições de cores e com sensação de profundidade, pois observo cores distintas e fortes em cada sombra, entulhos ou elementos presentes na fotografia. Assim, vou estruturando a pintura com pinceladas marcadas, carregadas de tinta, curtas e rápidas.

O material que utilizei tem relação com a ideia da casa: o papelão veio protegendo um móvel novo. Isso me fez pensar sobre a ideia da construção, tanto no sentido arquitetônico como na ideia de criar alguma coisa. Quando a casa é construída, deseja-se decorá-la com móveis novos. O morador almeja tornar o espaço mais confortável para poder habitá-lo e assim criar um vínculo com o lugar de moradia. Essa vontade apresenta-se contrária à ideia do abandono e, principalmente, a ideia de demolição, que seria dar fim a alguma coisa. Já a tinta esmalte também carrega a ideia de construção/decoração. Faz parte dos materiais de pintura predial. É um tipo de tinta utilizada em reformas nos espaços arquitetônicos, para pintar rodapé, portas, grades etc., ou seja, longe dos fins artísticos. A pintora Karin Lambrecht (1957) dizia que trabalhar com tinta esmalte era “quase uma negação [...] o esmalte sintético é uma tinta completamente industrial, fria, feia e malcheirosa [...]. Era uma coisa agressiva pincelar com aquela tinta” (LAMBRECHT apud FARIAS, 2013, p. 77-78).

Sinto a agressividade e a brutalidade de trabalhar com esse material. A tinta esmalte sintética é diferente da tinta acrílica ou da tinta a óleo, pois é espessa, usada para dar proteção às superfícies dos ambientes externos e internos e, assim, promete durabilidade contra as intempéries. Ela não é uma tinta para ser diluída em água (apesar de existirem algumas marcas que tornam isso possível) e, assim como o óleo, necessita de um solvente para a diluição. A cobertura que ela oferece não propicia

transparências como o óleo (claro, se colocarmos mais solventes, a tinta ficará mais diluída e assim resultará nas transparências, mas, de modo geral, ela tem alta cobertura), e isso torna a pintura artística mais complicada e desafiadora.

Percebi que o material é muito pegajoso, e isso me incomodou durante a elaboração da pintura, pois era fácil contaminar as misturas de cores com outras que eu não desejava no momento. Com o uso do solvente, a secagem ficava acelerada, e minha atenção tinha que ser redobrada para não perder o pincel caso a tinta secasse – a tinta acrílica seca rápido, mas é possível mergulhá-la na água durante o processo, e depois secar e voltar a usar normalmente. Já o óleo, que demora para secar, não danificava o pincel caso deixasse exposto. Com a tinta esmalte esse processo torna-se complicado, por isso eu optava por enrolar o pincel em uma sacola para evitar o contato com o ar e assim manter a umidade.

As cores que escolhi da tinta esmalte coincidem com aquelas que estou habituada na pintura a óleo, porém suas cores são mais marcadas. Aproveitei essas qualidades da tinta para contrastar os laranjas com os azuis a fim de causar vibração tonal, roxos com os amarelos ou amarelos ocres etc. É um raciocínio em pintura que eu costumo seguir em meus trabalhos, mas com a mudança do material – do óleo para a tinta sintética – percebi que ficam ainda mais evidentes esses contrastes e vibrações tonais.

O resultado das misturas de cores fica diferente daquele que eu estava acostumada; aqui, o aspecto de cor terrosa ou até mesmo “suja”, ficava bastante evidente nas cores roxas e avermelhadas. Muitos dos contrastes com tonalidades claras ou escuras ficavam demasiadamente acentuados. A tinta esmalte, por apresentar características específicas do seu material – tinta pegajosa, espessa, com cores fortes –, possibilitou-me resultados inusitados durante a pintura, e encarei como parte da experimentação desse material.

A caixa que utilizei como suporte perdeu seu formato original, sua função foi ressignificada como trabalho poético, proveniente de um exercício para um ensaio. A ideia de realizar um exercício me instigou a experimentar um material que não estou acostumada a utilizar nas minhas pinturas. Diferente de uma tela preparada ou até mesmo de um suporte de madeira, o papelão é um material precário. Não traz durabilidade. Desse modo, o desprendimento pelo material colabora para elaborar outras possibilidades poéticas. A realização desse ensaio trouxe-me ideias para futuros trabalhos, nos quais penso em romper com o bastidor da pintura e utilizar materiais diversos, tais como destroços de construção, restos de alvenaria, gesso, tapumes e demais materiais relacionados.

3.2.3 Destruição do Museu Nacional do Rio de Janeiro: descaso da cultura

O Museu Nacional do Rio de Janeiro, vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), completou seu bicentenário em 2018. Infelizmente, nesse mesmo ano sofreu um incêndio no dia 2 de setembro proveniente de um descaso. Em poucos instantes, o museu, que reunia 20 milhões de itens em seu acervo, foi destruído pelas chamas.

A perícia apresentou dados que apontaram irregularidades nas normas de segurança do local. Até o início de 2020, o museu estava recebendo doações para o restauro da estrutura e resgatando as peças danificadas. Boa parte dos elementos que resgatavam a memória do nosso país sucumbiram em chamas. O diretor Alexander W. A. Kellner escreveu no catálogo do *Relatório Anual 2018* do Museu Nacional sobre a fatalidade e o trabalho de resgate para salvar o que sobrou:

Ao recuperar parte das coleções que se encontram nos escombros, além da memória da nossa instituição, estão sendo recuperados pedaços da história dos brasileiros e de outros povos, que precisamos, como nação, valorizar muito mais

daqui para frente. Tenho a convicção de que, com a nossa competência profissional, com todos atuando em conjunto e cada um desempenhando bem a sua função, em alinhamento com os nossos diversos parceiros, estaremos trilhando o melhor caminho para a reconstrução do Museu. (KELLNER, 2018, p. 14)

A fatalidade que essa instituição sofreu não foi somente física, mas também cultural. Foi o apagamento definitivo da memória cultural. Perderam-se documentos e objetos importantes sobre os primeiros povos indígenas (muitos desses grupos indígenas já não existem mais), assim como registros de gravações que não foram digitalizados, sobre línguas já extintas registradas nos anos 1960 de algumas sociedades indígenas.

Um dos itens mais “famosos” do museu era o crânio da Luzia, considerada a “primeira brasileira”: “Sua descoberta abriu as portas para uma série de hipóteses sobre a colonização do continente”, escreve o jornalista Gil Alessi em matéria no site do EL PAÍS Brasil. No catálogo *Relatório Anual 2018*, informam sobre as perdas ocorridas no museu, mas não sabem ao certo quantos itens foram perdidos ou quantos podem ser recuperados. Entretanto, consideram como vitória alguns dos achados que conseguiram encontrar sem muitos danos³⁷.

Quando visualizei as fotos do Museu após o sinistro, despertou-me o interesse pelo atual cenário: ferros retorcidos, paredes carcomidas, fragmentos queimados e espalhados pelo chão, somados à cor terrosa que as paredes adquiriram nesse espaço. Enxerguei nessas imagens a possibilidade de pintar esse cenário, pois essas características despertam o pensamento pictórico. Mas como proceder diante da distância entre Porto Alegre e Rio de Janeiro e da incerteza da possibilidade de me deslocar até lá?

³⁷ “Do ponto de vista de suas perdas patrimoniais, ainda não é possível, em função das dimensões do incêndio, quantificar o que foi perdido, nem saber o que será recuperado. O trabalho de resgate de remanescentes das coleções etnográficas, biológicas e paleogeológicas que se segue levará tempo. De todo modo, como tem sido noticiado na imprensa, os primeiros achados têm sido além das primeiras expectativas.” (*Relatório Anual 2018*, p. 26).

Minha intenção era acessar seu interior para obter fotografias, pois as imagens que eu encontrava na internet eram muito semelhantes, eram documentais e sem nenhum destaque do tipo de detalhe da degradação que me motiva para pintar.

Houve uma exceção em meu processo poético, pois até então costumava ir – presencialmente – até os espaços em ruínas ou demolições para realizar meus próprios registros fotográficos. Assim, eu consigo escolher os ângulos que considero importantes para trabalhar na pintura. Por isso, segui um caminho diferente para realizar os registros do interior do Museu Nacional: optei por congelar *frames*³⁸ dos vídeos encontrados na internet (Figura 60), das reportagens da abertura do museu para a imprensa, cinco meses após o incêndio.

Nessas filmagens encontrei a possibilidade de fotografar o espaço. Ou seja, pausar imagens do vídeo nos ângulos que me interessassem para a pintura e transformar em uma fotografia. Eu capturo a imagem clicando no *Print Screen* (captura de tela) presente nos teclados dos computadores. Desse modo, congela toda a imagem presente na tela do computador, criando uma cópia que posso colar no *Photoshop* e salvar em formato de imagem da minha preferência (transformar a imagem pausada do vídeo em um arquivo de imagem). Como eu tinha a opção de selecionar a imagem que eu queria, considerei o mais próximo da possibilidade de eu estar dentro do Museu fotografando e escolhendo ângulos interessantes para pintar. Essas imagens que capturei foram da minha escolha para a pintura, no entanto, realizadas através do olhar de outra pessoa, ou seja, do cinegrafista da reportagem.

Em dezembro de 2019, ganhei uma viagem para o Rio de Janeiro, um passeio em família. Aproveitei essa oportunidade para contatar a equipe que trabalha na direção do Museu Nacional e explicar minhas intenções: adentrar o espaço para fazer o

38 *Frame*, nesse contexto, tem o sentido de pedaço, ou seja, seria o pedaço do vídeo que retiro. Nos dicionários de língua inglesa, a palavra tem como tradução “quadro” ou “quadrado”. Isso é, no contexto audiovisual, o quadrado do vídeo. (Nota do Autor)

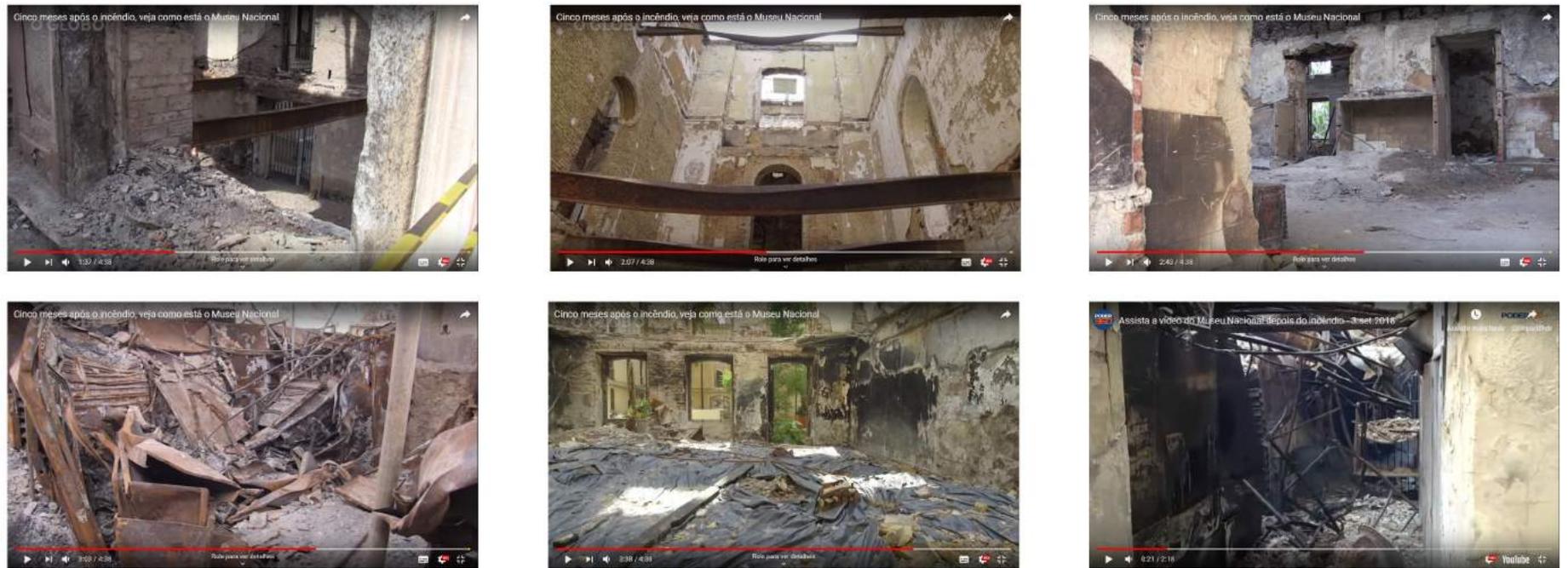


Figura 60: *Frames* de vídeos com imagens do Museu Nacional do Rio de Janeiro.

registro em fotografias e obter imagens para meu trabalho poético. Porém, a equipe responsável por esse deslocamento (Núcleo de Resgate de Acervos do Museu Nacional, formada por servidores e diversos funcionários), que poderia me auxiliar e estar junto comigo, estava sendo renovada e teria novos treinamentos, conseqüentemente não poderia me ajudar naquele momento. A diretoria teve interesse em meu trabalho e pediu para contatá-la futuramente. Infelizmente, esse futuro veio com a chegada de um vírus que parou o mundo todo (Coronavírus – COVID-19).

Desse modo, comparando com o processo da pintura, as incertezas podem trazer resultados inesperados e muitas vezes positivos. No caso do Museu Nacional, aproveitei as ferramentas que estavam ao meu alcance, como os vídeos disponíveis na internet, para obter novas imagens a fim de desenvolver meu trabalho em pintura. A partir dessas imagens, elaborei o tríptico *Presente ausente – Museu Nacional do Rio de Janeiro* (2019) (Figura 61), onde dialoguei com a demolição do antigo restaurante Bologna.

Vale ressaltar que meu interesse pelo Museu Nacional veio por eu considerá-lo pertinente à atualidade que estamos vivendo. Aparentemente, o Brasil está rumando para a ruína, ruína cultural, ruína educacional, ruína do ecossistema (vide as tragédias ocorridas em Brumadinho, Minas Gerais; os incêndios ocorridos na floresta Amazônica; ou a falta de equipamentos de proteção individual para as equipes de saúde). Na minha opinião, ver o museu em chamas através dos noticiários, simboliza a perda definitiva da cultura histórica. A história brasileira estava queimando junto com o Museu Nacional do Rio de Janeiro.



Figura 61a: Andressa P. Lawisch, **Presente ausente** – Museu Nacional do Rio de Janeiro, 2019, pintura óleo sobre tela, três telas de 157 x 140 cm.

