

MEIA PAISAGEM E MEIA  
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O *SEMI-VISÍVEL*

CLAUDIA ZIMMER DE CERQUEIRA CEZAR

INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**MEIA PAISAGEM E MEIA**  
**ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O *SEMI-VISÍVEL***

**CLAUDIA ZIMMER DE CERQUEIRA CEZAR**

PORTO ALEGRE

2009

**MEIA PAISAGEM E MEIA  
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O *SEMI-VISÍVEL***

**CLAUDIA ZIMMER DE CERQUEIRA CEZAR**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador:

Prof. Dr. Hélio Ferverza (PPG Artes Visuais/UFRGS)

Banca Examinadora:

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Ivone dos Santos (PPG Artes Visuais/UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha (PPG Artes Visuais/UFRGS)

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Mabe Bethônico (PPG Artes/UFGM)

Para Daniel Castro Oltramari

## AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos são muitos. Poderia a seguir listar nomes que, de algum modo, contribuíram para a realização desta pesquisa. Como é preciso fazer escolhas, opto, então, por citar aquelas pessoas que colaboraram de forma direta.

Primeiramente agradeço ao meu orientador, Hélio Ferverza, que, com atenção ao meu trabalho, realizou preciosas indicações de leituras, artistas e obras para dialogar com este estudo, e, principalmente, por ter contribuído para o desenvolvimento de minha produção plástica. Agradeço também por sua dedicação, interesse e essencialmente por nunca ter me deixado sem resposta.

Quero agradecer também aos professores Maria Ivone dos Santos e Eduardo Vieira da Cunha, que aceitaram participar da banca e que, tanto na qualificação quanto em aula, trouxeram contribuições para o crescimento teórico e prático de minhas investigações artísticas.

Obrigada à professora Mabe Bethônico (PPG Artes/UFGM), por aceitar compartilhar o resultado desta pesquisa, pelas considerações tecidas e pelos acréscimos.

Sou grata também a todo o corpo docente e aos funcionários do PPGAV/UFRGS, pela atenção e contribuições.

Meus agradecimentos à CAPES que, com o auxílio de bolsa, viabilizou a realização desta pesquisa.

À *turma 15*, obrigada pelas conversas e trocas.

Às amigas Helene Sacco e Luíza Carvalho quero dizer que foi importantíssimo tê-las encontrado neste tempo de Mestrado. Sei que algo deste período vai continuar.

À Juliana Crispe, agradeço pelas ajudas extras.

Ao grande amigo Alexandro de Amorim, que incansavelmente me auxiliou com as traduções em francês, sou muito grata.

À amiga Raquel Stolf, agradeço igualmente pelos diálogos e trocas. E mais ainda: pela parceria, pelas observações gerais, pelas descontrações, pelo estímulo, enfim, porque acredita em meu trabalho desde a graduação.

À Valquíria Zimmer agradeço muitíssimo a ajuda de sempre.

Aos meus pais, meus sogros e minha família, de modo geral, agradeço pelo carinho, confiança, almoços de emergência, em suma, pelo apoio que sempre me deram.

A Daniel Castro Oltramari, somo todos os agradecimentos acima – e talvez não seja o suficiente – para demonstrar o quanto lhe sou grata. Obrigada pelas conversas, pelo carinho e zelo, pela paciência, por me dar ânimo, por apostar nas minhas investidas... Por tudo.

## RESUMO

•

A presente pesquisa, intitulada *Meia paisagem e meia: algumas considerações sobre o semi-visível*, é realizada na área de Poéticas Visuais e busca desenvolver um pensamento reflexivo entrecruzado a uma prática artística pessoal. Para tanto, o texto tece considerações acerca da produção de fotografias de paisagens que são parcialmente obstruídas por excessiva luz ou por uma névoa escura que paira sobre elas. As fotografias podem também apresentar certa ausência de nitidez, que se traduz em uma dificuldade de discernimento de contornos, contrastes e limites entre objetos. Estas questões são investigadas a partir da percepção da paisagem, de suas concepções, e de como é administrado o visível nas fotografias realizadas, ou seja, como as intervenções sobre estas interferem no que é visto. Frente a isto, procura-se analisar as noções de visibilidade e não-visibilidade, recorrendo-se, nestes casos, ao conceito de *semi-visível*. Este conceito é empregado para designar o jogo existente *entre* o que se pode ver e reconhecer e uma parte que interrompe o acesso ao que seria reconhecível nas referidas fotografias.

Palavras-chave:

Paisagem. Fotografia. *Semi-visível*.

## ABSTRACT

•

This study, entitled, *Landscape medium and medium: considerations about the semi-visible*, is conducted in the field of Visual Poetics and strives to undertake a reflective analysis interwoven with a personal artistic practice. To do so, the text develops considerations about the production of photographs of landscapes that are partially obstructed by excessive light or by a dark mist that hovers over them. The photographs may also have a certain absence of sharpness, which creates a difficulty in discerning shapes, contrasts and limits between objects. These issues are investigated from the perception of landscape and its concepts, and of how the visible is administered in the photographs taken, or that is, how the interventions about them interfere in what is seen. Thus, it sought to analyze the notions of visibility and non-visibility, turning in these cases to the concept of the *semi-visible*. This concept is employed to designate the play between what can be seen and recognized and an element that interrupts the access to that which is recognizable in the photographs.

Key words:

Landscape. Photography. *Semi-visible*.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. SEMI-PAISAGEM.....	30
1. 1 Séries <i>Mosca volante I</i> e <i>Mosca volante II</i> .....	37
1. 2 <i>Semi-sombra</i> .....	60
2. FOTOGRAFIA – JANELA – PAISAGEM: TRIPLO ENQUADRAMENTO.....	74
2. 1 <i>Semi-sombra: televisão</i> .....	83
2. 2 <i>Janela</i> .....	100
2. 3 <i>Caixa para meia paisagem</i> .....	114
3. PONTO CINZA.....	132
3. 1 <i>Cartografia do meio</i> .....	146
3. 2 <i>Sem título (Praia do Meio)</i> .....	180
3. 3 <i>Rio</i> .....	190
3. 4 <i>Serra do Mar I</i> e <i>Serra do Mar II</i> .....	203
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	214
LISTA DE FIGURAS.....	228
BIBLIOGRAFIA.....	233
APÊNDICE.....	241



A presente pesquisa, intitulada *Meia paisagem e meia: algumas considerações sobre o semi-visível*, é realizada na área de Poéticas Visuais e busca desenvolver um pensamento reflexivo entrecruzado a minha prática artística pessoal. O resultado do que aqui se configura decorre de dois anos de investigações nas quais o volume de coisas pensadas e des-pensadas, de ideias que se multiplicam, se incluem e se excluem, de trabalhos realizados e também dos que não passaram de meras elucubrações, têm a difícil tarefa de problematizar algumas questões aí implícitas.

Com a noção de que o artista encontra-se num ponto intermediário, pois ora está submerso no processo de instauração da obra, ora precisa tomar distância de sua própria criação a fim de obter reflexões a partir de e sobre a constituição desta, o presente texto consiste em uma tentativa de pensar minha produção plástica e as questões que nela pululam.

Alguns pontos que aqui serão tratados estão presentes em minhas investigações desde antes deste período de Mestrado. Um deles, e talvez o mais evidente, trata de discussões acerca da visibilidade. Visibilidade que neste conjunto proporciona um encontro com seu revés: o que pode não ser visível, ou melhor, não a eliminando completamente, o que pode não ser *tão* visível. Foi percebendo este jogo *entre*, que me propus a pensar os trabalhos abordados nesta dissertação em uma ligação com o conceito de *semi-visível*. Conceito este por mim desenvolvido à medida que percebi a característica em minhas fotografias e que, depois de um certo momento, passou também a determiná-las.

Um fato importante de meu processo é que este visível/não-visível era, a princípio, pensado a partir de discussões que tangenciavam o tema da cegueira. Mas o caminho traçado nem sempre é o percorrido e, nesta mobilidade que é inerente à realização de um trabalho artístico, a pesquisa tomou novos rumos, encontrando uma relação estreita entre a ideia de *semi-visível* e a paisagem;

sendo que esta última passa, juntamente com o conceito por mim proposto, a ocupar o centro de minhas investigações. Neste meio, encontra-se a fotografia como forma de pensar esta relação. Da mesma maneira, ela própria é investigada. Portanto, *semi-visível*, paisagem e fotografia são fatores que atravessam esta pesquisa, mas isso não significa que eles devam ser abordados exatamente com a mesma medida em todos os capítulos.

●

*Em condições normais, nossa percepção das formas, isto é, do mundo, passa primordialmente pela visão, esse tipo de entrada que nos conduz a múltiplos processamentos sobre as informações percebidas do meio.*

Eduardo Yázigí<sup>1</sup>

A citação acima é compreendida aqui como indicativa para adentrar certos pontos fundamentais da abordagem que se seguirá. Se nossa percepção das formas passa primeiramente pela visão, o mesmo pode ser dito das imagens, pois elas são objetos visuais.

De modo resumido, podemos apontar para o fato de que na percepção visual a luz desempenha papel fundamental, e isto não é, todavia, nenhuma novidade. Nossos olhos são capazes de reagir ao mínimo fluxo luminoso. Assim, o sentimento de luminosidade se deve ao embate do sistema visual com a luminância<sup>2</sup> das superfícies. Da mesma forma percebemos as cores, pois reagimos

---

<sup>1</sup> YÁZIGI, Eduardo. A importância da paisagem. In: YÁZIGI, Eduardo (Org.) **Turismo e paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002, p.11. Yázigí possui doutorado em Planejamento Urbano e Regional, pela Universidade de Paris. Atualmente é professor na Universidade de São Paulo e pesquisa questões acerca de planejamento, território, turismo e identidade.

<sup>2</sup> Segundo Jacques Aumont, a luminância é a “[...] intensidade luminosa por unidade de superfície *aparente* do objeto luminoso [...] e não depende do observador, mas apenas de uma fonte luminosa”. (AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993, p.24).

às ondas de luzes emitidas e refletidas pelos objetos. E, como nossos olhos estão preparados para perceber a cor e a luz, também estão para ver as bordas dos objetos e seus limites espaciais. Aumont observa que luminosidade, cores e bordas, elementos da percepção, são sempre simultâneos e imbricam-se mutuamente.

Para perceber o mundo, valemo-nos de nossos sentidos sensoriais e de estímulos externos. No entanto, não se pode deixar de lado o fato de que perceber é algo subjetivo. O modo de perceber as coisas difere de uma pessoa para outra, pois, na percepção, elementos das experiências individuais são convocados. Afeto, memória, raciocínio, juízo são trazidos à tona no ato da percepção, ainda que não haja necessariamente consciência disso.

O que se pode perceber, então, diante de trabalhos artísticos que apresentam fotografias de paisagens com certo limite de nitidez? O que é possível perceber de imagens que são em parte obstruídas por excessiva luz (fig. 1) ou por uma névoa escura que paira sobre elas (fig. 2)? Nas fotografias apresentadas nesta dissertação, há interesse por questões relativas a uma visão parcial, a certo impedimento da visão, a uma dificuldade de discernimento de contornos, a contrastes e limites entre objetos, à iminência do desaparecimento da visão, de uma sombra ou de uma luz que dissolve a visão. O interesse estende-se também à penumbra, aos dias nublados, aos dias cinza, àqueles dias em que vemos as coisas e não precisamos dividir nosso vislumbre com os excessivos reflexos da luz do sol. Chamam-me atenção os dias com parca claridade, mas com luminosidade suficiente para não obscurecer por completo a visão. Ver as coisas em meio às sombras e tirar proveito daquilo que a pouca claridade nos deixa ver.



Fig. 1 - *Janela* Backlight 95 X 95 cm 2008-2009



Fig. 2 - *Semi-sombra* Fotografia (detalhe) 25 X 25 cm 2007

Entretanto, todo este interesse relatado aparece de alguma maneira em meus trabalhos, mas não os toma completamente. Há sempre um jogo *entre* o que se pode ver e reconhecer e uma parte que interrompe o acesso ao que seria reconhecível. Existe sempre um jogo *semi-visível*. Jogo este viabilizado pela relação estabelecida entre alguns pares antagônicos de atributos, tais como: luz e sombra, opacidade e transparência, claro e escuro, etc.

Nota-se que o prefixo *semi* é de origem latina e significa *metade*, mas também pode significar *meio* ou *quase*. *Semi-visível* é, nesse caso, algo meio visível? Algo quase visível? Ou ainda, algo visível pela metade? Se existe algo meio/quase/metade visível, significa que existe uma parcela que é invisível? Isto é, que não se vê, que não se consegue ver?