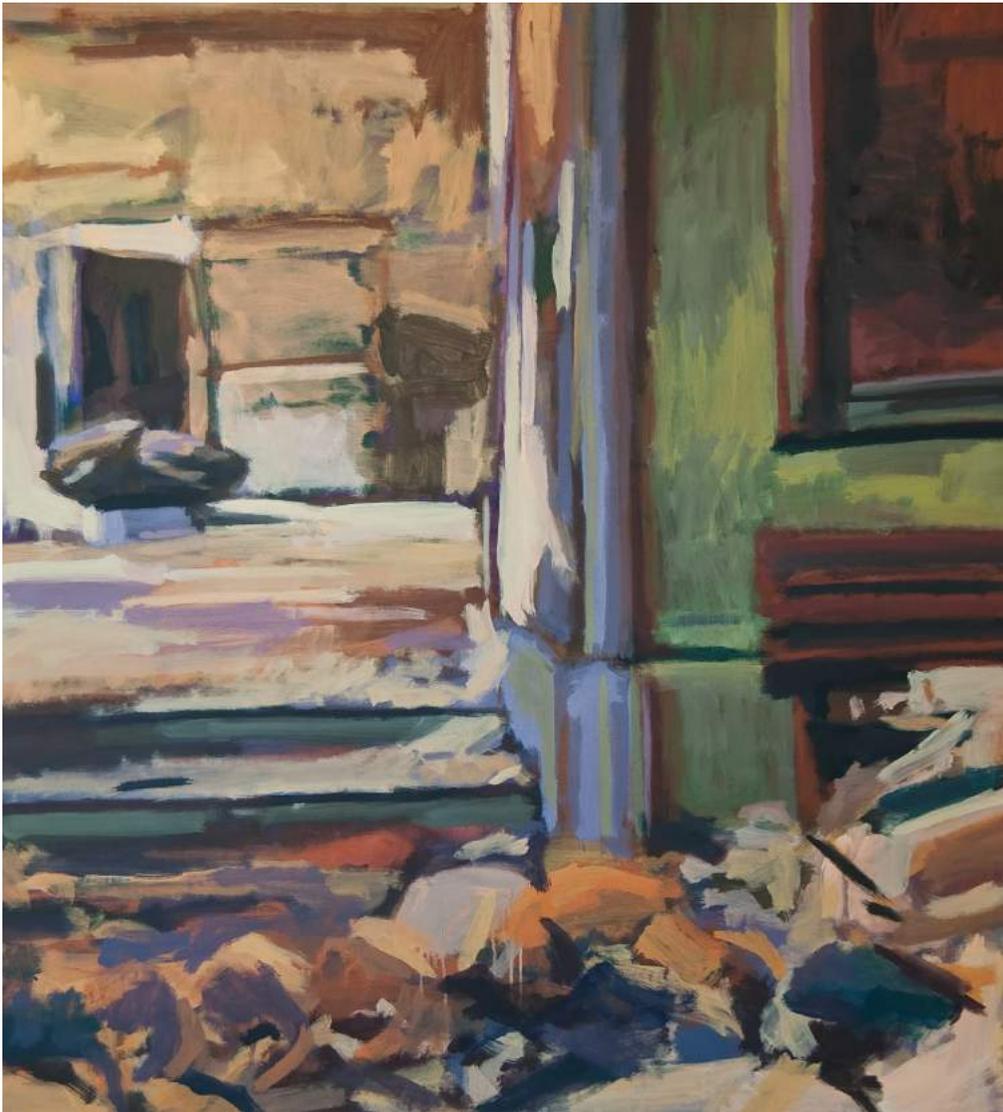


Figura 61b: Imagem em alta qualidade, tela esquerda do tríptico. Andressa P. Lawisch, **Presente ausente - Museu Nacional do Rio de Janeiro**, 2019, pintura óleo sobre tela, três telas de 157 x 140 cm.



Fig.61c: Imagem em alta qualidade. Tela direita do tríptico. Andressa P. Lawisch, **Presente ausente – Museu Nacional do Rio de Janeiro**, 2019, pintura óleo sobre tela, três telas de 157 x 140 cm.

3.3 O limiar da figuração

Interessam-me os desafios que a pintura me proporciona. Partindo do meu interesse voltado às ruínas, busquei outros tipos de avarias na arquitetura, como a demolição e a destruição. Quando falo em destruições, estou me referindo àquelas arquiteturas que sofreram algum tipo de catástrofe por acidente, guerras ou fenômeno natural. Com o olhar voltado para o tipo de resíduo que encontramos nessas grandes destruições, verifiquei o potencial pictórico na desconfiguração e nos aglomerados de escombros do que restou do Museu Nacional do Rio de Janeiro após o incêndio em setembro de 2018.

Olhar para as imagens do Museu Nacional após o incêndio, fez-me recordar das características que vejo nas ruínas e que tanto me agradam para pensar a pintura. As fotografias apresentam potencial, com manchas disformes, elementos que remetem ao passado (como cinzas, descascamentos etc.), por isso considereei apropriado trabalhar com as imagens dessa catástrofe.

A presença dos escombros e dos destroços na imagem de referência torna a pintura desafiadora. Porém, isso me motiva para enfrentar a tela em branco – eu inicio meu processo sem marcações prévias na tela, portanto, existem dificuldades durante o processo de representar esses elementos de forma solta na pintura. Prefiro ir aplicando mancha por mancha até construir a imagem. Conseqüentemente, isso abre possibilidades para o inusitado em meu trabalho, deixando em evidência os vestígios do processo, os “erros” e as correções na feitura da pintura. No entanto, durante o processo, percebi semelhanças construtivas com meus trabalhos anteriores sobre a temática da demolição.

Partindo dessas semelhanças, durante o planejamento para a minha próxima pintura, brinquei no programa de edição de imagens *Photoshop* com a possibilidade de construir um tríptico, unindo esses dois assuntos: destruição e demolição. Esse

processo resultou na pintura *Presente ausente – Museu Nacional do Rio de Janeiro* (2019) (Figura 61), um tríptico com o total de 157 cm de largura e 440 cm de comprimento (considerando 10 cm de intervalo entre as telas). Foi a maior pintura que fiz até então.

Tentar resolver ambas as situações, me traz resultados semelhantes, pois a demolição e a destruição apresentam características entre si, e ambas as imagens se distanciam da figuração. As imagens do Museu Nacional que obtive pelos vídeos mostravam a deformidade do espaço, com pilhas de cinzas acumuladas em algumas partes. Essas imagens captadas apresentavam baixa resolução e ficaram desfocadas. Pode ser que a má qualidade das imagens tenha favorecido a minha pintura, já que o meu processo se faz com manchas e de maneira mais solta: a imagem desfocada pode facilitar o processo de soltura das pinceladas e o desapego das formas. Em contraponto, existe o desafio de representar a imagem na pintura com todos os elementos presentes no enquadramento da imagem, o que pode variar no grau de dificuldade. Os aglomerados de elementos presentes nas imagens podem tornar a representação na pintura ora mais complicada (a pintura pode ficar mais “dura”, pois tenho a vontade de detalhar algumas partes), ora mais solta (com pinceladas largas, a pintura torna-se mais fluida e me traz resultados satisfatórios). Durante o processo, constantemente oscilo entre definir ou deformar as formas que vejo. Construir e desconstruir a pintura.

Ao contrário do imaginário sobre as destruições, não vejo o cinza como uma cor predominante no espaço do museu, mas sim roxos azulados, muitos amarelos-ocres, e a luz que se insere no ambiente vivifica os contrastes que podem trazer à tona outras cores não mencionadas. Isso provoca meu olhar a buscar outras tonalidades, para que eu possa explorar novas misturas de cores em minha palheta.

Quando estou pintando, tenho minha atenção focada na cor, em tentar resolver as tonalidades que vejo na imagem de referência e aproximá-la na pintura. Encaro isso como um desafio. As cores são importantes para dar volume, junto com a sensação da aglomeração presente na imagem. As tonalidades mais escuras dão profundidade e as mais claras destacam o volume das formas, dando a sensação de proximidade.

Eu inicio a pintura com cores que acredito que irão causar vibração tonal nas últimas camadas (são cores bem distintas do resultado final). Junto com isso, a qualidade transparente da tinta a óleo ajuda a evidenciar o processo. Quando nos aproximamos da pintura pronta, conseguimos observar resquícios das primeiras camadas de cores.

O que há nas imagens do Museu Nacional após o incêndio? Entulhos, destroços, descascamentos, elementos variados que se encontram de maneira desordenada no espaço e que antes faziam parte da estrutura da arquitetura.

Observando suas imagens, torna-se curiosa para mim a presença dos ferros retorcidos, evidenciando a potência das chamas no momento do incêndio. O espaço se divide em partes que parecem intactas e outras completamente desfiguradas, resumindo-se a cinzas. Ao contrário das demolições, onde muitos dos destroços mantêm conservada a característica de cada elemento, na destruição do museu os elementos sofreram modificações causadas pelo fogo, os ferros ficaram deformados, partes de elementos que estavam no espaço viraram cinzas. Houve uma modificação física da estrutura. Aqui não se trata mais da força das intempéries, como nas ruínas, nem dos escombros de uma demolição, que é algo rápido. Houve uma transformação, como uma alquimia. A matéria se transformou em outra.

Olhando para a pintura *Presente ausente – Museu Nacional do Rio de Janeiro*, não tenho certeza se outras pessoas saberiam identificar o Museu Nacional do Rio de Janeiro nos dois quadros desse tríptico. Pode ser que, caso alguém venha a

pesquisar as imagens do prédio após o incêndio, com esse conhecimento talvez venha a suspeitar do meu ponto de partida (caso a pessoa esteja familiarizada com o cenário após o sinistro). Essas pinturas parecem perder suas características figurativas.

Em um certo sentido, o processo de pintar a partir de ruínas parece assemelhar-se ao processo de pintura de paisagens. Existe aqui uma possibilidade de trabalhar em um certo limiar entre figurativismo e abstração. São temas que possibilitam que a pincelada e a matéria assumam certo protagonismo na pintura. A linguagem fica evidente. Com relação à pintura de paisagem, é interessante o que comenta Teresa Poester (Bagé, 1954). Segundo a artista, há um certo caminho que leva a pintura “da paisagem à abstração”. De acordo com ela, a paisagem é um motivo, uma vez que muitos pintores a utilizavam como plano de fundo e por isso a pintura dessa paisagem era construída de forma despreocupada em relação à cena que faria parte do primeiro plano (a parte mais importante da pintura)³⁹. Em contraponto, quando a paisagem se torna protagonista, “o pintor, precisando se distanciar do motivo, não é atraído pelas figuras separadamente, mas pelas relações entre as partes que traduzem a sensação desejada” e, ainda, “os contornos se apagam e as formas se fusionam facilitando a emergência das manchas de cor” (POESTER, 2003, p. 8). Teresa Poester comenta sobre uma observação feita pelo crítico de arte Harold Osborne, em relação à pintura de “bambu” como motivo para os pintores orientais. Ela escreve:

[...] o “bambu” oferece, para os pintores orientais, possibilidades mais sutis de expressão do que as cenas dramáticas ou anedóticas. O “bambu” é escolhido porque seu significado e suas características formais lhe conferem a neutralidade necessária a uma pintura não imitativa. Na arte ocidental, os “aspargos” de Manet constituem um exemplo dessa sobriedade e abrem caminho para a nova concepção pictórica. Neste sentido, o motivo, encerrando em si o conceito e a forma, não constitui um pretexto aleatório mas uma escolha necessária ao exercício da pintura influenciando sobre seu tratamento técnico e formal. (POESTER, 2003, p. 4)

39 Teresa Poester comenta da seguinte forma: “A paisagem, anteriormente utilizada como cenário de fundo para situar os personagens na cena principal, proporciona uma liberdade maior ao pintor, que frequentemente negligencia o seu acabamento em contraste com a elaboração do primeiro plano tratado meticulosamente”. Ver mais no artigo: POESTER, Teresa. Da paisagem à abstração. **Revista Crítica de Ciências Sociais e Humanas**, Porto Alegre: ULBRA, n. 22/23, p. 5. 2003.

Para Poester, em seu trabalho pessoal, aos poucos começou a abrir mão da figura humana e rumou para a paisagem, tema que a levaria para o tratamento mais abstrato. Quando observo suas produções mais recentes, percebo que ela consegue simplificar as formas da imagem da natureza para a linguagem do desenho, buscando em cada grafismo uma nova solução, predominando formas orgânicas, soltas, que tornam o desenho mais fluido, como podemos observar nos trabalhos da série *Quatro Estações* e *Anagramas* (2014) (Figuras 62 e 63). Desse modo, perde-se a característica figurativa do referencial, potencializando o desenho.

Esse é o tipo de fluidez que busco em minha pintura. Em *Presente ausente – Museu Nacional do Rio de Janeiro*, busquei construir a imagem com pinceladas amplas, permitindo que as manchas predominem na composição. Cada destroço é construído com sobreposição de camadas de cores que harmonizam com o conjunto da imagem, seja para representar as paredes que apresentam descamação, seja para retratar os próprios escombros espalhados pelo espaço.

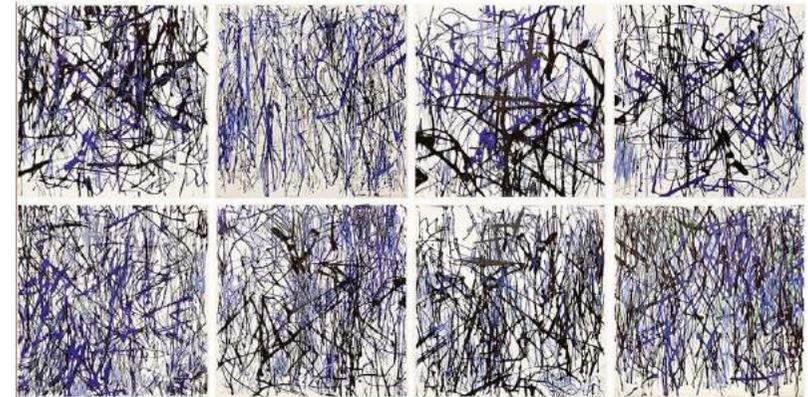
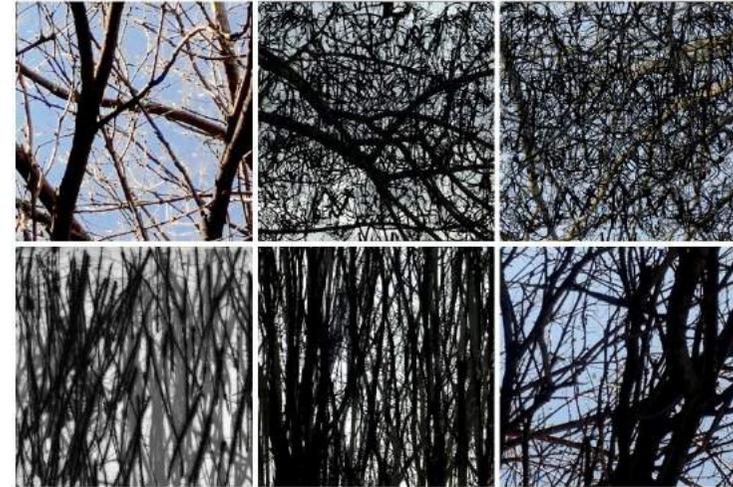


Figura 62: Teresa Poester, Da série **Quatro Estações**, 2014, 50 x 50 cm

Figura 63: Teresa Poester, Da série **Anagramas**, 2014, Técnica mista sobre papel, peças únicas e individuais, 80 x 80 cm (cada).

A pintura que se encontra no meio do tríptico *Presente ausente – Museu Nacional do Rio de Janeiro* representa o antigo restaurante Bologna, localizado na zona sul de Porto Alegre, RS. Visualmente, as destruições e as demolições apresentam semelhanças, mas será que o modo de pintar é o mesmo?

Realizando a pintura das imagens do Museu Nacional, percebi a predominância das tonalidades terrosas, ao contrário das cores mais vivas do espaço da demolição. Os motivos desses dois assuntos são distintos: na destruição, as chamas do incêndio mudaram os elementos do cenário; já no restaurante Bologna, houve o desmanche da estrutura realizado por máquinas. Esse fato evidencia a diferença visual entre os dois assuntos, apesar de eles dialogarem em alguns momentos. Nas demolições, os entulhos mantêm o “frescor” do material arquitetônico que foi derrubado, pois o material não sofreu modificação (pelas intempéries, no caso da ruína, ou deformações por causa do fogo, na destruição do Museu).

Trouxe a construção da imagem da demolição para provocar um jogo entre esses cenários distintos. Ao realizar essas pinturas, precisei dar tratamento diferente em relação às cores de ambas as telas. Para a pintura da demolição (tela do meio do tríptico) existe maior número de cores entre os escombros, tais como tonalidades variadas de amarelos, laranjas e verdes. Tanto na cor amarela quanto na verde, precisei adicionar um pouco de branco na mistura para dar sensação de claridade à imagem. As destruições (primeira e terceira telas) apresentam tonalidades mais frias e terrosas. Há predomínio de azuis, amarelos-ocres e tonalidades de branco. Por esse motivo, decidi fazer os dois quadros relacionados ao Museu Nacional simultaneamente, para aproveitar a mesma paleta de cores.