Hélio Ferverza, em sua Tese de Doutorado intitulada *O mostrar e o esconder na relação de um signo com o seu espaço*<sup>3</sup>, ao falar do *mostrar* em suas obras, observa que este conceito “[...] não existe em si, mas que ele é relativo a um contrário [...]”<sup>4</sup>. Neste jogo de oposições, de relações entre conceitos opostos, Hélio Ferverza relata encontrar reflexões sobre esta situação de ambivalência, em Paul Klee, o qual declara: “Um conceito não é concebível sem o seu contrário. A noção enquanto tal é colocada em evidência pela sua antítese. Ela não tem nem valor, nem ação sem seu complemento de oposição”<sup>5</sup>. Um conceito, então, suscita e necessita de seu oposto para fazer sentido. O uso de um conceito engendra sempre uma relação. Assim, ao trazer à tona

---

<sup>3</sup> No original: *Le montrer et le cacher dans le rapport d'un signe et de son espace*.

<sup>4</sup> FERVENZA, Hélio. **Le montrer et le cacher dans le rapport d'un signe et de son espace**. Tese (doutorado) - Université de Paris I. Panthéon -Sorbonne, Paris, 1995, p.18. Tradução livre. No original: “[...] n'existe pas en soi, mais qu'il est relatif à un contraire [...]”.

<sup>5</sup> Klee, citado por FERVENZA, 1995, p.20. Tradução livre. No original: “Un concept n'est pas concevable sans son contraire. La notion en tant que telle est mise en relief par son antithèse. Elle n'a ni valeur, ni action sans son complément opposé”.

um conceito como *semi-visível*, é preciso considerar que alguma coisa seja/esteja ocultada. Mas as partes obstruídas das paisagens por mim fotografadas mostram algo em seu lugar. Algo some nas imagens para dar a ver uma outra forma, mas também forma nenhuma. Às vezes, o que percebemos são apenas paisagens insinuadas, apagadas, *quase* paisagens.

Frente a isto, o jogo entre o que é identificável em meus trabalhos e o que é de certa maneira anulado, vincula-se incessantemente como um liame que prende uma coisa a outra. Nesta transição, algo está *entre*, algo se faz *entre* dois pontos, mas algo também está fora, sendo uma coisa separada da outra.

Estas passagens ou não-passagens aproximam-se da história narrada por Michel Serres no texto *Entre o longínquo e o próximo, um espaço em branco*, presente no livro *Atlas*. A narrativa relata a travessia de um nadador por um longo rio ou uma extensão grande do mar. Seu percurso divide-se em três partes: o ponto de partida, o ponto de chegada e o meio. Este último, por ser um ponto intermediário, pertence, a um só tempo, à origem e ao destino final. Mas também pode ser uma terceira coisa, por não pertencer a nada. Assim, Serres observa:

Ora, a meio do percurso, chega um momento decisivo e patético em que, a igual distância das duas margens, durante a passagem mais ou menos longa de uma grande faixa neutra ou branca, ele não é ainda nem um nem outro e torna-se porventura já um e outro simultâneo. Inquieto, suspenso, como que em equilíbrio no seu movimento, ele efetua o reconhecimento de um espaço inexplorado, ausente de todos os mapas e nunca descrito por qualquer atlas ou viajante.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> SERRES, Michel. *Atlas*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998, p.24.

Neste jogo *entre*, podemos apontar os trabalhos *Particolare* (fig. 3) e *Invisibile* (fig. 4), do artista italiano Giovanni Anselmo, uma vez que abordam noções de visibilidade e invisibilidade. Em ambos, ele dispõe alguns projetores que incidem palavras no espaço, sendo que estas não podem ser percebidas por não encontrarem anteparos que as façam visíveis. Mas uma possível materialização do que é projetado acontece quando o espectador se põe como uma tela diante da luz incidente.

Em *Particolare* (1981), a palavra projetada é a mesma do título e significa ‘particular’ ou ‘detalhe’. Não podendo refletir em mais de uma pessoa, o trabalho encontra certa literalidade quando põe à mostra o detalhe de algo pertencente a uma única pessoa, ou seja, algo que é particular.

Contrariamente, em *Invisibile* (1971) aparece certa antonímia, pois a palavra projetada não é a mesma que dá nome ao trabalho. Neste caso, não há equivalência por sinônimos, mas existem, pois, significações por oposição. Onde o título nomeia *Invisibile*, em português ‘invisível’, o projetor lança a palavra *visibile*. Sobre o trabalho, Anselmo comenta: “Queria criar uma obra invisível [...]. Se quero materializar o invisível, ele torna-se imediatamente visível. O invisível é o que é visível, mas que não se pode ver”<sup>7</sup>. Neste comentário, podemos perceber a relação interdependente entre dois conceitos contrários. Desta maneira, *Invisibile* e *Particolare* têm um caráter *semi-visível*, pois eles se constituem na oscilação do que pode ou não ser visto.

---

<sup>7</sup> Anselmo, citado por LANG, Luc. “...et ils connurent qu’ils étaient nus.” (Notes à partir d’Anselmo et de Kounellis). **Regards sur l’Art Povera**. Paris, 2<sup>o</sup> trimestre 1989, p.48. Tradução livre. No original: “Je voulais créer une oeuvre invisible [...]. Si je veux matérialiser l’invisible, il devient aussitôt visible. L’invisible, c’est ce qui est visible mais qu’on ne peut voir”.

Fig. 3 - Giovanni Anselmo  
*Particolare*  
Instalação  
1981



Fig.4 - Giovanni Anselmo  
*Invisibile*  
Instalação  
1971

Mais um ponto, portanto, é evidenciado nos trabalhos de Giovanni Anselmo. Trata-se da relação do sentido da visão com o conhecimento. No texto *Janela da alma, espelho do mundo*, Marilena Chauí pontua que a rapidez com que se efetiva o conhecimento é atribuída à visão. Ver é ter conhecimento; se vejo sei que existe. Assim, mesmo que o tato circunde todo o corpo, é preciso um deslocamento físico para que entremos em contato com algo por via tátil. Em contrapartida, é com um simples lance de vista que alcançamos as coisas. Logo, para se ter a noção de invisível, é preciso saber/conhecer por meio do visível. Mesmo levando-se em consideração que, nos trabalhos de Anselmo que aqui estão em questão, seja necessário o deslocamento do espectador para viabilizar o aparecimento das palavras projetadas, é pelo que se faz visível que chegamos à ideia de invisível.

Igualmente importante como referência para minha produção plástica é *Real pictures* (fig. 5), trabalho de Alfredo Jaar. Embora o discurso teórico do artista seja muito divergente de meus propósitos conceituais, devido a seu forte conteúdo político, a forma e o resultado plástico de seu trabalho apresentam relevância em minhas investigações.

*Real pictures* (1995) consiste em cubos formados por caixas fotográficas contendo imagens dos massacres, das ruínas e refugiados de Ruanda<sup>8</sup>. Porém o artista não deu a ver estas imagens, lacrando-as nas caixas, hermeticamente fechadas. Sobre estas depositou textos que descreviam cada uma das fotografias que cobria. Desta forma, Jaar realiza um trabalho que engendra um jogo *semi-visível*, pois nada podemos ver das imagens guardadas, somente podemos acessar certos textos e a partir deles imaginar algumas cenas ou buscar na memória imagens vistas sobre o

---

<sup>8</sup> Em 1994, Ruanda foi palco de um dos maiores genocídios da segunda metade do século XX. O fato advém do confronto entre dois grupos étnicos rivais: os Tutsis e os Hutus. O conflito entre os grupos era decorrente de décadas, culminando no genocídio que resultou na morte de aproximadamente um milhão de pessoas.

acontecido em Ruanda. Este trabalho de Jaar evidencia algo visível pela metade, o que implica em trazer também o oposto – a parcela que não podemos ver –, e isto é ainda mais realçado pelo fato de as caixas serem instaladas em um ambiente envolto por intensa penumbra.

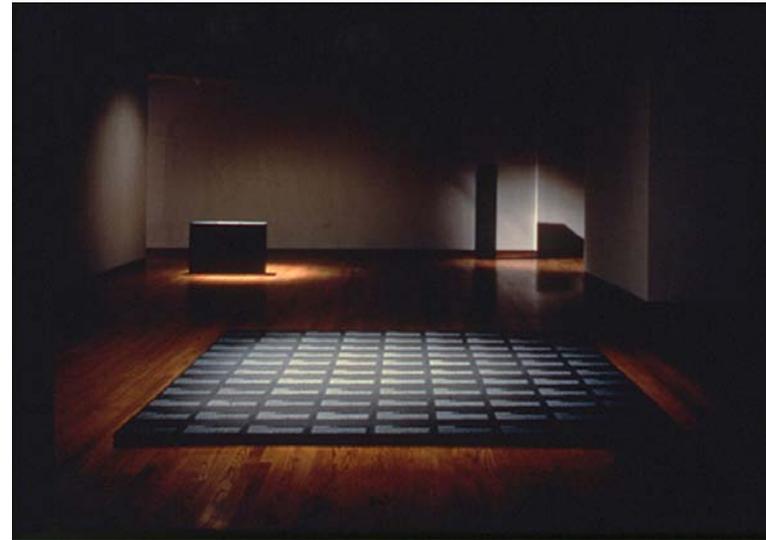


Fig.5 - Alfredo Jaar *Real pictures* Instalação 1995

Como objetos visuais, as imagens possibilitam uma investigação à ideia de *semi-visível*. E na presente pesquisa, esta noção é pensada a partir da percepção da paisagem e como é administrado o visível nas fotografias realizadas, ou seja, como as intervenções e as ações sobre estas interferem no que é visto. Embora nem sempre estas questões tenham estado à frente de minhas investigações artísticas, elas decorrem diretamente de um interesse anterior à problemática da

cegueira. Eram constantes as indagações sobre o ‘ver’ e o ‘não-ver’ no sentido ótico-visual. Um fato, contudo, pode ser apontado como um dos agentes desencadeadores deste meu processo inicial. Trata-se de determinado problema oftálmico, no qual perdi boa parte da visão de meu olho direito. O embate com esta situação apresentou-se a mim como ponto de atenção e, conseqüentemente, me impulsionou ao desenvolvimento de alguns trabalhos artísticos. Este conjunto de trabalhos foi pensado e desdobrado durante meu período de graduação<sup>9</sup>, sendo o tema central de meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado *Projeto zerar o jogo*.

O interesse pela paisagem também inicia por este período, não tão diretamente e nem de modo tão acentuado como viria a ser posteriormente. O que me chamou a atenção para o assunto foi o encontro com uma fotografia do fundo de um de meus olhos; esta me lembrava uma vegetação seca e também a forma de um planeta. Descrevendo-a brevemente, pois a abordarei com mais detalhes no primeiro capítulo, ela apresenta no centro do globo ocular uma cicatriz, decorrente do problema de visão que tive. Com este problema, a lesão atingiu a parte central do olho, causando cegueira parcial, o que dificulta a identificação de algo naquele ponto. No entanto, é possível uma visão periférica, sendo que esta colabora com a percepção da luz e de algum movimento. Mas seria esta visão parcial de meu olho direito o ponto nodal do conceito de *semi-visível*?

A partir do encontro com a foto acima citada, começa a se esboçar a ideia de algo visto pela metade, ou de algo quase/meio visto. As questões relacionadas ao ver ou não-ver se estenderam para um interesse por situações e imagens que trouxessem à tona condições mínimas de visibilidade. Parece-me que aqui inicia o aparecimento da noção de *semi-visível* e com ela uma

---

<sup>9</sup> Graduação no curso de Licenciatura em Artes Plásticas – Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC. Desenvolvida de 2002/1 a 2006/2.

mudança de direção nas minhas investigações conceituais e práticas, não mais exclusivas de alguém portador de um problema oftálmico, mas que apontavam para possibilidades de criações artísticas que abordassem certa visibilidade/não-visibilidade; sendo que este visível/não-visível pode ser relativo à visão em condições de modulações mínimas, à percepção (ou não) de diferentes gradações da mesma cor, mas também a bruscos ocultamentos na imagem.

Aos poucos, o interesse pela paisagem começa a tomar certa proporção, principalmente depois da realização das séries fotográficas *Mosca volante I* e *Mosca volante II* (Capítulo 1), cujo cenário me impressionou fortemente, levando-me, a partir de então, a prestar atenção nas paisagens de meu entorno. Neste sentido, a noção de *semi-visível* constitui a problemática central de meu trabalho, mas que surge com ênfase nas investigações acerca da paisagem. Em alguns momentos, o *semi-visível* determina as intervenções que vou realizar nas imagens; em outros, a paisagem é que determina. Ainda em um terceiro momento, a própria paisagem pode se apresentar *semi-visível*, não solicitando de minha parte nenhuma interferência.