Em minha pintura, o tratamento construtivo das demolições e destruições resulta diferente do referencial fotográfico. Os assuntos já apresentam deformidades, salientando o aspecto impreciso da imagem. Isso me move, mesmo de forma desafiadora, a me desprender do referencial. Desse modo, a pintura parece fluir, desapegando-me dos detalhes que observo na fotografia.

O artista René Ruiduit parte da intenção de resolver de forma pictórica as imagens de árvores que apresentam um estado degradado, com o tronco carcomido e ferido (Figuras 64 e 65). Para isso, ele recorre às fotografias desses troncos que apresentam formas variadas. Para ele, “quanto mais danificada a árvore, mais ela passava a me interessar como possibilidade pictórica” (RUDUIT, 2005, p. 13).

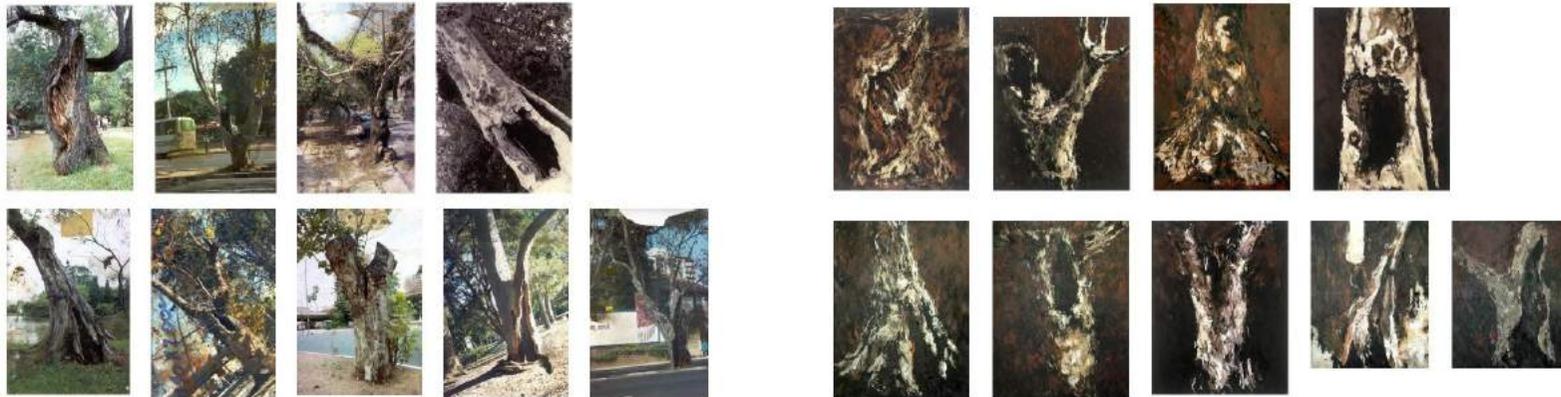


Figura 64: As fotografias de referência, utilizadas por René Ruiduit.

Figura 65: René Ruiduit, **Séries de pinturas**, 2002 – 2005, pintura óleo sobre tela, 200 x 150, 190 x 150 e 160 x 130 cm.

Nossos processos apresentam semelhanças. Quando vejo as imagens do interior do Museu Nacional em seu estado degradado, já vejo pintura, assim como Ruiduit procura registrar os troncos de árvores em ângulos que o motivam para pintar:

A árvore, portanto, me interessa mais pela sua possibilidade de exploração pictórica, pela textura do material, por suas camadas expostas, por sua matéria e sua forma de organização, do que por qualquer tipo de leitura simbólica que elas

carreguem. Ainda que ache muito interessante a imagem de raízes se espalhando, envolvendo a terra e se alimentando do que ali se encontra soterrado. (RUDUIT, 2005, p. 17)

A pintura de Rudit apresenta a destruição do referencial imagético. Sua pintura forma corpo pelas sobreposições e acúmulos de matéria de tinta na superfície da tela, provocando volume. Olhando para as árvores, ele busca entender suas estruturas e a maneira como se organizam, desse modo, elas se tornam um gatilho para pensar a pintura.

Não penso em reproduzir de forma idêntica na pintura a imagem fotográfica que estou observando. Dificilmente irei delinear alguma imagem e sim criar formas através das manchas densas de tinta. Quero desenvolver novas maneiras de trabalhar a imagem na superfície da tela de forma (quase) independente do referencial. Por isso, quando estava diante das imagens que escolhi para pintar do Museu Nacional, procurei me desprender ainda mais dos detalhes que elas me apresentavam, e pensá-las como blocos e volumes de cores (Figura 66).

O tríptico *Presente ausente – Museu Nacional do Rio de Janeiro* provocou novas possibilidades pictóricas em meu processo, precisei dar tratamentos diferentes dos que eu daria nas minhas pinturas anteriores (das ruínas e até mesmo das demolições), e isso trouxe resultados interessantes, até então, para minha pintura. Durante o processo, percebi a constante oscilação entre figuração e abstração; ora as pinceladas ficam mais presas, ora mais soltas. Existia esse constante “vai e vem” em definir e deformar a imagem durante a feitura da pintura.

Os modos de representação na pintura, de maneira geral, passaram por importantes modificações ao longo da história da arte. A chegada da colagem, com o Cubismo, revolucionou essa linguagem, quebrando o ilusionismo e reafirmando a planaridade do suporte. Alberto Tassinari, em seu livro *O espaço moderno* (2001), escreve sobre a espacialidade na colagem: “É um espaço

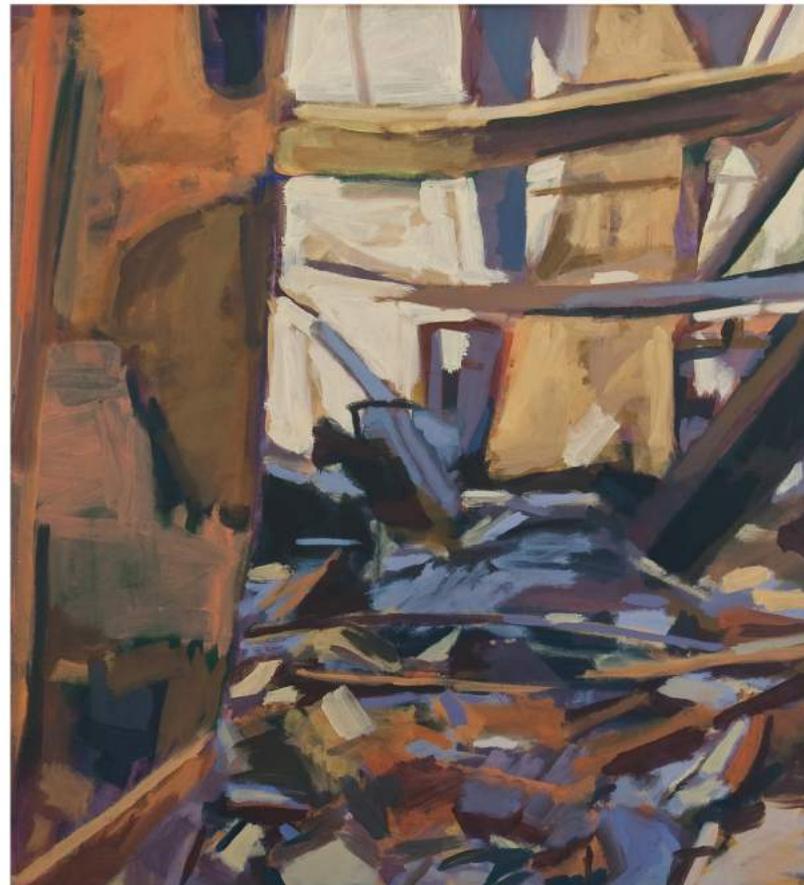


Figura 66: Imagem de referência e a pintura.

disponível para a exposição de determinadas operações e que o espectador pode perceber ao olhar a obra” (2001, p. 43). Pierre Francastel (1999, p. 184) afirma que o Cubismo foi “a primeira tentativa comum de expressão renovada do espaço no século XX”⁴⁰.

Desse modo, ao longo do modernismo, nos deparamos com pinturas que romperam com a ideia renascentista de espaço perspectivado, da “ilusão” de tridimensionalidade, e que defendem a pintura como plano. Como escreve Tassinari (2001, p. 97), “Naturalismo e figurativismo, pelo menos para os abstracionistas, eram quase sinônimos, e dado que uma figura, ou uma imagem, representa determinados seres ou coisas, a abstração punha em xeque a natureza da arte como representação ou imagem”. Tassinari explica que a obra abstrata encerra uma espacialidade enquanto a figurativa cria. Na abstração, há outros elementos que devem ser levados em consideração, tal qual sua forma. Como diria Laura Flores,

[...] na Pintura moderna, a atenção que se dá à forma *per se* fala de uma valorização da Pintura como pintura, isto é, de uma validade associada à essência material em si mesma, e não é sua inclusão em um gênero ou convenção representativa. Por meio do elemento mínimo de construção de um quadro, a forma, a Pintura moderna justifica a si

40 As leituras que realizei dos livros *Pintura e Sociedade* (1999), de Pierre Francastel, e *O espaço moderno* (2001), de Alberto Tassinari, se complementam. Francastel relata a mudança espacial dentro da pintura, em relação com a época e período presentes naquele momento na sociedade. As descobertas científicas, filosóficas e religiosas contagiaram o pensamento artístico. Por sua vez, Tassinari foca no modernismo e pós-modernismo no campo da pintura e escultura. Ambos comentam sobre o cubismo, e considero importante citar a escrita desses dois autores. Alberto Tassinari (2001, p. 34) escreve: “O cubismo, em particular o cubismo de 1911, é o momento mais importante da arte moderna. Pela primeira vez a arte moderna pôde sentir-se segura de que possuía um modelo interno, fruto apenas de sua história, no qual se basear. Nenhum outro movimento da arte moderna espalhou-se tão rapidamente quanto o cubismo. Nenhum foi a matriz de tantos outros movimentos. Mais ainda, os movimentos passam então a se conceber como vanguardas. [...] As vanguardas surgem quando há um solo por onde avançar. E tal solo foi o cubismo. A enorme importância do cubismo reside na sua concepção do espaço. [...] Nunca antes na história da arte moderna os seres e seus espaços circundantes tinham se aberto uns para os outros em igual intensidade. Isso se dá pelo emprego generalizado do contorno interrompido na pintura. São raros os momentos em que as linhas escuras e bem demarcadas se fecham. Quando é o caso, e formam-se figuras geométricas simples, linhas soltas vindas de outras partes muitas vezes invadem as regiões delimitadas”. Por sua vez, Pierre Francastel (1999, p. 193) escreve: “O cubismo teve, finalmente, uma importância inigualável entre todas as modas e todos os movimentos do início do século XX, porque manifestou uma curiosidade real pela análise das sensações, dando, assim, continuidade ao impressionismo e sobretudo porque, por outro lado, habilitou os espíritos à ideia de uma transformação necessária da linguagem plástica”.

mesma. A construção na forma enquanto valor visual da Pintura nada mais é do que a justificativa da abstração. (FLORES, 2011, p. 74)

Donald B. Kuspit, em seu texto *Fuego antiaéreo de los “Radicales”. La causa norteamericana contra la pintura alemana actual* (2001)⁴¹, levanta uma discussão sobre o embate da pintura norte-americana contra a pintura alemã. Quando artistas como Georg Baselitz (1938) e Markus Lüpertz (1941), dentre outros, expuseram em Nova York no final de 1981, os críticos e teóricos norte-americanos viram com maus olhos a nova pintura alemã. A figuração presente nestas pinturas contradizia a ideia de “modernidade” que seria baseada na quebra da representação. Esses estudiosos norte-americanos acreditavam que a figuração retomava questões como o naturalismo⁴² e essas questões estariam obsoletas. Para os críticos, “o signo de decadência mais evidente na nova pintura alemã, é seu retorno ‘às convenções perceptivas da representação mimética’ – seguramente o pior aspecto entendido dessa corrente” (2001, p. 138, tradução nossa). Conforme Kuspit (2001, p. 143, tradução nossa), “a abstração não nos faz enfrentar a nós mesmos, em um processo crítico de busca. Pelo contrário, hoje é a figuração pictórica a que tem significado crítico; nos obriga a considerá-la de forma autoconsciente e autocrítica”. E ainda, “os novos pintores alemães trabalham com a ideia de uma imagem inconsciente e, dessa forma, são capazes de propor um sentido vivo de concretização” (KUSPIT, 2001, p. 146, tradução nossa).

Observando as pinturas de Markus Lüpertz e assistindo a seus vídeos sobre a produção de seu trabalho (Figura 67), percebo que a pintura se torna mais matérica, ou seja, o artista está focado no presente, na pintura como pintura (presente no

41 Texto presente no livro *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Brian Wallis (ed.), 2001. *Fuego antiaéreo de los “Radicales”. La causa norteamericana contra la pintura alemana actual* foi publicado originalmente em 1983, em Jack Cowart (ed.). *Expressions: New Art from Germany*, St. Louis, the St. Louis Art Museum/ Munich: Prestel - Verlag, 1983. p. 43-55.

42 Alberto Tassinari, em seu ensaio *O espaço moderno* (2001, p. 19), diria que “a arte moderna surge da arte naturalista, mas em oposição a ela”.

sentido da construção da imagem e raciocínio sobre a própria pintura). O vídeo *Markus Lüpertz en su estudio* apresenta o artista pintando sem uso de referências como a fotografia, e o mostra produzindo incansavelmente em várias telas – em uma tarde ele produz cinco trabalhos. Portanto, o artista permite constantemente construir e desconstruir a pintura, mudar as formas, trocar as cores sem que para isso ele estivesse apegado a alguma imagem como referência. Segundo Kuspit (2001, p. 146, tradução nossa), “O que Baselitz, Lüpertz, Penck, Immendorff e Kiefer alcançam através da dessocialização de imagens é romper o realismo da identidade fotográfica, que é ao mesmo tempo o instrumento e a consequência de nossa crescente apropriação, que se revelam ambigualmente como forças dominantes e libertadoras”. No entanto, apesar de meu processo começar com os registros fotográficos e estes serem imprescindíveis para eu estruturar minhas pinturas, parece-me que o contínuo embate de construção e desconstrução da imagem apresenta-se semelhante ao de Lüpertz.



Figura 67: Markus Lüpertz trabalhando em seu ateliê. *Frames do vídeo "Markus Lüpertz en su estudio".*

Segundo Harold Rosenberg (2004, p. 242-243): “[...] os expressionistas [abstratos] redescobriram o papel do gestual na pintura e, aderindo fervorosamente à convicção de Cézanne e dos simbolistas de que a arte é um meio de revelação de si e de autodescoberta, exaltaram a ambiguidade e a significação do esboço, dos espaços vazios e da obra inacabada”. Acredito que esse fato tenha aberto brechas para os artistas investigarem suas próprias experiências com a pintura, explorando tipos de pinceladas e suportes, aspectos que retornaram fortalecidos nos anos 1980, nos quais a pintura volta com força com o Neoexpressionismo alemão e com a Transvanguarda italiana.