Por que, entretanto, anular parte de imagens que registram paisagens? Por que realizar sobre elas certa ‘sabotagem’? Por que paisagens? Ao se falar nelas, principalmente em fotografia, vem-me à mente a ideia de contemplação. Contemplar, de acordo com o dicionário, é olhar com admiração, considerar o que é visto. Todavia, em vez de raciocinar sobre a noção de contemplação por este viés, urge cogitá-la a partir do pensamento de Gilles Deleuze, que a percebe como sendo o meio pelo qual contraímos nossos hábitos – aquilo que nos constitui. Somos constituídos por um número infindável de hábitos, o que nos torna singulares. Contraímos aquilo que nos faz sentido, e a contração se dá sempre a partir da contemplação.

Os hábitos são contraídos na experiência das repetições. Em *Diferença e repetição*, Deleuze inicia o capítulo *A repetição para si mesma* com uma frase muito esclarecedora de Hume<sup>10</sup>: “A repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que contempla”<sup>11</sup>. Nesta lógica, podemos pontuar que a diferença não está no que se repete, mas sim em mim, ou melhor, se exerce em mim.

Deleuze observa que não temos necessariamente consciência disso. “[...] contraímos numa impressão qualitativa interna, longe de toda lembrança ou cálculo distinto, neste presente vivo, síntese *passiva* que é a duração”<sup>12</sup>. A interiorização de algo que se exerceu em mim gera uma expectativa<sup>13</sup>, e é esta que faz com que o elemento ou caso que se repetiu dure<sup>14</sup>. A imaginação é como uma placa sensível capaz de reter, de contrair o que se passa, o que nos passa. Nesta contração, não há reflexão, não precisamos entender e nem trazer à tona de nossa memória o que nos acontece. Desta forma, se não sou eu quem faz, mas algo se exerce em mim, sou sujeito passivo no presente vivo.

Refletindo sobre minha produção e suas recorrências a partir de uma aproximação ao pensamento deleuziano, é possível pontuar que a paisagem, antes de vir à tona em meus trabalhos artísticos, me habita. Ela é um hábito em mim. Contemplo-a, contraio e sou hábito. Mas não devemos

---

<sup>10</sup> David Hume (1711-1776), filósofo e historiador escocês que teve suas reflexões voltadas ao empirismo.

<sup>11</sup> Hume, citado por DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p.127.

<sup>12</sup> DELEUZE, 1988, p.130.

<sup>13</sup> O sujeito é expectativa porque fica à espera de que algo se faça nele.

<sup>14</sup> Conforme Deleuze, só existe o presente vivo. O passado e o futuro são dimensões deste presente – é no presente vivo que o tempo se desenrola. Este presente é constituído de hábitos contraídos. O passado retém casos ou elementos semelhantes ou idênticos e o futuro gera a expectativa na aquisição de novos hábitos. Assim, estas dimensões do tempo se interpenetram no presente vivo da contração, colaborando para que se exerçam mudanças constantes no espírito que contempla; isto é, uma multiplicidade que aumenta incessantemente, tendo em vista que a multiplicidade é a capacidade que a diferença tem de se multiplicar.

esquecer que vivemos em sociedade e somos seres culturais e, sob esta perspectiva, o que é em mim um hábito também é fruto de uma construção.

Sobre a paisagem, é comum encontrarmos a noção de que ela se refere ao enquadramento perceptual de um espaço – aquilo que abarcamos num lance de vista. Este juízo alude tanto ao objeto sensível quanto à imagem deste objeto. “Paisagem e representação de paisagem se equivalem no senso comum”<sup>15</sup>. Porém, várias disciplinas além das Artes também passaram a pensar o conceito de paisagem e, dentre elas, a Geografia, que vai se preocupar com os fatores naturais e culturais da paisagem. Veremos, portanto, no decorrer desta dissertação, alguns pressupostos dos geógrafos e pesquisadores Augustin Berque e Milton Santos.

Em Berque, podemos encontrar a noção de que sujeito e paisagem são co-integrados, pois um é fator determinante do outro. A paisagem é vista por um olhar ao mesmo tempo em que ela determina este olhar. Diferentemente, Milton Santos aponta a paisagem como o conjunto de elementos naturais e artificiais que podemos alcançar com a visão, mas que vai ser modificada pela ação do homem. No entanto, é o espaço que vai trazer vida a este conjunto de formas. Deste modo, a paisagem é percebida como a união de elementos passados e presentes, enquanto o espaço é uma situação única, resultante da ação do homem na paisagem. Em ambos os raciocínios, os fatores culturais serão determinantes.

Assim, é preciso considerar que estes fatores culturais também vão nos determinar e, desta forma, tornar-nos portadores de um olhar contaminado. Neste aspecto, algumas questões relativas à paisagem e ao modo como a percebemos encontram referência nos estudos de Anne Cauquelin,

---

<sup>15</sup> MENEZES, Upiano T. Bezerra. Paisagem como fato cultural. In: YÁZIGI, Eduardo (Org.) **Turismo e paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002, p.24.

uma vez que a autora salienta que as imagens que vemos, o que aprendemos, onde vivemos, a língua que falamos, as histórias que ouvimos a respeito, influenciam nosso modo de olhar a paisagem.

Sendo, então, as imagens fatores de peso à percepção da paisagem, a paisagem na mesma medida determina as imagens que construímos?

Nesta conjuntura, a fotografia encontra terreno fértil e a paisagem vai ser extremamente explorada pelo dispositivo fotográfico, ou, então, ela vai subsidiar uma exploração deste. Não à toa, encontramos facilmente pessoas portando câmeras fotográficas em busca de ‘belas paisagens’. Fotografar, sublinha Susan Sontag<sup>16</sup>, é atribuir importância.

Em um determinado momento da história – isto remonta o século XVIII –, foram realizadas na Itália pinturas de vistas panorâmicas com intuito de servirem como *souvenires* (fig. 6), pois os viajantes que por ali passavam, principalmente em Veneza, queriam levar consigo a lembrança do lugar<sup>17</sup>. Com a fotografia esta ideia é completamente adotada, principalmente a partir do instante em que foi viabilizada a portabilidade do equipamento. As paisagens visitadas são, desta forma, capturadas pela câmera e transformadas em imagens para serem exibidas como lembrança e, para quem as vê, transformam-se em uma forma de ‘conhecer sem conhecer’<sup>18</sup>.

É certo que, com as práticas artísticas dos anos 60 e 70 como, por exemplo, a Land Art, alguns artistas passam a intervir diretamente na natureza e a paisagem adquire certa flexibilidade,

---

<sup>16</sup> SONTAG, Suzan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.41.

<sup>17</sup> Ernest Gombrich observa que em Veneza desenvolveu-se uma escola de pintores que supria a demanda dos *souvenires*. (GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1993, p.351).

<sup>18</sup> SONTAG, 2004, p. 137.

perdendo assim seu caráter meramente topográfico e tornando-se um campo de possíveis investidas. De braços dados com este pormenor, a fotografia segue como forma de documentação e extensão destas atividades. Mais ainda, ela já era solicitada na concepção do projeto, sendo uma forma de pensar as imagens.



Fig. 6 - Francesco Guardi *Vista de San Giorgio Maggiori* Óleo sobre tela 1775 -1780

Mesmo que tenha havido uma forte mudança no campo das artes a partir das décadas acima citadas, a fotografia topográfica não perde sua relevância, sendo encontrada com relativa frequência nas práticas artísticas contemporâneas. Antônio Fatorelli salienta que “mais do que buscar uma definição geral para a fotografia, deveríamos insistir na ideia de ‘fotografias’, termo

móvel e plural, que convoca um tipo de pensamento mais localizado e sempre contextual”<sup>19</sup>. Frente a isto, pode-se dizer que as fotografias por mim realizadas apresentam um enquadramento, vistas e registros da geografia do lugar? Sendo assim, elas estão situadas no que se poderia chamar de paisagem como gênero artístico? Independentemente da classificação, são imagens topográficas que, conforme minhas interferências, se põem à mostra em maior ou menor grau. Entretanto, devemos sempre lembrar que este território registrado pela câmera é fruto de um processo cultural, desenvolvido intelectual e esteticamente.

Esta pesquisa, para efeitos de estudo, é dividida em três capítulos, mas esta divisão não impede que algumas noções e procedimentos estejam presentes em mais de uma abordagem. O primeiro capítulo, intitulado SEMI-PAISAGEM, trata de trabalhos que apresentam paisagens parcialmente obstruídas por certo obstáculo, impedindo que se consiga vê-las em sua totalidade. Está presente uma sombra que dissolve a paisagem, uma névoa que esconde ou obstrui parcialmente o que é dado a ver. Incluem-se aqui os trabalhos *Mosca volante I*, *Mosca volante II* e *Semi-sombra*. Também é abordado neste capítulo como o conceito de paisagem e o nosso modo de ver vão se modificando com o tempo. Para este estudo, buscaram-se referências nos campos da Arte, da História e da Geografia.

No segundo capítulo, os trabalhos investigados trazem a questão dos recortes da fotografia, bem como o recorte sugerido pela janela e pela paisagem. Neste recorte, algo é deixado para trás aparecendo, assim, uma visibilidade parcial. Na introdução deste capítulo apresenta-se uma breve pesquisa sobre a noção do quadro como janela aberta para o mundo, contrapondo o fato de que

---

<sup>19</sup> FATORELLI, Antônio. A fotografia no contexto das novas tecnologias da imagem. **Concinnitas**. Ano 8 - Vol. 2 - N.7, p.111 – Dez. 2007. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/arquivo/revista7.htm>

hoje esta noção perde consistência na Arte, ao mesmo tempo que está ainda muito presente para as pessoas de um modo geral. Intitulado FOTOGRAFIA – JANELA – PAISAGEM: TRIPLO ENQUADRAMENTO, o capítulo apresenta os trabalhos *Semi-sombra: televisão, Janela e Caixa para meia paisagem*.

O terceiro e último capítulo, intitulado PONTO CINZA, inicia com algumas reflexões a respeito da noção de meio – como metade e como centro. Partindo-se do texto *Notas sobre o ponto cinza*, de Paul Klee, e buscando um diálogo com outros autores, procura-se observar como estes chegaram a uma determinada noção de ‘meio’ e como esta noção é pontual em suas abordagens. O capítulo apresenta trabalhos cujas imagens trazem à tona certo limite de nitidez: as paisagens registradas são incompletas em seu contorno ou então apresentam tons que parecem se apagar ou apagá-las – são paisagens ‘meio’ visíveis. Os trabalhos aqui investigados são: *Cartografia do meio, Sem título (Praia do Meio), Rio e Serra do Mar I e Serra do Mar II*.





Não me recordo exatamente de alguma paisagem que tenha sido especial para mim. Nenhuma, que eu me lembre, trouxe consigo aquilo que povoaria meu imaginário e me lançaria em sua direção. Mas, na lógica desenvolvida por Anne Cauquelin, em seu livro *A invenção da paisagem*, seria impossível não ter feito minhas dobras<sup>20</sup>, afinal, a paisagem está em toda parte. Se não houvesse as contrações, no sentido deleuziano, o que teria então me feito apreciar as paisagens cinzentas? Admirar o céu encoberto por nuvens num dia nublado?

A autora acima citada e Michel Serres me fazem pensar sobre o que me leva a uma investigação acerca da (semi)visibilidade e da paisagem. Para tanto, pontuarei alguns relatos sobre lugares com os quais os autores tiveram contato e, assim, foram retidos por eles pela sua significação.

Em *Um jardim tão perfeito*, texto que se encontra no referido livro de Cauquelin, ela nos conta como fora capturada como ouvinte e espectadora de um sonho relatado por sua mãe. Na narrativa, o jardim onde se desenrolou o sonho – que normalmente seria pano de fundo e mero cenário –, representava papel principal. A descrição era bastante precisa, tão rica em detalhes que, segundo a autora, mostravam o maravilhamento com que sua mãe contava e sua admiração diante da paisagem vista.

Cauquelin questiona se não teria sido este jardim tão perfeito que a inclinara em direção à paisagem e se não poderiam ser também outros fatores. Os quadros, observa, ocupam grande espaço em nossa vida. Não poderiam eles ter feito com que ela se apaixonasse pela paisagem? A autora, no decorrer do texto, vai descrevendo alguns fatos que a podem ter impelido nesta direção e, assim como o seu olhar está composto de milhares e milhares de dobras, o de sua mãe também

---

<sup>20</sup> As dobras se referem àquilo que retemos e apreendemos por ser significativo em algum sentido, mas não temos necessariamente consciência disso.

está. Seu sonho fora modelado por aspectos impressionistas, referentes aos quadros que estava acostumada a ver, mas também por certa cultura literária, citando apenas alguns. Frente a estas questões, Cauquelin ressalta que, diante da paisagem,

[...] inocentemente presos à armadilha, [contemplamos] não uma exterioridade, como acreditávamos, mas nossas próprias construções intelectuais. Acreditando sair de nós mesmos mediante a um êxtase providencial, estávamos muito simplesmente admirados com nossos próprios modos de ver.<sup>21</sup>

Uma nova dobra, entretanto, é por ela enunciada, a saber: o fato de que, na sua infância, em uma de suas férias do mês de julho, tivera um embate com um campo de trigo. Um campo tão maravilhosamente dourado que passaria a impregnar sua memória e, desta maneira, servir de parâmetro a todos os outros campos de trigo vistos; mais ainda, a todos os amarelos vistos. “Todo campo deve agora responder a essa proposição, ocasionalmente e para sempre construída – naquele verão, naquele lugar”<sup>22</sup>. Com isso, a autora fala-nos que as referências para a percepção da paisagem vão se tornando implícitas de alguma forma em nós, e que nas paisagens vistas ou situações vividas posteriormente aos casos significativos, há sempre um buraco a ser preenchido, pois o que esperamos é encontrar as mesmas cores e formas das paisagens retidas. A estes buracos ela se refere como sendo a “[...] sombra da expectativa [à] espera de preenchimento”<sup>23</sup>.

Serres, igualmente, relata sobre uma paisagem que reside em sua memória. Paisagem esta que costumava ver na França, no período de sua infância. Era uma planície que ora se apresentava boa – pelo fato de o rio irrigar os pomares, carregando-os de frutos –, ora apresentava-se perigosa, devido à inundação do lugar. Na chegada da primavera, os troncos sombrios e o solo

---

<sup>21</sup> CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.27.

<sup>22</sup> Idem, p.105.

<sup>23</sup> Idem, p.106.

davam lugar à florescência abundante. E assim Serres prossegue descrevendo o lugar de onde vinha. Em um determinado momento da narrativa, ele confessa nunca mais ter encontrado “[...] o humilde êxtase de [sua] planície primaveril [...]”<sup>24</sup> e, neste sentido, há uma proximidade com a expectativa sublinhada por Cauquelin. Todavia, o autor tem maior sorte, pois, no mesmo ano em que fez este relato, ele encontra uma paisagem no Japão com as mesmas características da de sua infância.

Conforme observei, as descrições de Anne Cauquelin e de Michel Serres fizeram-me vasculhar a memória à procura do momento em que comecei a pensar na paisagem como uma possibilidade de investigação artística. Obviamente existem algumas que de fato admiro, principalmente aquelas que pertencem à Grande Florianópolis, lugar onde vivo. Acredito que o fato de residir em uma cidade conhecida por possuir ‘belas paisagens’, deva ter em mim se impregnado – “Diz-me onde habitas e dir-te-ei quem és [...]”<sup>25</sup>, pontua Serres. Mas, ainda assim, não me recordo de uma paisagem específica que sirva de padrão a outras que eu encontre. O que posso dizer é que há sim algo que me fez pensar *na* paisagem, algo que me fez pensar *a* paisagem. Trata-se de duas fotografias em preto-e-branco do fundo dos meus olhos, procedentes de uma angiofluoresceinografia<sup>26</sup> – exame para analisar o fundo dos olhos e que por mim foram apropriadas e transformadas em um trabalho (fig. 7).

---

<sup>24</sup> SERRES, 1998, p.23.

<sup>25</sup> Idem, p.40-41.

<sup>26</sup> Angiofluoresceinografia é o nome dado à análise de fundo do olho em que um líquido corante é injetado numa veia do braço, por onde vai do sistema venoso para a circulação arterial e atinge o globo ocular, possibilitando contraste para a realização da fotografia. Tal exame serve para diagnosticar, com mais precisão, alterações que ocorrem na retina. Neste sentido, é válido lembrar a observação de Philippe Dubois (1993, p.25), tratando do primeiro discurso da fotografia – *A fotografia como espelho do real*: “existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico “presta contas do mundo com fidelidade”. [...] A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra”. Nota-

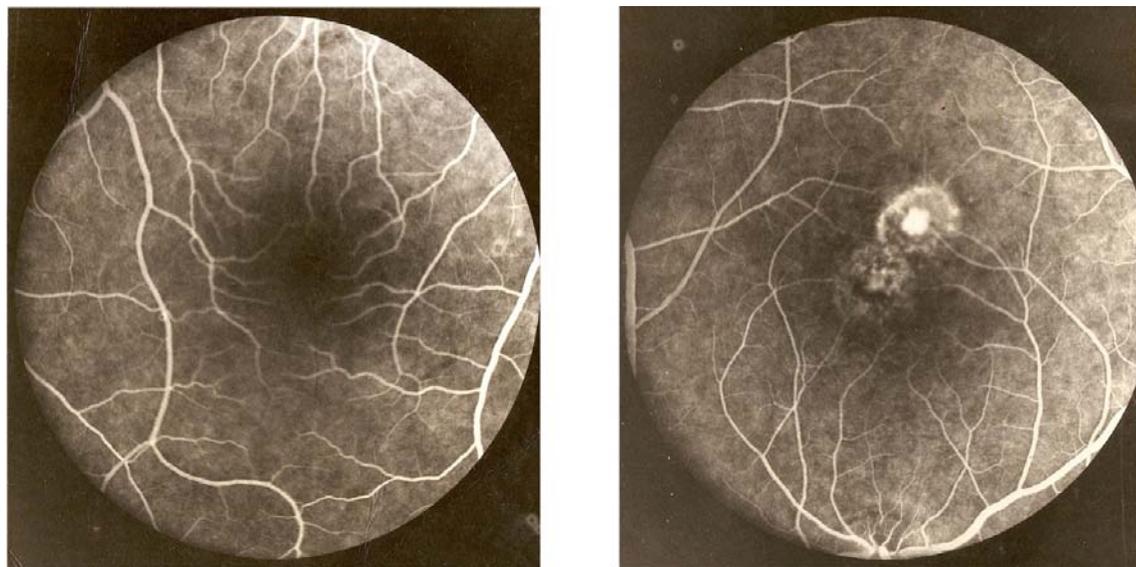


Fig. 7 - *Globo ocular* Fotografia 20 X 20 cm 2007

Nas fotos, o globo ocular esquerdo apresenta-se em seu perfeito estado, sem alteração nenhuma. Já o direito, exhibe uma mácula referente a uma cicatriz. Cicatriz esta que acarreta uma cegueira parcial deste olho. Tais fotos, a meu ver, lembram um planeta em um céu escuro. Por ocasião do período em que comecei a pensar nestas imagens como possibilidade de um trabalho artístico, fiz uma associação do globo ocular com o globo terrestre, pois ambos filtram/detêm imagens e são sustentados por uma órbita. As veias do interior dos olhos assemelham-se às árvores secas e/ou aos rios e, de certa forma, em relação a estes últimos, a finalidade é a mesma: irrigar. A partir

---

se que, em seu livro *O ato fotográfico e outros ensaios*, Dubois propõe pensar a fotografia como o traço de um real, isto é, discuti-la a partir do índice e da referência.

desta associação, realizei o desenho abaixo (fig. 8), sendo que, no globo da direita, correspondente à imagem do fundo de meu olho direito, incrustei uma pequena paisagem.

Mas se a paisagem é um modo de ver, conforme Cauquelin, e a um só tempo sua fisicalidade e sua imagem se equivalem, poderia a 'paisagem' de meu globo ocular ser um fator desencadeador de meu processo? Mais ainda: seria esta imagem a paisagem que povoa meu imaginário? Se assim for, seria esta imagem do fundo de meus olhos a propulsora de uma administração do visível em minhas fotografias?

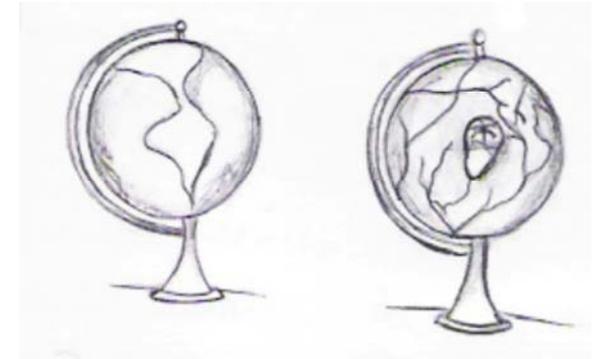


Fig. 8 - *Sem título* Desenho 2006

Creio que a resposta seria sim. As fotografias do fundo de meus olhos em alguns momentos vão estar presentes em minhas investigações artísticas, aparecendo muito diretamente nas Séries *Mosca volante I* e *Mosca volante II* e em *Semi-sombra*. Na verdade, um fator deve ser observado: estas fotografias, antes de desencadarem em mim uma reflexão sobre questões relativas à paisagem, me impulsionaram a uma pesquisa acerca da visão e da cegueira.

O capítulo SEMI-PAISAGEM, portanto, vai pensar a paisagem vista por um olho portador de determinado problema oftálmico. O prefixo *semi*, que compõe o título, adquire caráter de metade, de algo quase completo, e é neste sentido que as fotografias aqui apresentadas têm aspecto de *semi-visíveis*.



*Talvez o artista não seja exatamente aquele que veja melhor, ou que possua o bom olhar, mas contrariamente aquele que tenha a intuição, o pressentimento ou a premonição de sua cegueira. Seu esforço, seu agir, seria no sentido de abrir o visível em meio ao visível.*

Hélio Ferverza



## 1. 1 SÉRIES MOSCA VOLANTE I e MOSCA VOLANTE II

*Mosca volante I* e *Mosca volante II* (fig. 9 e fig. 10, respectivamente) são duas séries fotográficas que exibem paisagens da beira-mar de São José, em Santa Catarina. Estas imagens trazem evidentes em sua constituição algumas manchas pretas que as obstruem parcialmente. Apesar de terem sido feitas no mesmo dia e localidade, as imagens de cada série foram agrupadas pela proximidade tonal. Em *Mosca volante I*, o impedimento ali colocado parece condensar-se à imagem, muito mais do que na outra série. Nesta primeira, há certo impedimento, mas um impedimento mais sutil. Em *Mosca volante II*, o que torna as manchas mais evidentes é o fato de estas estarem situadas no centro das três fotografias, reafirmadas ainda mais pela repetição.

Para iniciar algumas reflexões sobre estes trabalhos, faz-se necessário começar pelo título, fator este de extrema relevância nestas duas séries de fotografias. ‘Moscas volantes’ são como vulgarmente os oftalmologistas chamam certos pontos pretos que surgem no campo de visão de um indivíduo. Tal nome advém da associação com pequenos insetos que às vezes voam na frente de nossos olhos. Entretanto, é válido observar que estes pontos podem ser de distintas procedências. Algumas pessoas comportam em seu campo visual estas pequenas manchas, mas nem por isso apresentam qualquer alteração ou perda de visão. Em casos mais comuns, o aparecimento destes pontos acontece em pessoas de idade superior a sessenta anos; o fato pode ocorrer pelo envelhecimento natural do humor vítreo – espécie de fluido gelatinoso que preenche o globo ocular – pois, ao se soltar da retina, engrossa e condensa pequenas partículas. Estes pequenos grumos de gel ou células, embora pareçam estar na frente do olho, estão flutuando no vítreo. Assim, o que se vê são sombras destas pequeninas substâncias.



Fig. 9 - *Mosca volante I* Fotografía 50 X 70 cm (cada foto) 2007



Fig. 10 - *Mosca volante II* Fotografía 50 X 70 cm (cada foto) 2007

Outras pessoas enxergam alguns pontos escuros devido à incidência de uma infecção dentro do olho, a qual, por sua vez, deixa uma cicatriz que pode obstruir a visão, se estabelecida no centro do globo ocular. Desta forma, a cicatriz que pode acarretar cegueira reflete também estes pontos escuros denominados moscas volantes<sup>27</sup>. Independentemente da procedência, as moscas volantes causam certo incômodo e desconforto à visão de seu portador.

É a partir do termo que dá título às séries fotográficas aqui investigadas que surge a ideia de realizá-las. Nestes trabalhos, o contato com esta expressão recorrente no vocabulário dos oftalmologistas desencadeou o processo para sua realização. Diante disto, passei então a pensar se seria possível propor ao outro, por meio da fotografia, uma visão semelhante à dos que portam moscas volantes procedentes de uma cegueira parcial<sup>28</sup>. Seria possível lançar ao observador uma visão em parte obstruída? Ou ainda, desenvolver na imagem certo empecilho como as moscas volantes? Na verdade, as manchas provocadas nas fotografias das duas séries passam a integrar a imagem, sendo, assim, indissociáveis de sua realidade visível.

Obtendo uma forma muito aproximada da minha intenção inicial, consegui o efeito de anular parte das imagens sobrepondo um vidro à lente da máquina fotográfica, no qual pinte em nanquim uma nódoa. Assim, o processo de captura das imagens, no que concerne à questão do foco e do ponto de vista, passou pelo mesmo processo de uma visão que é em parte obstruída. Tomando como exemplos a primeira e a segunda fotografia da Série *Mosca volante I* (fig. 9), é possível perceber que a mancha acompanha e anula parcialmente o olhar, de acordo com o ponto

---

<sup>27</sup> A denominação mosca volante vem do latim ‘muscae volitantes’; na Roma Antiga já se usava esta expressão para descrever determinados problemas oftálmicos.