A Transvanguarda Italiana foi um termo criado pelo crítico Achille Bonito Oliva, cuja importância

[...] reside na construção de um conjunto de afirmações teóricas que auxiliaram na legitimação da pintura transvanguardista internacionalmente. Outras tendências internacionais da nova pintura (Neo-expressionismo, Figuração Livre, Nova Imagem) não se apresentam organizadas sob um corpo teórico coeso e estruturado tal como foi trabalhado por Oliva ao nível de produção italiana. (BASBAUM, 2001, p. 299)

Inspirada pela nova figuração advinda da Transvanguarda Italiana e Neoexpressionismo alemão, a pintura ganhou força no Brasil na década de 1980. No ano de 1984, a pintura brasileira ganhou fama na exposição ocorrida no Parque Lage, no Rio de Janeiro, com o título *Como vai você, Geração 80?*, tornando-a conhecida mundialmente⁴³. Em 1985, os jovens pintores dessa

43 “Esta nova geração de artistas foi lançada oficialmente em plano nacional pela exposição ocorrida em 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (RJ), *Como vai você, Geração 80?*. Foi através daquela mostra que começaram a ficar mais conhecidos os nomes de José Leonilson, Beatriz Milhazes, Ciro Cozzolino, Felipe Andery, Daniel Senise, Leda Catunda, Fernando Lucchesi, Sérgio Romagnolo, Roberto Mícoli e outros” (CHIARELLI, 2001, p. 267). Citação tirada do texto Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea, de Tadeu Chiarelli, presente no livro *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, com organização de Ricardo Basbaum, 2001.

década expuseram na 18ª Bienal de São Paulo, dividindo espaço com pintores internacionais⁴⁴. As pinturas dessa geração foram marcadas pelos quadros em grandes dimensões, pelos materiais precários e de curta duração, e pela ampliação das “possibilidades de trânsito entre a figura e a forma abstrata” (POESTER, 1995, p. 5), ou seja, trouxeram o “prazer de pintar e também a uma liberdade maior quanto às maneiras de fazer, e conceitos e temas [...]” (WÄCHTER, 2013, p. 64).

Ainda sobre o expressionismo norte-americano, alguns artistas no estado da Califórnia, EUA, começaram a se opor ao Expressionismo Abstrato da década de 1950. Esse grupo de artistas ficou conhecido como Movimento Figurativo da Área da Baía (*Bay Area Figurative School*) em São Francisco, do qual faziam parte Richard Diebenkorn, David Park e Elmer Bischoff. No início foram influenciados por ela, porém, por volta de 1954-55 começaram a questionar a Escola de Nova York. Esse movimento influenciou outros artistas a seguirem com a figuração, no entanto, alguns críticos afirmavam que “essas novas pinturas figurativas eram apenas Expressionismo Abstrato disfarçado, opinando que apesar da introdução de figuras, as obras ‘permanecem Expressionismo Abstrato no gosto, comportamento físico e total lealdade estética’” (NASH, 2008, p. 4, tradução nossa).

De fato, essas novas pinturas foram influenciadas pelo expressionismo abstrato. Conforme Barbara Janeff:

Algumas qualidades do expressionismo abstrato foram incorporadas ao novo estilo figurativo: as pinceladas ousadas e gestuais; a camada espessa de tinta; as cores vibrantes e incomuns; o compromisso de pintar pela pintura (processo); o uso de espaço não perspectivo; e a importância de toda a superfície pintada. Ficaram para trás a doutrinária, a estética altamente intelectual e o rígido culto do não objetivo. Diebenkorn e outros não gostaram da 'etiqueta' de serem identificados com um movimento. Mas depois de meio século, podemos apreciar uma época brilhante e humana em que o amor dos artistas pelo ambiente e pelo ato de pintar e seus materiais se fundiu no que agora celebramos como *Bay Area Figurative*. (JANEFF, 2006, n.p., tradução nossa)

44 “O contato de muitos dos artistas que emergiram na geração 80 com a pintura internacional da *Transvanguardia Italiana* e do *Neoexpressionismo Alemão* ocorreu por meio da sala denominada A Grande Tela, no segmento da XVIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1985, com curadoria de Sheila Leirner” (RIBEIRO, 2013, p. 249).

Acredito que o expressionismo abstrato foi importante para revolucionar o desapego da figuração e, mais tarde, com o retorno dela, foi possível desprender-se dos moldes antigos da pintura que envolviam protocolos na construção da imagem (como a perspectiva, por exemplo). A construção da imagem na pintura tornava-se mais fluida e solta.

Em minha pintura, eu não faço uso de medidas específicas para a construção da imagem. Desprendo-me das proporções, permitindo algumas distorções da imagem na tela em comparação com a fotografia que utilizo como referência. Passo a imagem para a pintura com a construção de manchas de pinceladas, apenas olhando a fotografia referente e manchando a superfície da tela. Eu não costumo imprimir a fotografia para levar ao ateliê. Eu transfiro a imagem do computador para meu aparelho *Smartphone*, onde posso ampliar a imagem quando eu achar necessário. Portanto, faço uma ampliação com o olhar, de uma tela com aproximadamente 14 cm x 17 cm (dependendo da imagem, esse tamanho fica ainda mais diminuto) para outra com tamanho aproximado de 150 cm x 200 cm. O desprendimento da figura – e a construção da forma livre de regras de transferências da imagem para a tela – torna a pintura mais fluida e evidencia esse trânsito entre figuração e abstração. Essa característica fica mais explícita em minhas pinturas com as temáticas de demolições e destruições. Interessa-me a estruturação espacial, o esqueleto e a relação com as bordas. Ou seja, as possibilidades construtivas a partir dessa estrutura em desconstrução, no limiar entre figuração arquitetônica e abstração.

3.3.1 Richard Diebenkorn e o espaço pictórico

O artista Richard Diebenkorn (Portland, 1922 – Berkeley, 1993) tem sido uma de minhas referências. Interessa-me o modo como ele trabalha a figuração e o espaço na e da pintura. Diebenkorn fez parte dos pintores do pós-guerra. Interessou-se logo cedo por artistas como Paul Cézanne, Edward Hopper, Willem de Kooning, mas foi Henri Matisse que lhe despertou fascinação e pelo qual suas primeiras pinturas foram influenciadas.

Richard Diebenkorn, “Depois de se alistar no programa de treinamento do corpo de oficiais dos Fuzileiros Navais no verão de 1943, [...] foi transferido de Stanford para a Universidade da Califórnia em Berkeley” (TUCHMAN, 1977, p. 208, tradução nossa). Lá, o artista realizou suas pinturas, influenciado pelo Expressionismo Abstrato (Figura 68).



Figura 68: Richard Diebenkorn, Berkeley # 33, 1954, óleo sobre tela, 61 x 51,8 cm, © Richard Diebenkorn Foundation.

Ele estudou brevemente com o artista Clyfford Still, que o encorajou a adotar um estilo gestual solto. Outros professores incluíram David Park e Mark Rothko. Um ano depois, Diebenkorn foi promovido a professor e mudou-se com sua esposa para Sausalito, [...]. Em Sausalito, pode-se dizer que seu trabalho realmente começou para valer.

Talvez nenhum outro pintor seja mais sinônimo da Costa Oeste do que Diebenkorn. Ao longo de vários anos, do período Sausalito até sua série Berkeley, pintada entre 1953 e 1955, Diebenkorn produziu uma série impressionante de

obras criadas na maneira expressionista abstrata, mas claramente informadas pelo ambiente da Califórnia em que foram criadas.

Segundo Sara Friedlander, chefe do setor “pós-guerra e arte contemporânea da Christie’s”, em Nova York, “Nenhum artista de Nova York poderia pintar luz como Diebenkorn. Ele tinha um toque muito diferente”⁴⁵.

Na verdade, por não morar em Nova York, continua Friedlander, “ele não foi influenciado por críticos, marchands ou curadores, todos com sua própria participação no Expressionismo Abstrato e na Escola de Nova York. Ele estava livre para fazer o que quisesse, trabalhando em seus próprios termos. Estar isolado da cena de Nova York realmente fez dele o artista que é hoje.”⁴⁶

As pinturas de Diebenkorn chamam a atenção pela forte presença da luz solar e pela luminosidade de suas pinturas, características que ficarão marcadas em seus trabalhos. Mesmo retornando para a figuração, percebe-se que essas novas pinturas ainda contêm traços do Expressionismo abstrato. Elas oscilam entre abstração e figuração (Figura 69).



Figura 69:
Richard
Diebenkorn,
Chabot Valley,
1955, óleo sobre
tela, 49,5 x 47,6 c.

45 Informações extraídas do texto “Richard Diebenkorn: Costa Oeste para o mundo”, publicado em 30 de abril de 2019. Disponível em: <https://www.christies.com/features/Introduction-to-Richard-Diebenkorn-9168-3.aspx>. Acesso em: 10 maio 2021.

46 Idem nota anterior.

Observando as imagens de suas pinturas, percebo o rastro do movimento das pinceladas para construir a imagem, e mesmo se tratando de figuração, não há interesse por parte dele em definir fielmente aquela figura. “Diebenkorn e outras pessoas falaram sobre ‘aniquilar a imagem’ – ‘se você conseguir uma imagem, tente destruí-la’” (TUCHMAN, 1977, p. 213, tradução nossa).

Identifico-me com as pinturas deste artista, além da oscilação entre figuração e abstração, também pela presença dos azuis, bastante marcados em seu trabalho, que contrastam com as cores quentes que percorrem o quadro. A cor azul destacando as demais cores, lembra o uso que faço desta cor em meu trabalho em pintura, realçando os contrastes tonais. Geralmente eu prefiro usar os azuis como forma de enfatizar os laranjas que existem em minha paleta – para aumentar ainda mais a vibração tonal na pintura. Porém, o azul que eu aplico não se trata de uma cor pronta colocada no fundo branco da tela, e sim trabalhada com a mistura de outras, como branco e roxo, dando o efeito de uma cor homogênea, causando sensação de profundidade como em um tempo de céu claro em dias ensolarados.

Também me identifico com as cores vibrantes usadas pelo artista, que remetem à intensificação da luz solar. Essa paixão de Diebenkorn pelas cores, muito provavelmente veio das obras de Henri Matisse e Edward Hopper, dois artistas pelos quais ele teve bastante interesse⁴⁷. Outro aspecto importante a esse respeito talvez seja o fato de ter vivido de 1953 a 1966 no estado da Califórnia e isso tenha contagiado seu modo de lidar com as cores. Conforme o *site Google Art Project*, com informações do *de Young museum*, “Durante esses anos Diebenkorn foi extraordinariamente produtivo e desenvolveu plenamente seus métodos de trabalho, temas privilegiados e identidade artística”⁴⁸.

47 Richard Diebenkorn teve contato com as obras de Matisse quando visitou a casa de uma das primeiras mecenas do artista francês, Sarah Stein. Desde então, Diebenkorn foi em busca de exposições e museus que tivessem as pinturas de Matisse. Informação tirada do texto *The BMA Presents First Exhibition to Show the Influence of Henri Matisse on Richard Diebenkorn*, 2016. Disponível em: <http://diebenkorn.org/2016/05/12/the-bma-presents-first-exhibition-to-show-the-influence-of-henri-matisse-on-richard-diebenkorn/>. Acesso em: 13 mar. 2021.

48 Citação disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/seawall-richard-diebenkorn/NwH14XGW7JJJrw>. Acesso em: 13 mar. 2021.

A construção de sua pintura em blocos de cores, com aspectos quase geométricos, apresenta-se, a princípio, como uma pintura abstrata, bastante plana. Mas, na verdade, são paisagens. Trata-se das imagens aéreas sobrevoadas ao norte da Califórnia, dos campos que formam geometrias topográficas. Algumas vezes podemos identificar as figuras quando o artista adiciona as sombras, quando o sol bate lateralmente pelas construções, dando efeito de volume e profundidade em sua pintura. Como é o caso da pintura *Cityscape#1* (1963) (Figura 70). Nessa obra, “Diebenkorn baseou a pintura em uma paisagem urbana existente, mas deixou de fora todos os prédios do lado direito da rua, criando uma composição mais plana e geométrica”⁴⁹. Surya Tubach, que escreveu um artigo sobre o artista, comenta que mesmo essa pintura parecendo representacional, ela parece “escorregar de volta para a abstração” (2018, n.p., tradução nossa).

Sobre a perspectiva aérea tão presente em seu trabalho:



Figura 70: Richard Diebenkorn, **Cityscape # 1**, 1963, óleo sobre tela, 153 cm x 128,3 cm. Museu de Arte Moderna de São Francisco © Richard Diebenkorn Foundation.

49 Citação extraída do *site* do *Google Art Project*. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/cityscape-1-richard-diebenkorn/LgHG7k_rtCIBrQ. Acesso em: 13 mar. 2021.

Diebenkorn usou uma perspectiva aérea em muitos dos trabalhos abstratos e representacionais que produziu enquanto morava no norte da Califórnia como uma forma de expressar suas impressões visuais, sensoriais e emocionais do clima e topografia únicos da *Bay Area* – uma paisagem em que ele estava profundamente enraizado.

A perspectiva de Diebenkorn sobre a paisagem foi alterada para sempre no final da primavera ou início do verão de 1951, quando ele fez seu primeiro voo comercial. Ele viajou de Albuquerque (onde viveu entre 1950 e 1952) para São Francisco para ver uma retrospectiva de Arshile Gorky no Museu de Arte de São Francisco (hoje Museu de Arte Moderna de São Francisco). Para Diebenkorn, as vistas que viu do avião foram uma espécie de epifania artística [...].

Do ar, a paisagem parecia a Diebenkorn uma série de padrões de retalhos – uma rede de contornos lineares que moldavam e delineavam campos de cores bidimensionais. (ACKER, 2020, n.p., tradução nossa)

Indago-me sobre o fato de ele usar ou não a referência fotográfica como forma direta para a construção de suas pinturas (Figura 71). Sabe-se que ele frequentava e tinha familiaridade com os lugares que serviram de referências em suas pinturas e, pode ser que ele usasse a memória para construir e estruturar seu trabalho (memória visual para produzir a imagem na tela). As fotografias de seu ateliê não apontam a presença de impressões ou imagens fotográficas próximo ao cavalete, porém, sabe-se que ele tinha o costume de fotografar as paisagens aéreas pela janela do avião.

Um exemplo de pintura de memória seria a obra *Seawall* (1957) (Figura 72). Conforme a curadora Emma Acker (2020, n.p., tradução nossa), “embora Diebenkorn o tenha pintado em seu estúdio, *Seawall* é provavelmente baseado em suas memórias de uma viagem que ele fez na costa norte da Califórnia”.

Seawall, assim como suas outras pinturas, também partiu da referência aérea. Nela, podemos observar uma paisagem composta por um paredão e, embaixo, a costa, onde parece que o mar e o céu se mesclam. As sombras e demais cores dão efeito



Figura 71a: Richard Diebenkorn, "Fotografia aérea, Califórnia," c. 1962, lâmina colorida de 35 mm © Richard Diebenkorn Foundation.



Figura 71b: Richard Diebenkorn com “Berkeley # 44” na revista “Life”, 4 de novembro de 1957, Arte-final © Richard Diebenkorn Foundation / Photography Copyright 1957. The Picture Collection Inc. Usado com permissão. Todos os direitos reservados. Nat Farbman / Time & Life Pictures / Getty Images

de volume, como em um dia ensolarado. Ela apresenta qualidades que me chamam a atenção, como as cores e as pinceladas bastante marcadas que aparentam um tipo de frescor, como se fosse pintada há algumas poucas horas.

Quando eu acessei essa obra, ao pesquisar no *site Google Art Project*, e a ampliei, observei especificamente a parte superior tomada pela cor azul, os rastros de cores que compõem as várias camadas anteriores à cor predominante. Na área verde, no lado direito, podemos inclusive enxergar as tramas da tela entre uma pincelada e outra (Figura 73). Sobre a obra, comenta Acker (2020, n.p., tradução nossa): "apesar de sua pequena escala, tem um imediatismo visceral". Justamente essa "visceralidade" me atrai em suas pinturas. Podemos observar o movimento das pinceladas, mesmo se tratando de uma obra em pequena escala, mas a maneira como a pintura foi construída é bastante fluida, marcando a forte presença de Diebenkorn em sua produção. As cores ganham destaque entre tons frios e quentes e "podemos apreciar a pintura tanto como uma paisagem quanto como uma série de padrões altamente abstratos" (ACKER, 2020, n.p., tradução nossa). Nota-se que a pintura nos sugere uma paisagem, porém não conseguimos identificar seus detalhes de forma clara.