<sup>28</sup> Faz-se necessário observar novamente que a mosca volante não é a cegueira em si, mas sim o reflexo de alguma lesão ou cicatriz no fundo do olho.

de vista. Também é na proximidade e na distância do que é visto (e, no caso das fotografias, do que é registrado), que a mancha ‘cega’ apresenta maior ou menor tamanho e, em consequência disso, ocupa maior ou menor extensão na imagem.

Esta questão vem à tona quando se leva em consideração a observação de Philippe Dubois, em *O ato fotográfico e outros ensaios*, sobre a sombra como índice<sup>29</sup> de um corpo adiabático, pois ela está diretamente vinculada à presença física de seu referente, como nas fotografias aqui analisadas. As imagens que realizei passaram por um processo de construção no momento de sua captura, que consistia em não deixar passar luz para certa parte da cena fotografada – um corpo realmente se *entre pôs* à câmera fotográfica e às paisagens que registrei. Entretanto, as manchas construídas nas imagens poderiam ter sido realizadas por algum programa de computador, dado o fato de que na arte contemporânea há uma produção imagética que pode nos confundir ao criar realidades cuja procedência desconhecemos. Como questiona Dubois, trazendo-o novamente à discussão, hoje o que se apresenta como uma fotografia é realizado de forma digital ou analógica? Ou ainda, estamos diante de uma fotografia ou de um fotograma? A imagem projetada “[...] de uma paisagem que não se mexe, é um [...] plano fixo ou um congelamento da

---

<sup>29</sup> O índice é uma das três classificações do signo feitas pelo filósofo americano Charles S. Peirce. Para este teórico, toda interpretação é um signo. Qualquer coisa que substitua uma outra coisa para algum intérprete é uma representação ou signo. O signo pode ser classificado em índice, ícone e símbolo. Régis Debray (1993, p. 213), seguindo as ideias de Peirce, explica: “O *índice* é um fragmento do objeto ou em contiguidade com ele, parte do todo ou tomada como o todo. Neste sentido, uma relíquia é um índice: o fêmur do santo em uma urna é o santo. Ou a marca de um pé sobre a areia, ou a fumaça do fogo ao longe. O *ícone*, pelo contrário, *assemelha-se* à coisa, mas não é a coisa. Não é arbitrário, mas motivado por uma identidade de proporção ou de forma. Reconhece-se o santo através de seu retrato, mas esse retrato é acrescentado ao mundo da santidade, não fazia parte dele. Quanto ao *símbolo*, não tem qualquer relação analógica com a coisa, mas simplesmente convencional: arbitrário no que diz respeito a ela, decifra-se com a ajuda de um código. Assim é o caso do vocábulo “azul” no que diz respeito à cor azul”. Diante deste esclarecimento, é possível apontar a sombra como índice pelo fato de que ela existe necessariamente pela presença de um corpo opaco que não permite que a luz lhe atravesse.

imagem?”<sup>30</sup>. Enfim, a arte contemporânea “[...] é cada vez mais trabalhada por imagens híbridas, impuras, nas quais a indistinção das matérias e dos procedimentos é total, as funções e finalidades estão misturadas e a circulação das formas se tornou vertiginosa”<sup>31</sup>. Dubois resume sua questão pontuando que a *incerteza do visível* se tornou o novo estado das coisas.

Virgínia Gil Araújo, no texto *Realidades imaginárias na fotografia: a artificialidade, os espectros e as ruínas da realidade*, também faz algumas observações sobre o uso da fotografia na arte contemporânea e como esta apresenta/produz ambiguidades devido às estratégias de construção e simulação de sua realidade visível. Para a autora, a fotografia contemporânea pode propor rearticular certos “jogos de memória” ao revestir-se de uma realidade imaginária. Frente a isto, observa: “A nova produção imagética deixa de ter relações com a realidade imediata, não pertence mais à ordem das aparências, mas aponta para diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos”<sup>32</sup>.

Conforme Araújo, pode-se pensar que diante de *Mosca volante I* e *Mosca volante II* é possível tentar reconstituir a imagem, traçar algumas relações entre o que se vê e as imagens que retemos em nossa memória. Este fato pode ocorrer devido ao forte caráter indicial, diz a autora, pois é possível reconstituir as imagens “[...] a partir de um repertório de combinações com o referente”<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> DUBOIS, Philippe. **Movimentos improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003, p.5.

<sup>31</sup> Idem, p.4.

<sup>32</sup> ARAÚJO, Virgínia Gil. *Realidades imaginárias na fotografia: a artificialidade, os espectros e as ruínas da realidade*. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p.80.

<sup>33</sup> Idem, p.81.

Ainda que estejamos diante de uma demanda vertiginosa de imagens, das quais desconhecemos a forma de realização, o que me interessava, e ainda interessa, era construir imagens em que a lente da máquina fotográfica exercesse um trabalho semelhante ao de um olho portador de uma cegueira parcial. O que me instigou em todo o processo foi o fato de construir um bloqueio, estruturar algo que interrompe a imagem, algo que interrompe a paisagem; sendo que esta última, para existir, depende diretamente de nosso olhar.

Olhar à distância e considerar o que é visto: é assim que, segundo Régis Debray, surge a paisagem. Sob este ângulo, é possível rever brevemente a história de seu aparecimento, conforme este autor, o que possibilitará pensar como as mudanças na sociedade acarretam igualmente mudanças em nosso sistema perceptivo e, também, como se chegou hoje à *incerteza do visível*. É possível ainda assinalar que ocorreram significativas transformações no campo da Geografia, resultando em uma alteração no modo de conceituar a paisagem como sendo apenas o enquadramento perceptual de um espaço.

Debray pontua que, antes e durante a Idade Média – quando o homem ainda vivia completamente envolto pelo campo, isto é, submerso na paisagem –, a natureza era usada na arte subordinada a um mito, haja vista que no período em questão a produção de imagens era voltada às questões religiosas e de devoção. Foi preciso que o homem tomasse distância para conceber a paisagem, pois para percebê-la foi necessário fazer um enquadramento por um olhar de longe. A partir do domínio das distâncias, do avanço do comércio, das grandes navegações ocorridas no início da Idade Moderna, conseguiu-se o distanciamento indispensável para a concepção da paisagem. Assim, foi o olhar do cidadão que, longe do campo, a concebeu.

Diante deste fato histórico, é viável uma aproximação com as noções de ‘encarnação’ e ‘incorporação’ desenvolvidas por Marie-José Mondzain, em seu livro *Pode uma imagem matar?*<sup>34</sup>. É importante observar que estes conceitos são desenvolvidos pela autora em relação à imagem. Porém, aqui tentarei pensá-los a partir da paisagem, uma vez que sua fisicalidade e sua representação são tomadas como equivalentes.

A denominação ‘encarnação’ surge da ideia de que a imagem de Cristo é a encarnação de Deus, ou seja, Cristo nada mais é do que a vinda do infigurável ao visível. Iconicidade<sup>35</sup> de uma ausência. Para Mondzain, “encarnar é dar carne e não dar corpo. É operar na falta das coisas. A imagem dá carne, quer dizer *carnação* e visibilidade a uma ausência, em uma distância não atravessável com o que é designado”<sup>36</sup>. Na imagem encarnada se constituem três instâncias indissociáveis: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação. Aqui, Mondzain aponta a imagem como sendo uma questão de relação, pois ela alcança visibilidade quando se estabelece a relação entre o que é dado a ver e quem olha. Esta relação somente é possível pelo distanciamento entre o olhante e o que é olhado. Ao sujeito é conferido o livre acesso de pensamento, pois a imagem que encarna possui a força de transformar a violência em liberdade crítica. A imagem encarnada é, portanto, da ordem da liberdade; o sujeito que olha é livre de ver ou não ver a ausência das coisas que lhe são dadas a contemplar. Portanto, foi preciso que o homem se distanciasse do campo para poder ter o espaçamento necessário para perceber e

---

<sup>34</sup> Do original: *L'image peut-elle tuer?*

<sup>35</sup> Sobre o ícone, ver nota no fim da página 41.

<sup>36</sup> MONDZAIN, Marie José. **L'image peut-elle tuer?** Paris: Bayard Éditions, 2002, p. 32. Tradução livre. Do original: “incarner, c’est donner chair et non pas donner corps. C’est opérer en l’absence des choses. L’image donne chair, c’est-à-dire *carnation* et visibilité, à une absence, dans un écart infranchissable avec ce qui est designé”.

conceber a paisagem. Foi no afastamento que pôde refletir e assim dar carne, ou seja, *carnação* e visibilidade à paisagem.

Se encarnar é dar carne, como observa Mondzain, incorporar é então dar corpo. Na encarnação, há a figuração do infigurável, já na incorporação entra-se em comunhão com o visível, isto é, comunhão com uma presença. Há aqui uma falta de distanciamento que põe o sujeito em fusão com a imagem. Nesta falta de espaçamento gerada pela incorporação, não é possível um pensamento livre. O sujeito, ao fusionar com a imagem, não tem o distanciamento necessário para um pensamento crítico. É diante destas questões que, completamente sufocado pelo campo, o homem medieval ficou durante muito tempo sem levantar os olhos do solo onde vivia; é também por isso que não conseguia espaçamento necessário para enquadrar a paisagem. Neste sentido, Régis Debray sublinha que “A arte, assim como a paisagem, são atitudes de consciência”<sup>37</sup>.

Tão importante quanto a questão da paisagem e sua representação, é o surgimento da perspectiva linear no Renascimento, fundada no método gráfico da representação espacial e apoiada num sistema de figuração geométrica<sup>38</sup>. Conforme ainda Debray, “as núpcias do olho com a lógica matemática tiveram como efeito abrir ao olhar a natureza física e não somente mitológica ou psicológica”<sup>39</sup>. Mas o fato eminente, na perspectiva linear de um ponto de fuga que permite um ponto de vista imóvel e único, pensa o olhar como sendo objetivo, alijado do espectador. Tal

---

<sup>37</sup> DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem:** uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993, p. 193.

<sup>38</sup> Idem, p.231.

<sup>39</sup> Idem.

fator perdurou, conforme alguns historiadores, até aproximadamente a primeira metade do século XIX.

Quanto mais o capitalismo se expandiu, mais ocorreram mudanças na nossa forma de olhar, receber e conceber as imagens. E, de acordo com Jonathan Crary, a história da visualidade passou por um momento de grande mudança no início do século acima citado, quando se realizaram significativas investigações acerca do funcionamento do olho e da visão humana. Estas inquietações, entretanto, não se restringiram à fisiologia, também se efetivando na psicologia, na biologia, na economia e nas artes. Abandonando o regime clássico de verdade da visão, em que o ato de ver era pautado em certezas, numa visão linear e objetiva, estas pesquisas passaram a considerar os sentidos como fazendo parte da espessura do corpo – corpo este que apresenta limitações e imperfeições<sup>40</sup>. Esta noção de visão autônoma e que é subjetiva, dependendo do sujeito, e não mais objetiva, vinda do exterior, foi se efetivando cada vez mais com o advento da Modernidade. Assim, a Modernidade foi para a Arte Contemporânea, ou melhor, para o conjunto artista/obra/espectador contemporâneo, fator relevante para a sua realização. Se hoje temos o espectador como sendo fundamental à efetivação de uma obra, isto se deve, dentre vários motivos, também ao fato de que a visão passou a ser aceita como parte da densidade e materialidade do corpo.

Foi, contudo, o capitalismo o grande fomentador do mundo moderno e que, no que diz respeito às imagens, ampliou a possibilidade de reprodução e crescente hibridação destas. Quanto mais a dinâmica do capital impulsionou o avanço industrial, mais proporcionou a aceleração da vida

---

<sup>40</sup> CARVALHO, Vicia de. **Pontos de Vista:** modernidade e visão estereoscópica. Disponível em: <http://www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/cd4/visual/Vicia%20de%20Carvalho.doc>

humana. Neste aspecto, é importante observar que, quando há transformação em uma sociedade – mudanças técnicas, políticas e sociais –, tudo que é intrínseco a ela também se modifica. Não à toa aparece neste contexto a modificação do nosso sistema perceptivo. Com relação a isto, Walter Benjamin observa que:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.<sup>41</sup>

Assim, tentando acompanhar a velocidade com que as coisas aconteciam – a inserção de novos produtos no mercado, o fluxo de informações, novas fontes de estímulos –, o homem passa a se encontrar sob um regime de atenção-distração, e é a partir deste binômio que passará a habitar o mundo. Diante disso, Crary sublinha que “[...] o capital, como troca e circulação aceleradas, necessariamente produz esse tipo de adaptabilidade perceptiva humana e torna-se um regime de atenção e distração recíprocas.”<sup>42</sup>

Com relação à noção de paisagem, também aconteceram significativas mudanças. Neste sentido, a Geografia Humana passa a salientar que não basta um estudo morfológico desta, uma vez que há uma interação da sociedade com o espaço. Portanto, sem a pretensão de realizar estudos sobre a Geografia, são trazidas algumas observações dos geógrafos Augustin Berque e Milton Santos, para que se compreenda como esta área colaborou para a noção de que a paisagem, sendo dinâmica, não se refere somente ao enquadramento realizado por um olhar.

---

<sup>41</sup> BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.169.

<sup>42</sup> CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARTNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p.84.

Berque parte da ideia de uma geografia cultural, que consiste no sentido que uma sociedade dá à sua relação com o espaço e com a natureza. Neste meio, é a paisagem que concretamente vai exprimir esta relação.

A sociedade é que produz, reproduz e transforma a paisagem, mas o faz sempre numa lógica de reciprocidade com o ambiente. É deste modo que Berque salienta que “as sociedades organizam seu ambiente em função da interpretação que dele fazem e, reciprocamente, o interpretam em função de sua organização”<sup>43</sup>. Nesta lógica, a paisagem é vista por um olhar ao mesmo tempo que ela determina este olhar. Assim, Berque vai denominá-la a um só tempo como *marca* e como *matriz*.

Enquanto *marca*, a paisagem expressa uma civilização. Ela tem uma forma concreta dotada de história, podendo e devendo ser descrita e inventariada. Ela é uma *marca* na superfície terrestre impressa pela sociedade. Ao mesmo tempo que, enquanto *matriz*, participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação da sociedade com o espaço e com a natureza. Nesta mútua relação *marca-matriz* é preciso, conforme o autor, compreender a paisagem de dois modos:

[...] por um lado ela é vista por um olhar, apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência, julgada (e eventualmente reproduzida) por uma estética e uma moral, gerada por uma política, etc. e, por outro lado, ela é matriz, ou seja, determina, em contrapartida, esse olhar, essa consciência, essa experiência, essa estética e essa moral, essa política, etc.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Berque, citado por MENEZES, Upiano T. Bezerra. Paisagem como fato cultural. In: YÁZIGI, Eduardo (Org.) **Turismo e paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002, p.29.

<sup>44</sup> BERQUE, Augustin. Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: Elementos da Problemática para uma Geografia Cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL (Orgs). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, p.86.

Para completar a questão, Berque denomina a paisagem como plurimodal, uma vez que ela é passiva-ativa-potencial, e desta mesma forma denomina o sujeito para o qual ela existe. Assim, sujeito e paisagem são co-integrados, pois um é fator determinante do outro.

O brasileiro Milton Santos separa paisagem de espaço, ressaltando que estes não são sinônimos. Onde Berque aponta a dupla relação *marca-matriz*, indicando que forma e ação são co-integradas se implicando mutuamente, Santos sublinha que a paisagem é um conjunto de formas e é o espaço que vai lhes trazer vida. Mas isto que Santos aparta não é tão simples assim, uma vez que também há nesta ideia fatores que se interpenetram e se determinam reciprocamente.

Segundo Santos, paisagem refere-se às formas – conjunto de elementos naturais e artificiais –, podendo ser abarcada com a visão. As formas que a configuram são produzidas ao longo dos tempos, mas também coexistem no momento atual; e é por isso que muitas vezes a palavra paisagem é usada para exprimir configuração territorial. Já o espaço são estas formas, mais o movimento, ou seja, “[...] mais a vida que as anima”<sup>45</sup>. É o espaço que vai atualizar a paisagem e fazer dela a combinação de inúmeros tempos. A paisagem é, neste aspecto, transtemporal, uma vez que junta objetos passados e presentes, enquanto o espaço é uma situação única.

O autor ressalta que tanto o espaço quanto a paisagem são a sociedade, mas entre eles não existe um completo acordo. Não à toa vai apontá-los como uma espécie de palimpsesto, “[...] onde, mediante acumulações e substituições, a ação das diferentes gerações se superpõe”<sup>46</sup>. Mais

---

<sup>45</sup> SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: EDUSP, 2002, p.103.

<sup>46</sup> Idem, p.104.

adiante ele ainda observa que “a paisagem é a forma congelada, mas participa da história viva. São suas formas que realizam, no espaço, as funções sociais”<sup>47</sup>.

Ainda que Milton Santos tenha apontado a paisagem apenas como um conjunto de formas, estas são modificadas constantemente pela ação do homem<sup>48</sup>. Suas considerações e as de Augustin Berque são relevantes para sabermos que não devemos olhar a paisagem de um único ângulo e que aquilo que nos habita, conforme Deleuze, é completamente povoado de fatores culturais. Desta maneira, para compreender a paisagem, não basta se ter a noção de como se dá seu caráter morfológico, tampouco basta saber como funciona nosso sistema perceptivo. À percepção da paisagem é preciso considerar que existem fatores externos determinantes, sendo estes culturais, sociais e históricos<sup>49</sup>.

Assim, as práticas artísticas contemporâneas vêm abordando a paisagem de múltiplas formas, tanto intervindo diretamente nesta, como não. Mas independentemente do modo, a ela são agregados novos significados. Identificamos, portanto, como as produções artísticas atuais expõem uma profusão de coisas desencadeadas pelo regime de atenção-distração em que vivemos. E é neste sentido que Dubois coloca que hoje as imagens são um complexo, e que não podemos mais contemplá-las “inocentemente”, como uma coisa “pura”<sup>50</sup>.

Frente às questões acima, pode-se dizer que *Mosca volante I* e *Mosca volante II* são imagens contaminadas, maculadas, sem isenção de impurezas. Tal fato é ainda reafirmado pelas manchas

---

<sup>47</sup> Idem, p.107.

<sup>48</sup> Mesmo deparando-nos com um lugar que nunca foi tocado, quando o designamos como paisagem estamos lhe atribuindo um significado cultural e a paisagem, conforme Cauquelin, é uma invenção.

<sup>49</sup> MENEZES, 2002, p.32.

<sup>50</sup> DUBOIS, 2003, p.4.

que as constituem, pois um dos significados da palavra ‘puro’, segundo o dicionário, é ‘sem manchas ou nódoas’, o que não é o caso das séries fotográficas aqui investigadas.

Como um ponto cego, as manchas interrompem o fluxo de percepção das paisagens por mim fotografadas; então, diante destas imagens, nossa visão pode se encontrar num liame que sustenta, que prende o jogo oscilante entre o que é identificável e o que é ininteligível. O que falta nas imagens, devido ao apagamento instalado pelas manchas, substitui-se agora pelas próprias manchas feitas imagens. Neste aspecto, as Séries *Mosca volante I* e *Mosca volante II* encontram um diálogo com *Contre-jour*, uma fotografia de Hélio Ferverza (fig. 11), onde aparecem duas mãos segurando uma outra fotografia. Esta imagem exibida na foto de Hélio apresenta um garoto com os braços levantados e com o rosto encoberto por um saco plástico transparente. Nota-se que este rosto encontra-se estranhamente escondido por trás de uma mancha vermelha que foi pintada pelo próprio menino. A atitude é denunciada pelo fato dele segurar em uma de suas mãos uma lata de tinta spray.

A imagem do garoto foi realizada na ocasião da ação *Terreno de Circo* (1985), desenvolvida por Hélio Ferverza, Ricardo Campos e Otacílio Camilo, este último falecido em 1989; junto a eles também participava um grupo de crianças. No texto *Do terreno de circo ao olho mágico: pontos cegos e entreolhares*, Hélio observa que a cena do garoto lançando tinta sobre o próprio rosto se mostrou reveladora em muitos sentidos, mas, atendo-se apenas a um, pontua:

À medida que o menino recobre o rosto com tinta, ele não está mais vendo o que faz. Ao fazer, ele não vê. A violência da cena que nos chocou inicialmente, embora o menino nada tenha sofrido, trazia algo de paradoxal através da opacidade: ao esconder seu olhar, a pintura surgia, e ela surgia à

medida que ele não via. Pintura e face coincidem. Para revelar a face da pintura, ela teve que esconder sua face.<sup>51</sup>

Este processo realizado pelo garoto e posteriormente apresentado por Hélio a partir de uma outra fotografia, tem um caráter *semi-visível*. A atitude do menino acontece de modo semelhante às séries *Mosca volante I e II*, pois, como já foi observado, algo some nas imagens para dar a ver uma outra forma. Portanto, vejo algo a partir de outro que não posso ver. A fotografia de Hélio, então, parece-me estender o gesto do garoto, uma vez que também não podemos ver a quem pertencem as mãos que seguram a fotografia inicial.



Fig.11 - Hélio Ferverza *Contre-jour* Fotografia colorida plastificada 31,5 X 46,5 cm

---

<sup>51</sup>FERVENZA, Hélio. Do terreno de circo ao *olho mágico*: pontos cegos e entreolhares. **Porto Arte**, Porto Alegre, v.9, n.17, p.55, nov. 1998.

Um diálogo também possível de minhas fotografias é com *Invisível a ovo nu*, trabalho de Raquel Stolf, realizado entre 1999 e 2002. Tal trabalho constitui-se de fotografias contendo imagens de um mágico em cujo rosto a artista sobrepõe um ovo, por se encaixar perfeitamente às dimensões e ao formato da cabeça.

*Invisível a ovo nu* possui algumas versões e desdobramentos. Uma delas apresenta um ovo branco (fig. 12), sobreposto à imagem; em outra é utilizado um ovo amarelo (fig. 13). Em ambos os casos, a cabeça da figura que constitui a imagem é o ponto investigativo de Raquel Stolf. Contrariamente, em minhas fotografias o alvo não é *a priori* definido, pois depende do ponto de vista meu/máquina fotográfica.

As fotografias em que Raquel Stolf coloca o ovo branco em cima da cabeça do mágico adquirem certa camuflagem, quase passando despercebida a mudança. Todavia, ainda que praticamente fusionada à imagem, a sobreposição do ovo propõe uma interrupção, um corte-desvio de sentido, tal como as manchas sobrepostas em minhas fotografias. Mas também ali, assim como em meu trabalho, algo se apaga na imagem para dar a ver uma outra forma. Como observa a própria artista, “[...] a ausência da cabeça do mágico implica a presença do ovo”<sup>52</sup>.

Já em outra fotografia, Raquel usa um ovo amarelo e intervém pintando sobre ele um bigode branco. Nesta foto, intitulada *I.A.O.N.* – iniciais de *Invisível a ovo nu* –, faz alusão a *L.H.O.O.Q.*, trabalho de Marcel Duchamp, de 1919. Um trocadilho com o artista, uma brincadeira que, longe de ser desprezada de seriedade, sobrepõe-se como nova camada ao trabalho. Ao jogar com a

---

<sup>52</sup> STOLF, Maria Raquel da Silva. **Espaços em branco – entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos.** (Dissertação de Mestrado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes da UFRGS, 2002, p.87.

obra de Marcel Duchamp, a artista oculta ainda mais o rosto do mágico, fazendo com que a imagem oscile entre o ovo, o bigode e a referência duchampiana. Mas esta atitude, apesar de operar num ocultamento, acaba por nos instigar ainda mais a saber o que está por trás da barreira erigida pelo ovo, isto é, o rosto do mágico.

O título *Invisível a ovo nu*, assim como *Mosca volante I* e *Mosca volante II*, também é um fator muito importante e que aciona o trabalho. Ao falar ‘invisível a ovo nu’, vem-nos a ideia de algo que é posto a nu, de algo que é desvelado, ao mesmo tempo em que a palavra ‘invisível’ nos prende em seu significado, pois designa algo que não podemos ver. O ovo some para dar lugar à cabeça do mágico, mas que também não aparece, pois em seu lugar está o ovo. Assim, este trabalho de Raquel Stolf vincula-se num jogo sem fim, num jogo *semi-visível*. Ao ver o ovo, a cabeça é ocultada, enquanto que ao enxergar o formato da cabeça, o ovo é que se faz invisível.

Tanto em minhas fotografias como nos trabalhos aqui citados de Hélio Ferverza e Raquel Stolf, propôs-se pensar em imagens que de alguma forma apresentassem um bloqueio. Nas *Moscas volantes*, o bloqueio é construído por mim no momento do corte fotográfico, já no caso da fotografia *Contre-jour*, de Hélio, a obstrução é realizada antes mesmo de qualquer intuito de registro; nas fotos de Raquel, o obstáculo é sobreposto em uma fotografia que será refotografada. Todavia, ainda que as interferências feitas nas imagens destinem-se (ou não) a bloquear os trabalhos aqui comentados, muito mais que limitar elas propõem múltiplas entradas e saídas de sentidos.