Figura 72: Richard Diebenkorn, **Seawall**, 1957, óleo sobre tela, 50,8 x 66 cm, Museu de Belas Artes de São Francisco, doação de Phyllis G. Diebenkorn, 1995.96 © Richard Diebenkorn Foundation.



Figura 73: Detalhes da pintura **Seawal**, capturadas no site *Google Arte Projetc*.

Pintar de memória pode acrescentar maior liberdade para construir a pintura, não ficando preso à imagem. Em meu trabalho, uso a fotografia digital para poder me guiar quanto às cores, às formas e à estrutura da imagem. Durante o processo, eu perco a noção de proporção e acabo modificando a imagem pelo ritmo da pintura. Isso cria uma forma despreziosa ao pintar.

3.3.2 Fátima Junqueira e o limiar da dissolução

A artista Fátima Junqueira (São Paulo, 1965) buscará um modo desprezioso de elaborar suas pinturas. A artista captura vídeos realizados em suas andanças pela cidade, seja em metrô, calçadas ou onde tenha fluxo de pessoas. Capta essas pessoas “em estado de trânsito”. Seus vídeos são realizados de forma que não tenha controle sobre a captação das imagens. A artista transita pela cidade com uma caneta espiã, com uma câmera acoplada ao objeto, colocada de forma discreta na vestimenta para não levantar suspeitas. O “controle” das cenas vem quando ela precisa selecionar as imagens para a pintura, descarregando os arquivos em seu computador e escolhendo *frames* desses vídeos.

Ela parte da figuração, mas apropriando-se do ruído da imagem do vídeo que provoca uma pintura mais solta e fluida e, portanto, também abstrata. Conforme nos conta a artista, “Interessa-me o jogo que se cria entre o figurativo e o abstrato. Acredito que uma imagem que vem da realidade só tem qualidade quando a organização abstrata das formas funciona bem” (JUNQUEIRA, 2014, p. 17). Segundo a artista,

A matéria parece a mesma: a deformação sugere fluidez e desmaterialização dos corpos; figuras se derretem ou se desmancham. É assim que na minha pintura faço surgir esse embate figuração abstração. Uma ambiguidade se forma quando ao olhar de perto nos atemos na matéria densa da tinta e nos rastros do pincel (JUNQUEIRA, 2014, p. 51).

Assim como para Richard Diebenkorn, que ficou fascinado ao se deparar com a paisagem aérea e concluir que aquela cena seria uma possibilidade de pintura, Fátima Junqueira, ao rever as cenas de multidão, também se sente estimulada para pintar⁵⁰.

A artista afirma que não está interessada na temática da figura humana, mas sim nas possibilidades pictóricas que a levam a pintar essas cenas. “Ver o que se passa em minha volta é parte importante para desencadear uma série de ações que se transformam em pintura” (JUNQUEIRA, 2018, p. 2).

No meu caso, me atraem as imagens das arquiteturas que apresentam um aspecto desmanchado; isso me remete, na linguagem da pintura, à massa de tinta, aglomerações de camadas de cores, ou seja, ao pictórico. Para mim, as imagens das ruínas, destruições e demolições, de certo modo, já são uma abstração. Ao pintar essas formas, que já transitam entre abstração e figuração, afirmo a imagem como pintura.

Como diz Junqueira (2014, p. 53-54), “alterações ou deformações me induzem também a uma desconstrução, onde muitas vezes os elementos representados não são mais identificáveis, como se as coisas, as figuras e o mundo concreto se dissolvessem”. Esse efeito de dissolução torna-se ainda mais evidente quando temos a sensação do fundo mesclando-se com a imagem, causando sensação de movimento pelas cores e pelo ritmo das pinceladas: “através da cor e da forma, juntamente com a pincelada, a matéria pictórica da figura se mistura com o fundo, um ritmo surge, uma sensação de movimento é reconhecida” (JUNQUEIRA, 2014, p. 47).

50 “Quando penso nos filmes que realizo, aleatoriamente, nas ruas, concluo que o mais importante não é o tema da multidão e da figura humana em si, mas o quanto aquela imagem reprodutível que assisto e ‘re-assisto’ me estimula a me levar à pintura” (JUNQUEIRA, 2018, p. 5). Ver mais em: JUNQUEIRA, Fátima. Pintando frames e fotografias: apresentação de uma prática. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 39, p. 1-10, jul. /dez.. 2018.

Barra Funda azul e *Barra Funda rosa*, ambas de 2013, de Fátima Junqueira, são pinturas em grandes dimensões (Figuras 74 e 75). As duas pinturas apresentam cenas movimentadas, que evidenciam as estruturas metálicas da arquitetura e o fluxo de pessoas naquela cena, e torna-se perceptível a luminosidade artificial desse espaço. Barra Funda é o nome de uma estação de metrô em São Paulo. Segundo a descrição da artista dessa pintura, “Trata-se de uma imensa passagem que une dois pontos de uma avenida cortada por uma ferrovia. No meio dessa passagem há a entrada para o metrô e para a estação rodoviária” (JUNQUEIRA, 2014, p. 54).



Figura 74: Fátima Junqueira, **Barra Funda azul**, 2013, óleo sobre tela, 134 x 190 cm.



Figura 75: Fátima Junqueira, **Barra Funda rosa**, 2013, óleo sobre tela, 145 x 200 cm.

Pude ver ao vivo essas pinturas em dezembro de 2013, na exposição *Pintura: Modos de usar*, ocorrida no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), em Porto Alegre, RS. Lembro que fiquei muito impactada pela cremosidade das tintas e, ainda, pela sensação, ao olhar, das formas parecerem se embaralhar e perder seus limites como elementos únicos no espaço. Naquele momento, eu via somente aglomeração de manchas de cores e camadas de tinta. As pinceladas evidenciam a sensação de movimento, reforçando essa percepção presente no tema dessas pinturas (no metrô, há fluxo de pessoas e geralmente elas caminham apressadas). As estruturas metálicas também dão sensação de dinamismo pelo ângulo perspectivado da cena – causando a impressão de um corredor longo, quase infinito. As imagens não apresentam detalhes específicos; as pessoas e as estruturas da arquitetura formam uma unidade na pintura, separadas apenas pelo tratamento de cor. Derivam do tipo de pincelada, dando efeito de imagens fora de foco. Essa característica deixa nítida a oscilação para uma cena abstrata.

3.3.3 Cristina Canale e a diluição da imagem

A artista Cristina Canale (Rio de Janeiro, 1961) nos apresenta pinturas com grande fluidez. Canale fez parte dos chamados artistas da Geração 80, “onde em 1984 foi lançada pela mostra coletiva ‘Como vai você Geração 80?’. Cristina fazia parte do grupo de jovens artistas que passaram a integrar, depois desse evento, um dos núcleos da retomada da pintura no país” (OSÓRIO, 2010, p. 51). Em 1993 muda-se para a Alemanha e, a partir de então, suas pinturas sofrem importantes modificações em comparação com aquelas anteriores, dos anos 1980. Aquelas continham densidade de pigmentos, eram carregadas e havia tensão matérica. Agora, começava a surgir um espaço mais equilibrado, com enfoque nos detalhes de cores e manchas, sobreposições e fluidez. Segundo Osório (2010, p. 5), isso “deu à pintura de Cristina Canale uma personalidade própria, um estilo singular, a partir daí sua obra ganhou força incontestável”. Através de pequenos trabalhos em aquarela, dando bastante enfoque às linhas e às manchas,

ela viria a reproduzir aqueles trabalhos em telas de grandes formatos, dando um salto em sua pintura, amplificando a força entre pictórico e linear em sua poética.

A artista construiu uma obra de limites entre figuração e abstração: da impregnação matérica em suas obras do início dos anos 90 – chegando muitas vezes a depositar os pigmentos diretamente do tubo de tinta sobre a tela nas paisagens que traduzem a luminosidade do Rio de Janeiro – à diluição do cromatismo presente em suas telas mais recentes, Canale foi abrindo espaço para que se evidenciasse a presença do linear. A linha passou a integrar o seu universo, gerando uma espacialidade na tela que pode ser traduzida por diversidade de planos e profundidades. Se antes a matéria farta constituía o repertório tátil da tela, agora as linhas operam para constituir uma inversão no mecanismo do olhar e da fruição propriamente dita. (BOUSSO, 2003, n.p.)

Geralmente suas pinturas são em grandes dimensões, porém, mesmo quando pinta em formatos menores, ela sente a necessidade em “entrar de forma física” naquele suporte, gosta “de levar a resistência do material até o extremo”⁵¹. Nas pinturas em grandes dimensões, quando ela está pintando, oscila na posição do suporte, ora na parede, ora no chão. Deste modo, a tinta, demasiadamente diluída, não escorre percorrendo o quadro e, também, Canale diz sentir-se mais à vontade com a tela, causando a sensação de domínio do trabalho e buscando gestos mais amplos em sua pintura.

Destaco aqui sua obra *Piscina* (2001) (Figura 76). Canale nos apresenta um cenário silencioso, vazio, cujo centro é uma piscina, rodeada por vegetação de diversas tonalidades. As tonalidades de azuis tomam conta do quadro, estando presentes nos brancos das bordas da piscina e nas misturas dos esverdeados e arroxeados da vegetação. Existe um enquadramento e certa perspectiva nesta imagem, em diagonal, que esconde os cantos da piscina. Essa pintura apresenta cores bastante destacadas que nos revelam manchas bem diluídas, gerando transparências ou manchas mais marcadas e densas. Algumas partes apresentam

51 Fragmentos retirados da entrevista com Cristina Canale, realizada pelo diretor da ICRM Lauro Cavalcanti, *Conversas da Casa*, 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_OxdUdTuTP4. Acesso em: 11 mar. 2021.

pequenos escorridos. Podemos observar a riqueza das texturas presentes em todo o quadro. As cores parecem dançar na tela, equilibrando a imagem como um todo. As árvores oscilam entre definição e deformação, como se estivessem derretendo. A linha que contorna a piscina parece dar a sensação de solidez da estrutura, colocando limite na pintura. O que está dentro dela (água) e em volta (árvores), apresenta-se num estado desmanchado.



Figura 76: Cristina Canalle, **Piscina**, 2001, Mista sobre tela, 150 x 235 cm.

A maneira de espalhar as cores pelo quadro se assemelha ao modo como eu distribuo as cores em minha pintura das demolições. Percebe-se que Canale tem um olhar atento para as tonalidades, reflexos e misturas cromáticas – percepção visual –,

o que causa sensação de movimento cromático na paisagem. Movimento este em que é possível imaginar a elaboração da pintura quase como um embate corporal da pintora com a tela, do choque do pincel com o suporte.

Fluir nos aspectos oscilantes entre forma e desconstrução é o que me atrai no momento que estou pintando as demolições e destruições. Minhas pinturas não são de todo fluidas, pois algumas partes apresentam rigidez das formas proporcionadas pelo motivo (a estrutura daquela demolição que ainda se encontra inteira). Por causa desse aspecto, a pintura que realizo sempre será uma zona de conflito e experimentações. Algo natural para o pintor que está explorando as possibilidades do material e os limites da imagem.

3.4 Construir a pintura

As ruínas urbanas, as demolições e as destruições formam tipos de ruínas. São processos de desaparecimento de naturezas e temporalidades distintas, produzindo, por isso, restos e vestígios também diversos. Como escrevi anteriormente, as ruínas são lugares abandonados e apresentam áreas vazias. Já as demolições ocorrem para dar lugar a uma nova edificação e são espaços que contêm excessos de materiais; as destruições podem ser resultado de catástrofes, acidentes ou conflitos e apresentam o espaço tomado pela calça e escombros. Ambas as situações nos remetem à perda e à passagem do tempo.

O que me motiva a pintar esses assuntos? O que é instigante ao meu olhar, para poder encontrar tanta possibilidade pictórica nesses cenários que aparentam ser catastróficos? A resposta a essas perguntas se dá de forma clara à medida que vou desenvolvendo minha pintura e observando os resultados. Esses tipos de ruínas, provenientes de seus processos de

desconstrução e desaparecimento, geram tipos específicos de resíduos em seus espaços. Tais características provocam em mim um pensamento pictórico e, partindo desse olhar, o processo da pintura se dará de maneira diferente para cada caso. Em alguns cenários, os restos permanecerão em grandes ou pequenas quantidades, mas o tipo de volumetria, suas características e materialidades implicarão em distintos procedimentos e resoluções em minhas pinturas. Isso me traz novos níveis de desafios e enfrentamentos com a tela. Busco, então, resolver com pinceladas e manchas de cores o que enxergo desses aglomerados de materiais.

A pintura parece vir como um contraponto à destruição. Em vez de provocar o desaparecimento da imagem, assim como seria em uma demolição arquitetônica, provocando o desaparecimento da estrutura e seu apagamento, a pintura visa construir um espaço pictórico que pode se perpetuar ao longo do tempo, sobrevivendo, também, ao seu autor. Seria possível dizer que a pintura busca reter as sobras e vestígios daquele espaço que já desapareceu, ao mesmo tempo que carrega o rastro, os gestos de quem a construiu, de quem a criou. O que podemos fazer com aquilo que sobra ou com aquilo que já está ausente? A pintura perdura como um ato de resistência.

As imagens das demolições e destruições aparentam uma cena devastadora. Nas demolições podemos constatar elementos variados, como pedaços de madeiras, partes do gesso partido, estruturas metálicas, pedaços de alvenaria, dentre outros fragmentos. A pintura de um cenário como esse é feita de modo lento e gradual. As pinceladas, bastante marcadas e seguindo ritmos diferentes, estruturam as formas na pintura. Pouco a pouco, vou criando espaço e sensação de profundidade na tela.

Ao longo do meu processo, fui percebendo a mudança significativa do tratamento da construção pictórica em cada assunto que eu trabalhava. Como dito anteriormente, cada motivo apresenta resíduos diferentes para eu abordar e resolver na pintura, relacionados ao grau de desaparecimento da estrutura.

Nikolai Tarabukin, em seu livro *El último cuadro*, que traz textos publicados em 1923, desenvolve um estudo analítico sobre o Construtivismo Russo e reflete sobre o aspecto construtivo da pintura ao longo da história da arte. Para Tarabukin (1977, p. 45, tradução nossa), “[...] Em pintura a noção de construção recorre a elementos completamente diferentes dos que se encontram na técnica”. Conforme o autor,

Sob o termo geral de construção – independentemente da forma e do destino desta – entendemos um conjunto de elementos reunidos por um princípio unificador, cuja unidade constitui um sistema. Se aplicarmos esta definição geral à pintura, devemos considerar como elementos da construção pictórica os elementos materiais e reais da tela, ou seja, as cores ou qualquer material que seja, a textura, a estrutura da cor, o tratamento do material e outros elementos unificados pela composição (o princípio) e cujo conjunto constitui a obra de arte (o sistema). (TARABUKIN, 1977, p. 45, tradução nossa)

Tarabukin salienta que esses elementos não dependem do aspecto representativo da obra, “senão que constituem uma categoria *sui generis* inerente ao objeto artístico como produto de uma prática profissional determinada”. É importante perceber que o autor está cercado a noção de construção para melhor analisar o Construtivismo Russo e estendê-la àquelas poéticas que enfocavam apenas os elementos fundamentais da linguagem da pintura (a cor e o plano) em detrimento da representação. No entanto, ele não restringe esse aspecto à abstração. Ele assinala o aspecto construtivo existente nas pinturas figurativas de El Greco e refere como desconstruídas as composições abstratas de Kandinsky (TARABUKIN, 1977, p. 45, tradução nossa).

Para o autor, a construção não se resume somente à técnica e aos materiais, mas sim ao conjunto da obra. Tarabukin explica que a *construção* precisa acompanhar a *composição* para formar uma obra pictórica, ou seja, de modos separados não expressam o sentido artístico do objeto pictórico. “Os elementos da construção compositiva são aqueles que pertencem à construção, aos que se juntam aos elementos próprios da composição” (TARABUKIN, 1977, p. 135, tradução nossa). Para Tarabukin, o problema do construtivismo, como noção puramente pictórica, foi colocado conscientemente pela primeira vez nas telas de Cézanne:

Cézanne, profeta de tantos aspectos, nisto antecipou brilhantemente a ideia, materializou-a empiricamente e sentou as bases para o futuro. Em suas telas percebemos uma superfície solidamente constituída, uma cor aplicada com mão firme, uma textura admiravelmente trabalhada, um grande rigor no conjunto de cores, uma ausência de diletantismo e a presença de uma maestria profissional que transparece uma sólida cultura. (TARABUKIN, 1977, p. 46, tradução nossa)

Giulio Carlo Argan, em seu livro *Arte Moderna*, ao analisar a obra de Cézanne comenta que a pintura do artista apresenta um “tecido cromático” acompanhado de um “ritmo construtivo das pinceladas”, sendo que o espaço elaborado pelo pintor seria a “construção da consciência, ou melhor, o construir-se da consciência através da experiência viva da realidade (a sensação)” (ARGAN, 1992, p. 113). Conforme Argan (1992, p. 116), e ainda em relação à cor, ele “não preenche nem recobre volumes plásticos com cores predeterminadas, mas constrói massas e volumes por intermédio da cor”. Complementando o que Argan escreve, aproximo as análises feitas por Clement Greenberg em seu livro *Arte e Cultura*:

Registrando com um toque diferente de tinta cada grande mudança de direção pela qual a superfície de um objeto definia a forma do volume que ela continha, ele começou, com quase quarenta anos, a cobrir suas telas com um mosaico de pinceladas que chamavam tanta atenção para o plano físico da pintura [...]. O resultado era uma espécie de tensão pictórica que não encontrava similar no Ocidente desde a arte do mosaico romano tardio. Os pequenos retângulos de pigmento sobrepostos, dispostos sem nenhuma tentativa de fundir suas bordas, trouxeram a forma

pintada para a superfície; ao mesmo tempo, o modelo e a configuração produzidos por estes mesmos retângulos devolviam a forma à profundidade ilusionista. (GREENBERG, 1996, p. 67)

Sobre esses aspectos na pintura de Cézanne, podemos trazer como exemplo as obras *Mont Sainte-Victoire* (1902-1906) (Figura 77) e *Mont Sainte-Victoire* (1902-1904) (Figura 79). Nesses quadros, parece que ele não cria limites em relação à borda e os contornos são rompidos. As cores são adicionadas pouco a pouco formando a paisagem no cenário. Percebe-se que as cores se espalham, salpicam na montanha, no céu, entre as vegetações. Os esverdeados não estão presentes somente nas árvores, eles se refletem no azul do céu, assim como o azulado salpica nas vegetações, no campo, inclusive na singela casa solitária presente na paisagem. Usando o termo utilizado por Greenberg, os “mosaicos de pinceladas” se formam ao longo da construção dessa paisagem.

Cézanne, como em um exercício repetitivo de percepção e tentativa de reter na pintura o que seus olhos alcançavam, pintou diversas vezes este mesmo cenário: “Cézanne tentou inventar o instante propriamente pictural” (MAIA, 2015, p. 31). Em *Mont Sainte-Victoire* (1885-1895) (Figura 79), *diferentemente de suas últimas pinturas, podemos observar um estilo mais naturalista e, conseqüentemente, mais preso às regras de composição vigentes na época*. “O contorno fechado, nas pinturas naturalistas, sempre respondeu pela separação entre os seres e seus espaços circundantes. Quando o contorno se abre ou se interrompe, a separação não é mais possível” (TASSINARI, 2001, p. 36). Conforme Cézanne pintava o mesmo motivo repetidas vezes, a pintura ia se modificando significativamente. A cada nova pintura, ele ia se desprendendo de regras e soltando ainda mais as pinceladas, até chegar em uma imagem que rompe com o contorno das formas no cenário pictórico. Suas pinceladas parecem depositadas no plano, formando retângulos de cores, cada mancha formando um conjunto, uma massa pictórica.

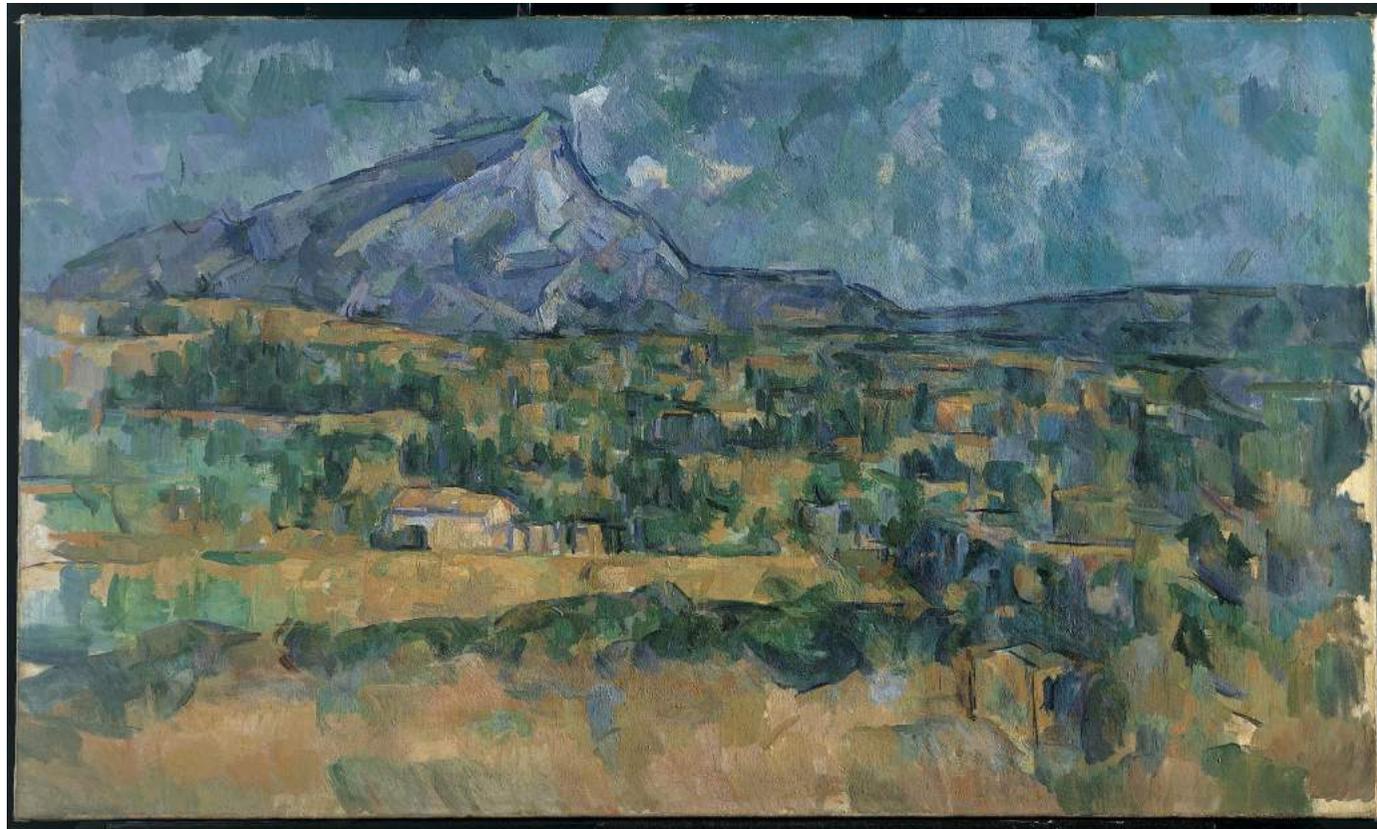


Figura 77a: Paul Cézanne, **Mont Sainte-Victoire** (c. 1902–6), óleo sobre tela. 57.2 x 97.2 cm, The Metropolitan Museum of Art.

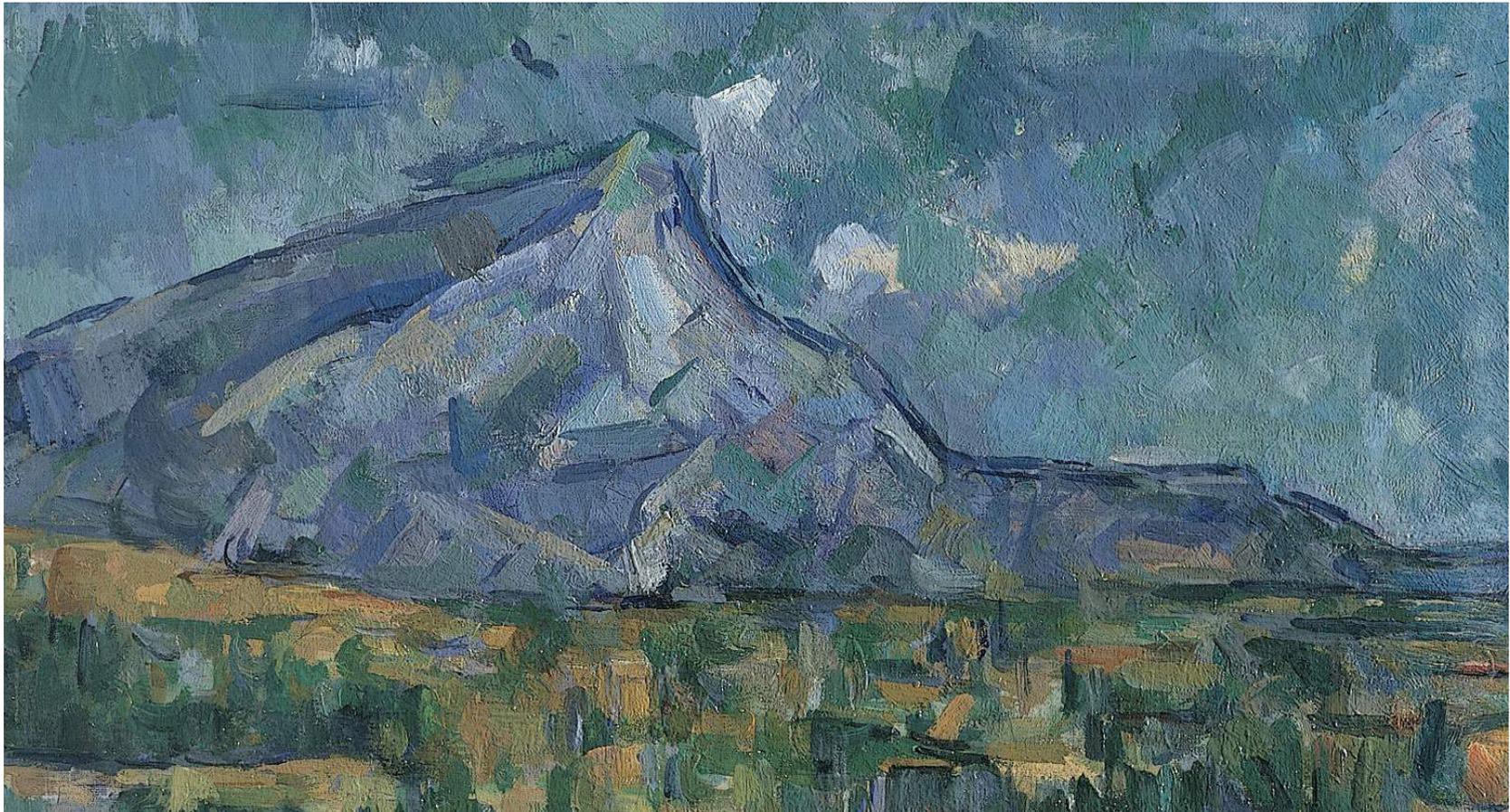


Figura 77b: Detalhe. Paul Cézanne, **Mont Sainte-Victoire** (c. 1902–6), óleo sobre tela, 57.2 x 97.2 cm. The Metropolitan Museum of Ar.

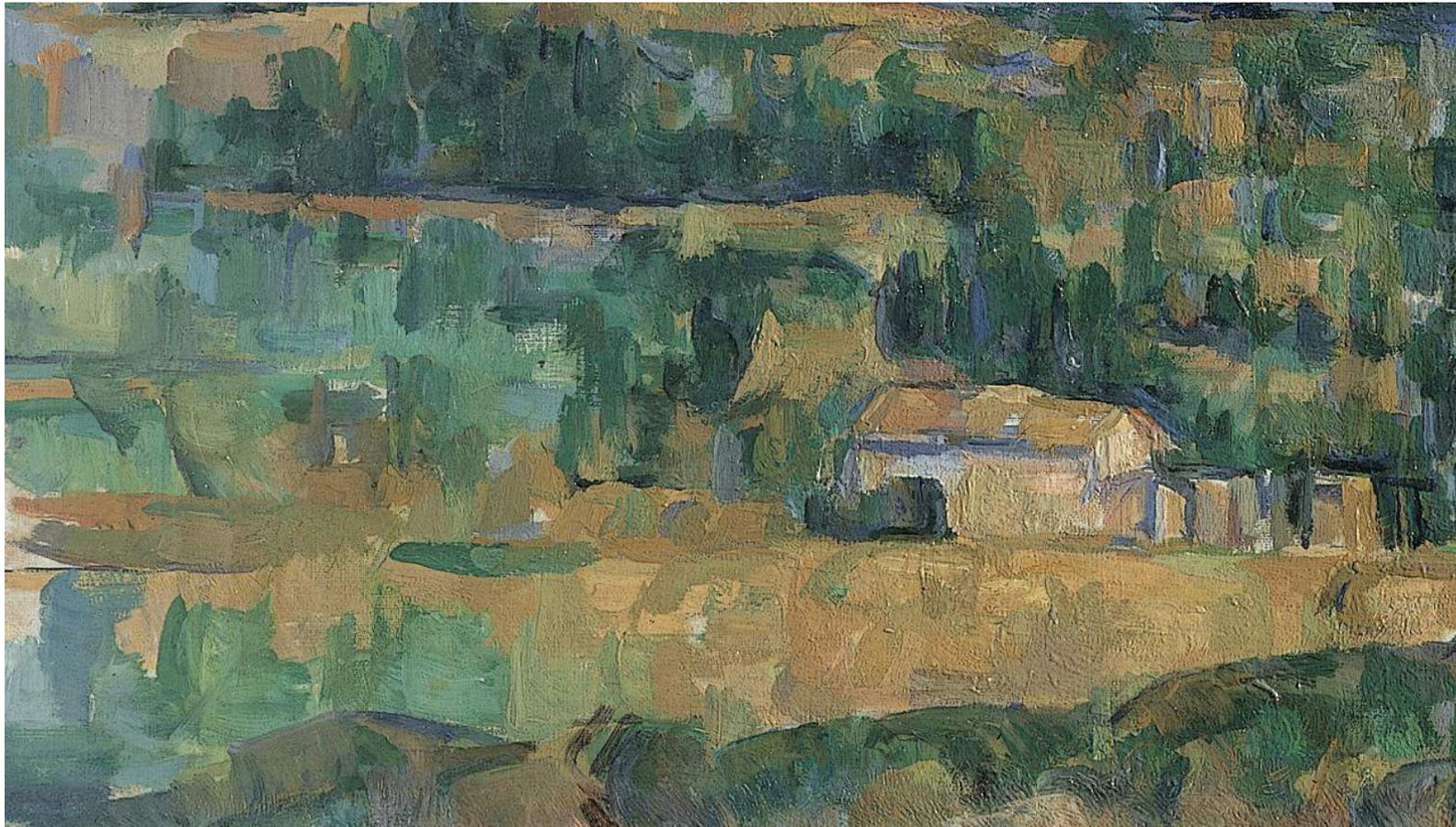


Figura 77c: Detalhe. Paul Cézanne, **Mont Sainte-Victoire** (c. 1902–6), óleo sobre tela, 57.2 x 97.2 cm. The Metropolitan Museum of Art.