•

Fig. 12 - Raquel Stolf  
*Invisível a ovo nu*  
Fotografia  
13,5 X 17 cm  
1999-2002



Fig. 13 - Raquel Stolf  
*I.A.O.N.*  
Fotografia  
13,5 X 17 cm  
1999-2002

Num diálogo um pouco mais estendido com Raquel Stolf, realizamos em 2008 a exposição **estado-escuta \ estado-cegueira** no Museu Casa das Onze Janelas em Belém/PA e a exposição **estado-cegueira \ estado-escuta** no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, em Curitiba, sendo ‘estado-escuta’ referente aos trabalhos de Raquel e ‘estado-cegueira’ aos meus. A princípio, a exposição de Belém apresentaria mais trabalhos que a de Curitiba, por isso a troca da ordem dos ‘estados’ no título. Mas os espaços expositivos foram favoráveis à exibição dos mesmos nos dois lugares.

A denominação ‘estado-cegueira’ foi por mim desdobrada a partir do texto *Estado-vídeo* de Philippe Dubois. O autor se refere ao vídeo como algo que vai além do mero elaborar imagens, concebendo-o como um pensamento, como um estado que pensa as imagens, como um ‘estado-vídeo’. A partir desta ideia de Dubois, passei a refletir sobre o que é um ‘estado’ e sobre o que é estar num determinado ‘estado’, percebendo que era o modo como eu me encontrava naquele momento para pensar as imagens que produzia. Era um estado de pensar meus trabalhos e sua possível relação com a cegueira naquelas circunstâncias. Sobre esta questão, o texto que desenvolvemos para o projeto da exposição esclarece:

[...] pensar um **estado-cegueira** ou um **estado-escuta** implica em estar em constante processo e, neste sentido, perceber o mundo mergulhado e contaminado por este processo. Implica em um modo de pensar, uma situação ou ação inserida no mundo e proposta a quem ali possa estar. A exposição **estado-cegueira \ estado-escuta** sublinha o modo como nos encontramos situadas em relação à cegueira e à escuta, propondo indicar estes estados ao outro<sup>53</sup>.

Atentar a estes ‘estados’ e a partir deles realizar uma exposição foi favorecido pelo fato de que, durante o ano de 2007 e também a primeira metade de 2008, Raquel e eu dividimos um

---

<sup>53</sup> ZIMMER; STOLF. Texto para o projeto da exposição **estado-cegueira \ estado-escuta**.

apartamento em Porto Alegre/RS com mais duas colegas; realizávamos o Mestrado e Raquel o Doutorado. Desta convivência, muitas ideias surgiram, foram desdobradas e principalmente compartilhadas. A pesquisa de Raquel gira em torno de questões relacionadas à escuta. Comecei então a perceber como ela estava completamente mergulhada em suas questões e com isso atenta ao entorno sonoro. Em uma de nossas conversas, comentei que ela estava num ‘estado-escuta’. A partir daí, desenvolvemos dois verbetes e deles passamos a pensar nossas exposições. Seguem os verbetes:

**estado-cegueira:** Modo de ser ou estar atento aos intervalos e/ou bloqueios perceptivos. Situação ou disposição em que se acham as pessoas ou as coisas que podem passar despercebidas. Forma de olhar as imagens, forma de percebê-las e também concebê-las.

●

**estado-escuta:** Modo de estar, situação ou experiência, onde há um colocar-se num estado de atenção às texturas mínimas das paisagens sonoras cotidianas. Rastrear e colecionar ruídos, barulhos, silêncios sonoros, pedaços de falas, pausas entre as palavras.

→

Os símbolos abaixo de cada ‘estado’ são a forma de sinalizar nossos nomes e nosso processo. A bolinha preta utilizada para identificar minha produção associa-se à mancha ‘cega’ que paira nas Séries *Mosca volante I* e *Mosca volante II* e em *Semi-sombra*; trabalhos estes que, juntamente com *Caixa para meia paisagem*, integraram as exposições. Neste aspecto, podemos convocar novamente o texto *Do terreno de circo ao olho mágico: pontos cegos e entreolhares*, de Hélio Ferverza, uma vez que sua escritura é permeada por inúmeros pontos pretos – ‘moscas volantes’ sobrevoando seu texto, cujo conteúdo denota a presença de questões relativas à cegueira, sobre *mostrar/esconder, visível/não-visível*.



estado-escuta \ estado-cegueira Museu Casa das Onze Janelas Belém/PA



**estado-cegueira \ estado-escuta** Museu de Arte Contemporânea do Paraná Curitiba/PR

## 1. 2 SEMI-SOMBRA

O trabalho aqui analisado consiste de duas fotografias de foco muito aproximado de certa vegetação, mas que gera determinada dificuldade de identificar, pela excessiva névoa escura que paira sobre elas. Estas fotos têm uma ligação muito estreita com as Séries *Mosca volante I* e *Mosca volante II*, uma vez que delas é que foi feito o recorte para a realização de *Semi-sombra* (fig. 14). Porém, nas fotografias analisadas no subcapítulo anterior, a mancha, não permitindo ver o que existe por detrás, possibilita jogar nossa visão para as bordas da imagem, ao mesmo tempo em que ela própria segura nosso olhar devido ao fato de ser um elemento que pesa visualmente. Já em *Semi-sombra*, a mancha escura ocupa grande porção das fotos, principalmente na parte inferior, sendo que a vegetação e a claridade que vemos na parte superior também apresentam um aspecto sombrio. Assim, o fato de *Semi-sombra* ser desdobrado das Séries *Mosca volante I* e *Mosca volante II* faz com que algumas considerações a seguir sejam pertinentes a ambos os trabalhos.

Diante de tais aspectos, cabe então primeiramente perguntar: de onde vem o título *Semi-sombra*?

Quando comecei a fragmentar as *Moscas volantes*, percebendo a intensa sombra nas partes escolhidas, recorri ao significado de algumas palavras próximas à noção de uma escuridão não completa. Dentre elas encontrava-se o termo ‘penumbra’, que se origina do latim *paene* = quase + *umbra* = sombra, significando, desta forma, sombra incompleta, produzida por um corpo que não intercepta inteiramente os raios luminosos; meia luz; ponto de transição da luz para a sombra. Daí a ideia de utilizar o prefixo *semi* adjunto ao substantivo *sombra*.



Fig. 14 - *Semi-sombra* Fotografía 25 X 25 cm (cada foto) 2007

Se, nas *Moscas volantes*, a intenção era de proporcionar, por meio da fotografia, uma visão semelhante aos que portam uma cegueira parcial, tendo como base para sua realização a imagem do fundo de meu olho direito, o recorte realizado para obtenção de *Semi-sombra* poderia ser aproximado a um recorte feito na foto do meu globo ocular, onde a mancha tomaria (e tomou) grande extensão da imagem, ofuscando quase por completo a paisagem fotografada, como na simulação abaixo (fig. 15).

É possível perceber uma inversão entre a fotografia do globo ocular e a da paisagem. Na imagem à esquerda, o fundo do olho é formado por uma névoa acinzentada, escura até. Ali, onde pensamos quase não ser permitida a visão, é onde é possível enxergar – uma visão periférica apenas. Por outro lado, onde aparece a mácula clara, vê-se na paisagem uma mancha turva.



Fig. 15 - Simulação da correspondência entre o recorte na imagem do fundo de meu olho direito e um foco específico em determinada paisagem.

A imagem fotográfica do fundo do olho, ainda que em preto-e-branco, representa-o com muita semelhança, mas não é da mesma forma como se vê. Por ser uma foto analógica, possui um negativo e é ele que se aproxima mais da forma como se enxerga. É no negativo que aparece uma névoa escura como a obtida na paisagem. Nota-se que a constituição do globo ocular e o processo da visão sofrem uma inversão semelhante ao processo da fotografia. Neste aspecto, Eduardo Vieira da Cunha observa, a respeito da sombra e da inversão:

A sombra de alguma coisa designa metaforicamente seu inverso. [...] A noite, a morte, o negro, o invisível são os inversos do dia, da vida, do branco, do visível. E são, ao mesmo tempo, os seus prolongamentos. Esta dupla relação de prolongamento e de inversão das sombras representa o próprio princípio da fotografia que fornece aos objetos uma impressão de modo inverso: em negativo.<sup>54</sup>

As sombras são projeções escuras decorrentes da falta de luz, embora para percebê-las seja preciso haver claridade. Para que existam, necessariamente deve existir um corpo opaco que não deixe a luz lhe atravessar. Logo, dentro da lógica peirciana dos signos, a sombra é um índice, conforme foi discutido no subcapítulo anterior e, neste aspecto, tem ligação direta com seu referente. Em *O ato fotográfico e outros ensaios*, Philippe Dubois fala não só da sombra, mas também da fotografia que em seu princípio constitutivo aproxima-se do índice; isto porque para ela existir é necessário haver uma relação de conexão real com o referente. A sombra que predomina nas fotografias de *Semi-sombra* só pôde ser realizada pelo fato de eu posicionar um corpo opaco em frente à lente da câmera. Assim, diante da questão indicial da fotografia, três decorrências são apontadas pelo autor em questão: *a singularidade, a atestação e a designação*.

---

<sup>54</sup> CUNHA, Eduardo Vieira. O negativo: sombras densas e claras da melancolia. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 160.

No que concerne à *singularidade*, quando Dubois salienta que a fotografia aparece “(...) como uma *fatia*, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*”<sup>55</sup>, pontua que o instante no qual ocorreu o registro não volta, ele é único. Logo, o momento em que as ‘paisagens manchadas’ foram registradas já não volta mais, tampouco se conseguiria realizar novas fotografias obtendo resultados iguais aos das anteriores, uma vez que o dia, a hora, o clima, o próprio lugar, entre outros fatores, são e estão diferentes.

Sobre a *singularidade*, podemos encontrar também em Deleuze algumas considerações e, desta maneira, estendê-las às questões da fotografia. Em *Diferença e repetição*, o autor salienta que não se pode repetir um “irrecomeçável”, não podemos repetir o que não volta mais e o que não volta mais se caracteriza como único e singular. Para esta observação, toma o exemplo do escritor francês Charles Péguy, quando se refere a um evento para comemoração de determinada data: “[...] não é a festa da Federação que comemora a tomada da Bastilha; é a tomada da Bastilha que festeja e repete de antemão todas as Federações [...]”<sup>56</sup>. Prolongando estas reflexões ao momento do corte fotográfico, podemos considerar que este, por ser único e, portanto, singular, é que repete de antemão todas as cópias possíveis de serem feitas. Deleuze ainda afirma que “[...] a repetição só é uma conduta necessária e fundada apenas em relação ao que não pode ser substituído”<sup>57</sup>. Além do instante do corte, também é possível fazer uma aproximação ao negativo fotográfico, uma vez que, mesmo sendo único e singular, ele possibilita inúmeras reproduções.

---

<sup>55</sup> DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993, p.161.

<sup>56</sup> Péguy, citado por DELEUZE, 1988, p.22.

<sup>57</sup> DELEUZE, 1988, p.22.

Eduardo Vieira da Cunha comenta que o negativo é um corpo com uma alma. É no retorno deste aos arquivos que ele se valoriza, livre do seu duplo. “A sua alma revela a capacidade de ser repositório do mundo, matéria-prima infinitamente interpretável”<sup>58</sup>. A respeito da alma e do duplo, Deleuze considera:

Os reflexos, os ecos, os duplos, as almas, não são do domínio da semelhança ou da equivalência; assim como não há substituição possível entre os verdadeiros gêmeos, também não há possibilidade de se trocar a alma. Se a troca é o critério da generalidade, o roubo e o dom são os critérios da repetição. Há, pois, uma diferença econômica entre as duas.<sup>59</sup>

Negativo e cópia apresentam, portanto, naturezas distintas. Os negativos são potências a serem atualizadas por suas cópias – eles têm uma alma. Por serem únicos, são diferentes de tudo. A diferença não se cristaliza, ela se repete em diferentes formas, diferentes vozes, sendo nomeada por aproximação.

Passemos agora à questão da *atestação*. Dubois esclarece que, como índice, a fotografia vai atestar e testemunhar a existência do referente. A fotografia é o *traço de um real*, um ‘traço’ formado pela ação da luz sobre uma superfície fotossensível e que acontece ao vivo. É inegável que na realização da fotografia se esteja diante do que vai ser fotografado. Portanto, ela ratifica o que representa, conforme Barthes<sup>60</sup>.

Por fim, a questão da *designação*. Segundo Dubois, Peirce sublinhava que o índice não afirma nada, apenas diz: *Ali*. O índice *aponta*; então, a fotografia aponta algo a alguém. É neste sentido que Barthes, muito antes do autor que tomo como referência neste texto, observa: “[...] a

---

<sup>58</sup> CUNHA, 2004, p.159.

<sup>59</sup> DELEUZE, 1988, p.22.

<sup>60</sup> Barthes, citado por DUBOIS, 1993, p.74.