Figura 78a: Paul Cézanne, **Mont Sainte-Victoire**, 1902-04, óleo sobre tela, 73 x 91.9 cm (Philadelphia Museum of Art)



Figura 78b: Detalhe. Paul Cézanne, **Mont Sainte-Victoire**, 1902-04, óleo sobre tela, 73 x 91.9 cm (Philadelphia Museum of Art)



Figura 78c: Detalhe. Paul Cézanne, **Mont Sainte-Victoire**, 1902-04, óleo sobre tela, 73 x 91.9 cm (Philadelphia Museum of Art)

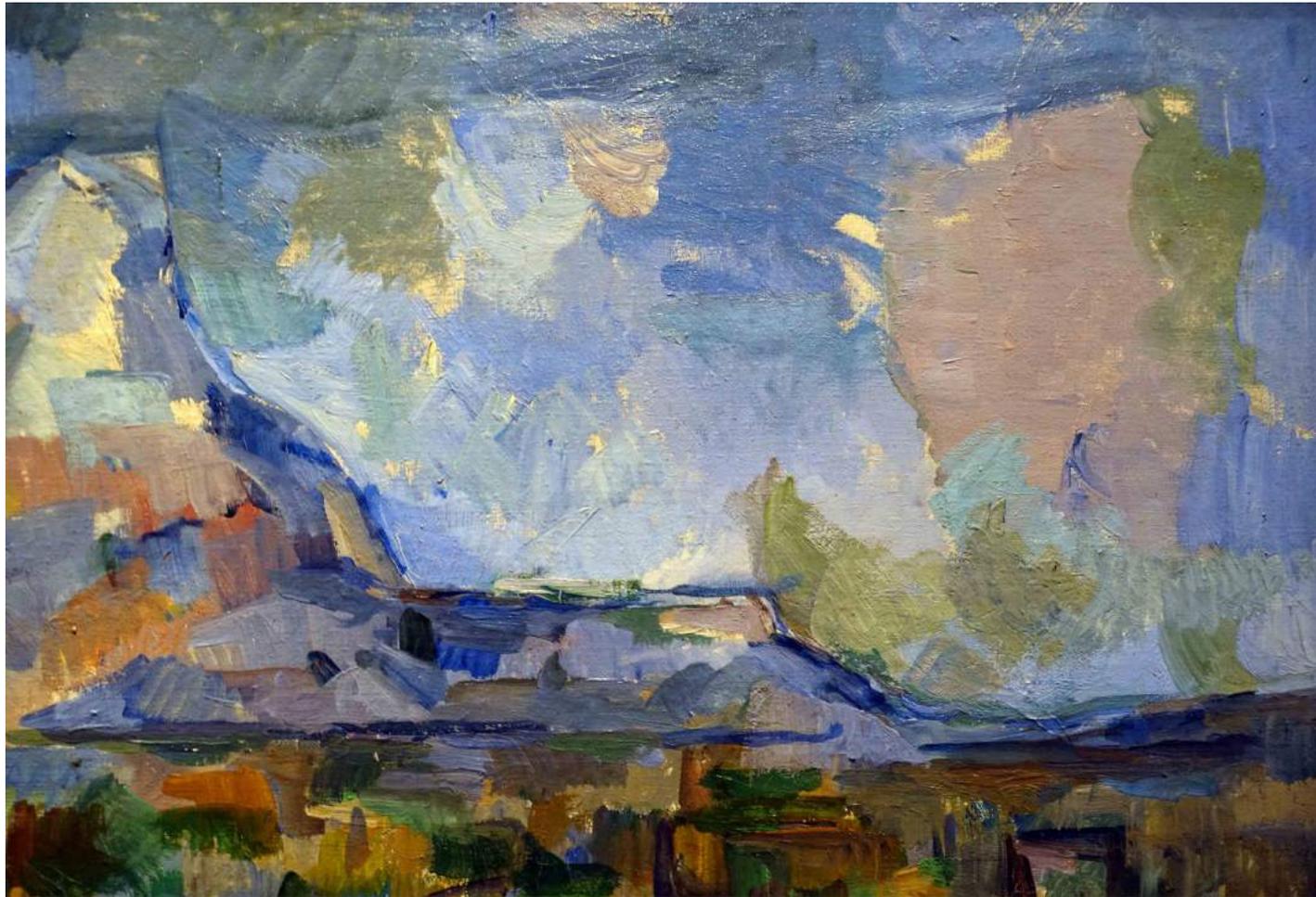


Figura 78d: Detalhe. Paul Cézanne, **Mont Sainte-Victoire**, 1902-04, óleo sobre tela, 73 x 91.9 cm (Philadelphia Museum of Art)



Figura 79: Paul Cézanne, **Mont Sainte-Victoire**, 1885-95, óleo sobre tela, 72,8 x 91,7 cm, Bernes Foundation, Merion.

O modo de construção e das pinceladas em *Mont Sainte-Victoire* (1902-1906) lembra o tipo de construção pictórica em minhas pinturas. Pintar os resíduos da demolição e da destruição, como as caliças, entulhos, tábuas e demais escombros, provoca semelhante fragmentação das pinceladas, pois estruturo a imagem mancha por mancha, aplicando diferentes camadas sem me ater aos contornos das formas. Eu construo e reconstruo partes da pintura para me aproximar da sensação de volumes e objetos amontoados que observo na fotografia. Esse processo repetitivo pode durar longos dias até eu chegar em um resultado satisfatório. Mesmo desconstruindo certos aspectos da imagem de referência, a estrutura é preservada para que a pintura se construa.

Considerando os elementos da construção pictórica bem como, conforme nos explica Tarabukin (1977, p. 45, tradução nossa), “os elementos materiais e reais da tela [...] unificados pela composição (o princípio)”, a fotografia é o princípio unificador em meu trabalho. Com auxílio da imagem fotográfica eu estruturo minha pintura, ou seja, a fotografia me dá o esqueleto da minha construção. Quando pinto, não estou fazendo uma mímese daquela fotografia, mas quando fotografo já estou pensando na composição da pintura (já enxergo pintura quando vou fotografar o cenário). Na fotografia de ruína, não tenho somente cores e texturas, mas vejo potência compositiva naqueles restos de alicerces, somados aos escombros e aos entulhos. Quando olho para este conjunto, já estou compondo na fotografia a imagem para pintar. Por outro lado, estou compondo com algo que na realidade está se desmanchando, mas na pintura ela se constrói.

Deste modo, eu estruturo a imagem na tela buscando sensação de espaço, perspectiva e volume. O tipo de resíduo que detecto no cenário presente na fotografia dará resultados específicos em minha pintura. Isso se dará através dos tipos de pinceladas e equilíbrio cromático na tela, pela sobreposição de camadas de tinta que exigem percepção do ritmo compositivo da

imagem. Para mim, é um grande desafio formar uma nova espacialidade na pintura, partindo, nem que seja minimamente, da estruturação da imagem de referência. Nesse processo, a pintura vai ganhando autonomia e necessito reconstituir a memória da fotografia, o significado daquela imagem.

Quero passar para a pintura a sensação desses resíduos, dos restos que ficam no cenário em arruinamento, perpassando as formas específicas de desaparecimento. Realizo uma nova reconstituição do olhar sobre os restos presentes nesses tipos de ruínas. Toda a superfície da tela é organizada pela pintura. Eu quebro com o contorno das formas. Minha pincelada constrói aquelas ruínas, aquelas paredes, aqueles estilhaços caídos no chão através de manchas, volumes e transparências. O aspecto construtivo também é assunto para a pintura. Porque, paradoxalmente, se a imagem de referência remete a construções arquitetônicas em processo de deterioração ou desmanche, a pintura se serve da representação desses resíduos para ressaltar o aspecto construtivo da linguagem.

O que gosto de ver surgir quando estou pintando? Agrada-me observar o surgimento, de forma gradual, dessa nova imagem na tela, que oscila entre figuração e abstração. Para isso, abro um parêntese para uma reflexão sobre estes dois assuntos (abstração e figuração) que estão presentes na arte contemporânea, como bem vimos nas pinturas de Fátima Junqueira e Cristina Canale:

O que dá a uma pintura contemporânea sua força, seu significado, sua credibilidade, já que não é a solução para um problema colocado por seu mais significativo precursor imediato? Do que fala a pintura hoje em dia? Eu sou imediatamente tentado a evitar minha própria pergunta respondendo que cada pintor tem sua própria resposta – e alguns, talvez, tenham várias. A pintura contemporânea retém de seu *background* modernista e conceitualista a crença de que todo o trabalho de um artista deve demarcar uma posição – de que uma pintura não é somente uma pintura mas

também a representação de uma ideia sobre a pintura. Esta é uma razão para haver hoje tão pouca contradição entre pintura abstrata e figurativa: em ambos os casos, a pintura está lá não para representar a imagem; a imagem existe para que possa representar a pintura (isto é, a ideia da pintura sobre a pintura). Existe algo inerentemente polêmico na natureza do fazer artístico contemporâneo, mas não no sentido de invalidar posições concorrentes. A diferença, alguns podem dizer, é que os posicionamentos artísticos são agora recebidos esteticamente, mais do que em termos de declarar algum tipo de verdade – exatamente como Jorge Luis Borges escreveu sobre considerar esteticamente os sistemas filosóficos. (SCHWABSKY, 2002, p. 8, tradução nossa)

Também aproximo esta citação para refletir que em meu trabalho não existe polaridade entre esses dois assuntos; nele, esses dois assuntos estão unidos na pintura. Fazem parte tanto do referencial – a casa se desmanchando – quanto da pintura, com a linguagem aparente, com a quebra da forma e a construção pictórica. Na pintura, a cena da arquitetura em arruinamento ficará registrada no processo de quase desaparecimento. Mesmo que aquele cenário já tenha desaparecido, poderei preservar e dar a ver, pela imagem pintada, como ela se encontrava naquele momento. De modo parecido com a fotografia, restará um testemunho daquela realidade. Como diria Alexandre Santos (2006, p. 54), “Na fotografia temos a coisa representada, a perda que esta coisa significa, congelada no tempo via imagem e, finalmente, a própria imagem, como objeto de estetização e, portanto, de tentativa de superação dessa perda”. A imagem que construo, e tento reter, não é somente a arquitetura arruinada que está se degradando e que utilizo como referência, mas, de certo modo, o que fica também é o meu gesto como pintora. Ficaré o tipo de pincelada à qual dou forma e que caracteriza a minha pintura – cada pincelada é única. De certo modo, o que permanece – o que resta –, é o meu próprio resíduo que perpassa minha existência enquanto pintora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pintar envolve prática, percepção, repetição, insistência e paciência. Tais ações na superfície da tela como pincelar, cobrir, manchar, formar camadas, raspar, entre outras, foram realizadas repetidamente para construir uma pintura. Em cada enfrentamento com a tela em branco, novas problemáticas e questões surgiam, tais como resolver determinada imagem na tela; construir com pinceladas sem detalhar o que estava presente na fotografia de referência e, deste modo, potencializar a imagem como pintura e entender o aspecto construtivo da mesma. O tema das ruínas, presente desde a graduação, foi um importante motivo representacional para eu desenvolver meu trabalho e dar seguimento à pesquisa. A cada nova imagem de referência parecia trazer novos desafios para resolver na tela devido ao grau de complexidade da imagem. Olhar para esses tipos de ruínas, que carregam especificidades em relação aos seus rastros e à velocidade no tempo de desaparecimento da estrutura e perceber estes distintos resíduos, revelou-me novas possibilidades perceptivas para minha poética.

Manter o costume de buscar estes espaços, fotografar, e montar um acervo em meu computador, fez parte do meu processo anterior à pintura. As ruínas foram um importante motivo para me aprofundar na prática e na pesquisa. Muitas vezes, a cena que eu fotografava apresentava um estado avançado de desmanche e desaparecimento, contudo, na tela eu construía aquela imagem buscando me desprender ainda mais das formas. Cada vez mais a pintura foi se tornando menos narrativa e mais construtiva. Se antes eu trazia elementos que nos remetia à distinção dos objetos e formas, como fachadas, portas, escadas, etc, desta vez, com

o referente resumido a entulhos, enxergamos, manchas, cores, massa de tinta. Estas formas começavam a ser sintetizadas através das pinceladas e das cores.

Diferente do artista Anselm Kiefer, cujos trabalhos apresentam aspectos melancólicos, minha pintura segue o caminho oposto. Nela, há certa positividade: observamos cores intensas, provenientes da luz solar, diferente do que costumamos idealizar de uma ruína (como espaço de escuridão, sombrio e melancólico) . A partir da minha experiência de viagem à Itália, o aspecto da cor em meu trabalho veio com maior intensidade. A tinta óleo foi um importante material para eu trabalhar com esta questão, com a intensidade das cores complementares e dos contrastes, intensificando, também, os vestígios das pinceladas, dando massa e matéria à pintura. Essas características potencializam o processo da construção da imagem. E também, além da questão matérica, a técnica me impõe uma experiência temporal e isso contribui para o meu modo de percepção em relação ao tempo na ruína.

A questão da luminosidade em minha pintura, tem muita relação com a espacialidade das ruínas. Quando vivenciei as ruínas históricas na Itália, observei que não existiam limites entre o dentro e o fora naquelas arquiteturas. Em Pompeia, por exemplo, quando eu acessava o interior do que sobrou, paradoxalmente eu ainda permanecia no lado de fora, pois mesmo contendo algumas paredes, o teto e partes do piso já não existiam. Como eu observei nas demolições que registrei em Porto Alegre, a primeira coisa a ser destruída é o teto. No momento que tiram esta estrutura, a função da casa perde seu sentido, a segurança cessa. Deixa de existir o sentido de proteção e de habitação, e faz-se a união entre o interior e o exterior. Por este motivo, a luz solar entra de forma intensa nos restos da estrutura, intensificando e revelando detalhes, texturas e cores. Na Itália, muitas destas ruínas apresentavam cores alaranjadas e intensas quando tocadas pela luz solar e, o contraste com o azul do céu, intensificava a vibração tonal deste cenário. Estes contrastes que eu observava, causavam-me maravilhamento e, quando retornei a Porto Alegre, parece que esse fato influenciou nas cores em minha pintura.

Como vimos, as ruínas foram um importante motivo nas pinturas românticas. As representações de ruínas no século XIX, costumavam apresentar a estrutura diminuta em meio a uma vasta paisagem. Como elemento narrativo, elas anunciavam a passagem do tempo, a finitude, as forças da natureza contra a ação humana. No meu caso, quando vejo a ruína, eu enxergo detrito, resíduo, o aspecto formal daquilo que sobra, ou seja, a ruína é um pretexto formal e também afetivo para a minha pintura. Do ponto de vista compositivo, diferentemente das pinturas de Caspar David Friedrich e de outros artistas românticos, em que as ruínas estavam dentro da paisagem e, cujo espaço simbolizava a pequenez do homem em meio a natureza, na minha pintura a ruína está muito próxima do espectador.

Esta proximidade é consequência de eu adentrar aquele espaço e, também, quando fotografo, já estou pensando na composição pictórica. A fotografia é um esqueleto para a minha pintura. Deste modo, os elementos arquitetônicos que restam destas ruínas conversam com as laterais do meu bastidor. A imagem dialoga com o retângulo da tela, as diagonais com espaço perspectivado. Muitas vezes, na pintura as formas se insinuam e outras se desconstroem.

Pergunto-me, se ao entrar nas ruínas, que eu busco e me dá tanto prazer, na verdade, no ponto de vista pessoal, não me leva a um espaço de utopia e imaginação que existia na infância? Talvez as minhas fotografias estejam mais próximas da minha experiência, em que eu vivenciava aquele espaço do fundo da casa dos meus avós. Portanto, destaco como foi importante entender o significado e o sentido da palavra habitar, como bem abordado pelo autor Martin Heidegger, no qual “o traço fundamental do habitar é esse resguardo” (2018, p.129), resguardo no sentido do cultivo, da própria condição em que o homem se encontra no mundo. Por isso sinto a necessidade em me aproximar, adentrar, percorrer a ruína como se estivesse habitando aquele espaço.

No capítulo *Entre ruínas: um processo construtivo em pintura*, foi importante debruçar-me sobre as especificidades daquilo que denomino de ruínas. De seus diferentes tipos e, conseqüentemente, dos resíduos que cada processo de desaparecimento deixa atrás de si. As demolições e destruições foram tomadas também como ruínas urbanas. A demolição do antigo restaurante Bologna e do antigo Ginásio da Brigada Militar, e a destruição do Museu Nacional do Rio de Janeiro foram importantes porque pude acompanhá-las e fazer e coletar registros durante o período de pesquisa. Nesses processos, pouco ou nada resta da arquitetura. Tudo vem ao chão. Meu olhar voltou-se para os elementos deformados que restaram dessas arquiteturas e os entulhos disformes provenientes das mesmas. Observar a especificidade desses novos resíduos provocou novos desafios de representação para a pintura. Estes cenários que apresentam elementos deformados, provocam, tensionam os limites entre abstração e figuração em meu trabalho. Parece paradoxal configurar algo que se desconfigurou. A leitura dos escritos de Nikolai Tarabukin foi fundamental para entender o que significa falarmos em aspecto construtivo em pintura. Analisar algumas obras de Richard Diebenkorn, Cristina Canale e Fátima Junqueira foi extremamente importante para compreender diferentes modos de tensionamento em poéticas que tratam desse limiar entre figuração abstração.

Esta dissertação se propôs a ser uma reflexão e investigação acerca do meu processo em pintura. Como vimos, esses tipos de ruínas, que deixam diferentes rastros, vestígios e fragmentos no espaço, interferem no meu modo de pintar. Vejo esses assuntos como possibilidade pictórica e também como uma oportunidade interessante para levantar algumas questões, como a ideia de vestígio, tempo, resíduo.

Esta pesquisa, longe de se concluir, abriu brechas para analisar minha própria pintura e, portanto, dá-se a necessidade em seguir novas produções em arte, explorando ainda mais este campo. Como afirmei anteriormente, a pintura “envolve prática,

percepção, repetição, insistência e paciência”. Uma espécie de resiliência? talvez. Essas qualidades são necessárias para desdobrar novas questões da própria pintura, do próprio ato de fazer. Ao longo desta pesquisa, desenvolvi a escrita também como forma de contar meu processo de trabalho e entender que alguns acontecimentos, tais como a memória da infância, a busca pelos espaços abandonados e o registro fotográfico das demolições, estavam entrelaçados com a minha poética.

Devido à pandemia, me vi sem atelier e restrita ao estudo de meus arquivos fotográficos e à escrita do texto. O que foi uma lástima por que muitas possibilidades de criação estavam começando a surgir como a reflexão sobre novos suportes e materiais. Mas isto necessitaria de espaço físico. Esta investigação vem apontando para novos desdobramentos, principalmente no que tange o aspecto construtivo da pintura. Já tenho vontade de experimentar novos materiais e quem sabe pensar sobre a quebra do bastidor. São questões que apontam para desdobramentos futuros.

Por fim, pensar sobre as ruínas leva-me a um olhar introspectivo que se volta para a memória da infância, reverbera na memória da cidade e estende-se para a importância da conservação da memória do país. Trata-se de uma descoberta. Como se eu deixasse de habitar a ruína da infância, para habitar a cidade e observar seus apagamentos e, mais tarde, direcionar minha atenção para a decadência em que o Brasil está mergulhado. Em meio a pandemia e ao número crescente e inacreditável de mortos, estamos vivendo momentos críticos, causados pelo desmonte do país. A crise política e da saúde pública só deixa evidente o aumento das desigualdades. Pintar, produzir e pesquisar arte em meio a tudo isso às vezes pode parecer sem sentido, mas, por outro lado, talvez seja uma forma de forte resistência em meio a tantas incertezas e dificuldades em pensar o futuro.

REFERÊNCIAS

ACKER, Emma. Diebenkorn and the Aerial View. 2020. Disponível em < <https://deyoung.famsf.org/Richard-Diebenkorn-Aerial-View> > Acesso em: 26 fev. 2021

ADAMS, Alexander. *Art Newspaper: The changeable Californian*. 2016. Disponível em < diebenkorn.org/2016/12/12/art-newspaper-the-changeable-californian-on-richard-diebenkorn/ > Acesso em: 23 mar.2021

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das letras. 1991

ARGULLOL, Rafael. *La atraccion del abismo. Un itinerario por el paisaje romantico*. Barcelona: Plaza & Janes editores. 1987

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes. 2008

BASBAUM, Ricardo (org.)- *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001

BOUSSO, Daniela. *Cristina Canale. Rastros*. Cat. exposição individual no Paço das Artes, São Paulo, 31 de março a 20 de abril de 2003.

BOYM, Svetlana. *El futuro de la Nostalgia*. Espanha. Madrid: Antonio Machado Libros. 2015. Ebook

BUCKSDRICKER, Luciane Silva. *E a casa caiu: potências e sutilezas em uma deriva entre quatro paredes*, In Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3755-3764.

CARTAXO, Zalinda. *Pintura e Realidade: o realismo arquitetônico na pintura figurativa contemporânea*. Adriana Varejão e José Lourenço. Rio de Janeiro: Apicuri. 2012

CUÉ, Elena. *Interview with Anselm Kiefer*. 2019. Disponível em: <http://www.alejandradeargos.com/index.php/en/all-articles/21-guests-with-art/41746-interview-with-anselm-kiefer> Acesso em: 7.out. 2019

CUNHA, Eduardo Figueiredo Vieira da. *Na tragédia, uma estética do sublime*. In: Zero Hora, Porto Alegre 24 de abril de 2010. p.8: il

DALCOL, Francisco. *Ruínas da modernidade e utopias fracassadas* Revista-Valise, Porto Alegre, v. 5, n. 10, ano 5, dezembro de 2015.

DILLON, Brian. *Ruin Lust*. Estados Unidos da América: Harry N. Abrams, 2014

FARIAS, Agnaldo. *Memórias Invisíveis*, In: Karin Lambrecht. Gloria Ferreira (org). São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp.63-85

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

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FUÃO, Fernando Freitas. *Ruínas, a fotografia como fragmento da arquitetura* 2002. Disponível em: <https://issuu.com/rizoma.net/docs/anarquitectura/5..> Acesso em: 22 set. 2019.

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

GONÇALVES, Flávio. *Documentos de trabalho: Percursos metodológicos*. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 9, n. 16, ano 9, dezembro de 2020.

HEIDGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. In. Ensaios e Conferências. 5 ed. Petrópolis: Vozes: Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco. 2008. p. 125 – 141.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória* 1.ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

JUNQUEIRA, Fátima. Pintando frames e fotografias: apresentação de uma prática. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 39, p.1-10, jul.-dez. 2018.

_____, Pausa para pintura. Tese de Doutorado. São Paulo: Programa de pós-graduação em Artes Visuais Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2014

LAMPERT, Leticia. Arqueologia da Vida privada. 2016. Disponível em: <<http://www.leticialampert.com.br/home-2/art/the-livingarchaeology-of-private-life/>> Acesso em: 28 ago.2018

LAWISCH, Andressa Pacheco. A beleza secreta do Abandono: ruínas como possibilidade pictórica. Trabalho de Conclusão de Curso: Graduação. Porto Alegre: Instituto de Artes UFRGS, 2015.

LIMA, Adson Cristiano Bozzi Ramatis. Habitare e habitus — um ensaio sobre a dimensão ontológica do ato de habitar. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 091.04, Vitruvius, dez. 2007 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.091/183>>. Acesso em: 05 out. 2019

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

MARQUEZ, Renata. Apagamentos. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 02, página 26 - 27, 2011

MONTEIRO, Emanuel. *Paisagens permeáveis*. Dissertação de mestrado:. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. PPGAV - UFRGS. 2015

NASH, Steven. Abstract and figurative: Highlights of Bay Area Painting. San Francisco: John Berggruen Gallery. January 8 – February 28, 2008.

OSORIO, Luiz Camilo. Cristina Canale, arredores e rastros. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 1º de julho a 15 de agosto de 2010.

PENA, Carmen. Terra adentro: A Espanha de Joaquin Sorolla. Museu Nacional de Arte Antiga, Portugal. 7 de dezembro 2018 – 31 de março de 2019.

PIETERSMA, Illand. “*Una ciudad ideal para ser explorada corriendo*”: Artista Mexicano registra sitios de Groningen que fueron dejados al abandono. 2012. Disponível em < <http://www.juliopastor.com/about/dbvhn-traduccion.pdf> > . Acesso em: 6 dez. 2015

PIVA, Márcia Helena Girardi. *Anselm Kiefer: paisagem, memória e ruínas nas megalópolis*. Dissertação: São Paulo. Universidade Estadual de Campinas. 2010

_____. *A paisagem e o sublime na arte contemporânea: Permanências românticas e o entrelaçamento de culturas*. Tese de doutorado: Campinas/SP. Pós-graduação em Artes Visuais. PPGAV – UNICAMP. 2015.

POESTER, Teresa. *Da paisagem à abstração*. Porto Alegre: Revista Crítica de Ciências Sociais e Humanas, n. 22/23. ULBRA. 2003. p.5.

_____. *Entre Limites: uma pintura em trânsito*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV – UFRGS. 1995

RACAMIER, Paul. *Sur la fonction du fantasme dans la création artistique et dans la psychose*, in Art et fantasme. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984, pp. 41-49.

RELATÓRIO Anual do Museu Nacional-2018. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ. 2018. Disponível em: http://www.museunacional.ufrj.br/publicacoes/wp-content/arquivos/Rel_port_2018.pdf . Acesso em: 20 nov. 2019.

ROBLES, Maria Luiza Menéndez. *O olhar do pintor Joaquín Sorolla*. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. 10 de dezembro de 2009 a

28 de fevereiro de 2010.

ROCHA, Eduardo. *Arquitetura do Abandono (ou uma cartografia nas fronteiras da Arquitetura, da filosofia e da arte)*. Tese: Porto Alegre: Pós-graduação em Arquitetura. PROPARG – UFRGS, 2010.

ROSENBERG, Harold. *O objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014

RUDUIT, René de Moraes. *A construção do campo pictórico: acúmulos e sobreposições*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: pós-graduação em Artes Visuais, PPGAV - UFRGS. 2005.

SAFRANSKI, Rüdger. *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets editores. 2018

SAMPAIO, Glayson Arcanjo. *Em demolição: notas sobre desenho, processo, lugar*. Tese de Doutorado. Campinas: Programa de pós-graduação em Artes Visuais - UNICAMP. 2018

SCHWABSKY, Barry. *Vitamin P*. Phaidon: New York, 2002.

SILVA, Rogerio Marques. *Espaço e tempo nas Minas do Camaquã em Caçapava do Sul/ RS*. Tese de Doutorado: Santa Maria: Centro de Ciências Naturais e Exatas, programa de pós-graduação em Geografia, PPGGEO - UFSM, 2008

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da Melancolia: uma história cultural da tristeza*. 1º ed. São Paulo: Companhia das letras. 2016. Ebook

TARABUKIN, Nikolai. *El último cuadro*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A. 1977

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

TUCHMAN, Maurice. Richard Diebenkorn: The Early Years, *Art Journal*, 36:3, 206-220. 1977

WÄCHTER, Adriane Schrage. *A paisagem na obra de Teresa Poester (1989/2007)*. Dissertação de mestrado: Porto Alegre: programa de pós-graduação em Artes Visuais, PPGAV-UFRGS. 2013

WALLIS, Brian (org). *Arte Después de la modernidad. Nuevos planteamientos em torno a la representación*. Madri, España: ediciones Akal, 2001.

WHITROW, Gerald James. *O que é tempo? Uma visão clássica sobre a natureza do tempo*. Tradução: Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. 4a Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ARAÚJO, Viviane Gil. *Corpos e memórias na obra de Karin Lambrecht*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. PPGAV - UFRGS. 2015

BENHAMOU-HUET, Judith. *The confessions of Anselm Kiefer, The Star of Painting*. février 7, 2016. Disponível em:

<https://judithbenhamouhuet.com/report/the-confessions-of-anselm-kiefer-the-star-of-painting-today/>. Acesso em: 9 out. 2019

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

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

GONÇALVES, Ana Teresa Marques; Cunha, Macsuelber de Cássio Barros da. *Reflexões sobre a arquitetura religiosa romana: a construção de templos segundo o De architectura, de Vitruvius*. Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos, n. 5, p. 20-38, 2015.

HUYSSSEN, Andreas. *Anselm Kiefer - o terror da história, a tentação do mito*. De: Memórias do modernismo. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 1996. p. 180.

JUNQUEIRA, Fátima, Entre a abstração e a imagem realista: pintura no limite. ARS. São Paulo: Escola de comunicação e Artes da Universidade de São Paulo ano 13. n.26, p 130-139 . 2015.

MARLOW, Tim. *Anselm Kiefer at the Royal Academy*. Royal Academy of Arts, London, September 27–December 14, 2014. Disponível em: <https://gagosian.com/quarterly/2014/10/06/anselm-kiefer-royal-academy-art/> Acesso em: 07 out. 2019

MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

SILVEIRA, Daniel. *Incêndio que destruiu o Museu Nacional começou no ar condicionado do auditório, diz laudo da PF*. Rio de Janeiro: G1. 04 de abril de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/04/04/policia-federaldivulga-laudo-de-incendio-que-destruiu-o-museu-nacional-no-rio.ghtml> Acesso: 20 de nov. 2019

RIBEIRO, Niura Legramante. *Entre a lente e o pincel: interfaces de linguagens*. Tese de doutorado: Porto Alegre: Pós-Graduação em Artes Visuais. PPGAV-UFRGS, 2013.

VÍDEOS

FERREIRA, João Paulo . TV Cachoeira Novo Tempo: Memórias da antiga Estação Ferroviária de Ferreira. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7BSkc5Z5AjY&t=174s>. Acesso em 10 ago. 2019

IMAGINE. Season 24: Episode 4: ANSELM Kiefer – Remembering the future. Director: Jack Cocker. Stars: Alan Yentob, Anselm Kiefer. United Kingdom: BBC. 2014. Documentário, 65 min.

PRÊMIO PIPA. André Griffó. 2018. Vídeo: Rio Filmes. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zqoUF_7I940. Acesso em 10 ago. 2019.

APÊNDICE

Possibilidades para novas pinturas

Apresento algumas fotografias que possuem potencial para novas pinturas. Diferente das demolições do antigo restaurante Bologna e do antigo Ginásio da Brigada Militar, nestas eu consegui acessar e percorrer os corredores repletos de estilhaços. Nas paredes restavam a memória do que antes foram habitações (casas antigas, construídas entre os anos 1960 e 1980). Detalhes do interior estavam a mostra, para logo mais desaparecer.



