Fotografia é sempre apenas um canto alternado de “Olhem”, “Olhe”, “Eis aqui”, [...]”<sup>61</sup>. Não à toa aponte de antemão que o trabalho analisado neste subcapítulo trataria de duas fotografias de certa vegetação, ofuscada por uma mancha escura.

Essa nódoa sombria que esfumaça, embaça, encobre e obscurece parte de *Semi-sombra*, põe à mostra um cromatismo melancólico e soturno – o que lhe atribui certo caráter pictórico. Uma fotografia pictural construída por um filtro denso que coloca a imagem num *entre*, pois, ao que parece, tanto podemos situá-la como sendo o amanhecer de um dia, quanto o cair de uma noite.

A questão de a fotografia trazer à tona uma proximidade com a pintura não é nova na História da Arte. O fim do século XIX e primeiras décadas do século XX assistiram ao movimento chamado Pictorialismo. Surgido em reação à fotografia profissional e acadêmica, tinha o intuito de tomar distância de meras reproduções da realidade, afastando-se da *fotografia como espelho do real (discurso da mimese)*<sup>62</sup> e evitando a imitação mais perfeita da realidade para não dar continuidade à percepção de cunho renascentista. Tal discurso, Dubois aponta como sendo o primeiro em fotografia e era o que naquele momento vigorava.

De modo geral, o movimento pictorialista era formado por fotógrafos amadores que buscavam realizar imagens que caracterizassem certa subjetividade. Neste intento, lançam mão de procedimentos que interferem no que é registrado. Um desfocamento aparente é obtido pela sobreposição de filtros à lente da câmera, agindo diretamente na imagem no momento de sua captura. Mas também havia as interferências *a posteriori*, quando na revelação eram utilizados

---

<sup>61</sup> BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.14.

<sup>62</sup> DUBOIS, 1993, p.26.

produtos que alterariam as cores. Também papéis, pincéis e espátulas serviam para possíveis manipulações.

Michel Poivert, no texto *A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo*, relata que os fotógrafos participantes do Movimento Pictorialista francês, além de pretenderem livrar a fotografia do realismo, tinham a difícil tarefa de levar sua produção a ocupar um lugar no campo das artes. Alcançando maior popularidade por ocasião da Exposição Universal de 1900, onde o Foto Clube de Paris apresentou cerca de 400 imagens, a árdua batalha de elevar suas fotografias à categoria artística não cessou. Na verdade, o momento foi desencadeador de dificuldades, pois o que deveria ser um sucesso para os pictorialistas tornou-se um embaraço ao terem um espaço recusado na seção de Belas Artes.

A crescente prática de imagens ao alcance de todos, conforme o autor acima citado, foi facilitada pelo ideal republicano e também pelo fato de a Kodak colocar no mercado um equipamento de fácil manuseio, possibilitando a um grande número de pessoas a aquisição e o uso. Dentre o público que adquiriu a câmera, encontravam-se membros de associações fotográficas<sup>63</sup> da Europa e dos Estados Unidos. Eram sociedades que estavam engajadas em movimentos em prol de uma prática amadora das artes. E ainda que a história geral da fotografia dê um grande destaque ao movimento pictorialista francês, em nada supera os Estados Unidos, que, liderados por Alfred Stieglitz, conseguiram “converter uma prática da elite dos amadores em uma verdadeira vanguarda”<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> O autor observa que era possível encontrar, na França do início do século XX, cerca de 78 Sociedades Fotográficas, que eram lugares de ensino para um aprendizado da prática e exercícios de laboratório.

Em 1892, já havia sido realizada na França uma exposição internacional de fotografias e artes reunidas. Este dado possibilitou a Poivert tecer algumas reflexões a respeito de ideias e técnicas retomadas no decorrer da História. Na exposição, os primeiros pictorialistas fizeram uma retrospectiva sobre os inventores da fotografia. Nas imagens produzidas pelos pioneiros já era possível encontrar procedimentos e uso de materiais e substâncias que apareceriam na produção dos pictorialistas de 1900. O autor observa que “este duplo deslocamento, temporal e “disciplinar”, é a marca de um anacronismo estratégico, sustentado por uma forte consciência do passado da fotografia concebida como uma história-ferramenta”<sup>65</sup>. De acordo com esta questão, encontramos também nas práticas artísticas dos anos 80, no século XX, uma nova tomada ao Pictorialismo.

Podemos obter considerações a respeito do Pictorialismo contemporâneo no texto *Apropriações, citações e hibridações*, de Dominique Baqué, onde a autora salienta que a “[...] importância dada à mão, a reprodução das técnicas antigas correspondentes a uma etapa historicamente anterior à tecnologia fotográfica e, sobretudo, a integração da fotografia no campo das artes plásticas”<sup>66</sup> são dados que aparecem no Neopictorialismo, mas de forma mais complexa que seu homólogo do século XIX, uma vez que um longo tempo os afasta e muito mudou. Todavia, ainda assim os artistas dos anos 80 pretendiam perpetuar a valorização do gesto da arte e exaltar a subjetividade

---

<sup>64</sup> POIVERT, Michel. A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p.10, jan.-jul. 2008. Tradução: Charles Monteiro. Disponível em:

[www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/M\\_POIVERT.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/M_POIVERT.pdf)

<sup>65</sup> Idem, p.14.

<sup>66</sup> BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, p.147. Tradução livre. No original: “[...] la importancia dada a la mano, la reapropiación de las técnicas antiguas correspondientes a una etapa historicamente anterior a la tecnología fotográfica y, sobre todo, la integración concertada de la fotografía en el campo de las artes plásticas”.

criativa, aparecendo em suas produções uma valorização da matéria e da forma fotográfica. Para tanto, recorreram ao uso de pincéis e goivas, colorindo fotos, realizando impressões sobre seda e combinando múltiplas sobreposições.

Cabe ainda salientar que, segundo Baqué, os neopictorialistas propunham pensar na reordenação das categorias estéticas modernistas, renunciando “[...] às separações para pensar a obra como uma mestiçagem de práticas e matérias, como articulação do objetivo e do subjetivo, conjunção feliz da matéria e da forma, reconciliação da técnica e da arte”<sup>67</sup>.

Uma vez pontuado o trânsito de ida e retorno do Pictorialismo, proponho um diálogo de *Semi-sombra* com *Passeios míopes*, trabalho de Adriana Barreto<sup>68</sup>, artista paulistana residente em Florianópolis. Muitas questões aproximam nossos trabalhos, sendo que no de Adriana aparece ainda mais um forte caráter pictórico.

*Passeios míopes* é uma série de fotografias realizadas entre 2003 e 2005, em que a artista depositava sobre a lente da máquina fotográfica suas lentes de contato. Neste aspecto, já aparece uma proximidade à forma como realizei as *Moscas volantes* e, antes ainda, às estratégias pictorialistas. Porém, antes de detalhar mais especificamente as imagens realizadas por Adriana, urge trazer à tona questões do processo desencadeador de seu trabalho.

A artista morava na Alemanha no período em que iniciou as fotografias, sendo este um fator muito importante na elaboração de seu trabalho, pois mesmo que estivesse em companhia de seu

---

<sup>67</sup> Idem, p.148. Tradução livre. No original: “[...] a las separaciones para pensar la obra como un mestizaje de prácticas y materias, como articulación de lo objetivo e de lo subjetivo, conjunción feliz de la materia y de la forma, reconciliación de la técnica y del arte”.

<sup>68</sup> Adriana Barreto é mestre em Artes Visuais e suas investigações artísticas abordam questões relativas a contextos específicos, práticas artísticas colaborativas e circuitos paralelos.

marido e filho, gostasse do lugar e tivesse amigos, não estava de fato completamente ambientada. O ritmo local, a língua – que, embora dominasse, por vezes lhe soava estranha e a fazia se sentir fora do lugar – ressaltavam-lhe as diferenças culturais. Diante destes estranhamentos, adotava em alguns momentos o subterfúgio de ficar sem lentes de contato. Em relação a isto, comenta: “Estar míope me parecia naquele momento também uma forma de me preservar do mundo, talvez um escapismo que abre a possibilidade de uma outra forma de experimentá-lo, com outra velocidade, com uma outra atenção e com uma potencialização de outros sentidos”<sup>69</sup>. A ação era como uma cápsula protetora, que a preservava de um embate direto com o ambiente e com as pessoas, uma vez que não conseguia enxergar quase nada, percebendo apenas imagens difusas e campos de cor.

A atitude de Adriana foi tomando maior proporção, estendendo-se a passeios que começou a realizar com frequência. Em um desses dias de deambulação, experimenta colocar sobre a lente de sua câmera fotográfica suas lentes de contato. O resultado mostra-se surpreendente (fig. 16), com imagens embaçadas, desfocadas, sem profundidade, “onde cores se sobressaem e formas ficam difusas”<sup>70</sup>, tal como ocorria com sua visão desprovida de corretivo visual.

O texto *Passeios míopes: a falta a dobra a desdobra*, a mim fornecido pela artista, inicia com uma frase sobre seu trabalho dizendo se tratar de um “processo artístico aderido a uma experiência sensorial vivida”. Há aqui uma proximidade com o processo desencadeador dos trabalhos por mim realizados e que são analisados neste capítulo. O fato de conseguir imagens

---

<sup>69</sup> BARRETO, 2006. Texto fornecido pela artista.

<sup>70</sup> Idem.

muito similares à forma como enxergo – refiro-me obviamente à visão de um de meus olhos -, são tentativas de propor ao outro uma anulação, uma perturbação momentânea e parcial de suas possibilidades perceptivas; porém o que Adriana propõe é uma completa ‘miopia’.



Fig. 16 - Adriana Barreto *Passeios míopes* Fotografia 2003-2005

O resultado plástico de seu trabalho denota um ar de Impressionismo (fig. 17). Este avizinhamo com o movimento do final do século XIX é pensado no sentido de parecerem ‘impressões’, o que não os ligam no processo de realização. Neste aspecto, novamente cabe considerar o Pictorialismo, pois a estratégia de usar artifícios sobre a lente da câmera colaborou com que realizassem imagens com nuances impressionistas.

Em um determinado momento da realização de *Passeios míopes*, Adriana passou a eleger certos pontos nas fotos já existentes e em seguida fazer-lhes recortes, assim como os que fiz nas *Moscas volantes*. Entretanto, as partes por mim escolhidas têm um formato quadrado e *Passeios míopes* são circulares. Uma das formas de apresentação de suas fotos redondas consiste em colocá-las sobre ambientes revestidos por papéis de paredes decorativos (fig. 18); como um catálogo para escolha e aquisição de certo produto, ela dispõe dois conjuntos de imagens, um com fotos circulares e outro com amostras de papel de parede. A partir daí, o ‘freguês’, como ela mesma denomina, realiza a combinação a seu gosto<sup>71</sup>.



Fig. 17 - Adriana Barreto *Passeios míopes*  
Fotografia 2003-2005

---

<sup>71</sup> A combinação e aquisição de *Passeios míopes* pode ser encontrada em:  
<http://www.dobbra.com/terreno.baldio/terreno/terreno%20baldio.htm>



Fig. 18 - Adriana Barreto *Passeios míopes*  
Fotografia 2003 -2005

O modo como Adriana realizou suas fotos nos *Passeios míopes* e a forma como desenvolvi as minhas, contaram com nossa administração do visível. Este (des)controle exercido no momento da tomada fotográfica resultou, de minha parte, em paisagens *meio* visíveis *meio* ‘cegas’, mas nas quais ainda se consegue ver traços do ‘real’. É aqui que estas imagens adquirem caráter de semi-paisagens. Da parte de Adriana, as fotos têm um completo desfocamento: os contornos se diluem e os planos se interpenetram. Em ambos os casos, a falta de foco e o embaçamento dificultam o reconhecimento do referente. Daí a *incerteza do visível*. •



**2. FOTOGRAFIA – JANELA – PAISAGEM:  
TRIPLO ENQUADRAMENTO**

Os trabalhos por mim realizados e que serão abordados neste capítulo fazem, de alguma forma, alusão às janelas – dispositivos de passagens que se situam num *entre*, mecanismos de enquadramento por excelência. É exatamente por estas características que podemos iniciar a discussão a seguir partindo de uma pintura efetuada em 1933 por René Magritte: *A condição humana* (fig. 19).



Fig. 19 - René Magritte  
*A condição humana*  
Óleo sobre tela  
1933

À primeira vista, o quadro apresenta um cavalete em frente a uma janela. Olhando mais minuciosamente, podemos perceber que se trata da apresentação da transparência na transparência. A parte frontal da tela exibida pelo cavalete não possui opacidade alguma, o que nos possibilita ver o que existe por trás, isto é, a vidraça. Sendo igualmente transparente, o vidro viabiliza a percepção da paisagem. É pelos indícios do tripé e da parte superior da estrutura que

sustenta a tela ‘invisível’ e também pelas linhas laterais – principalmente a da direita que, devido ao ângulo, se apresenta mais larga – que podemos entender que se trata de um quadro em frente a uma janela.

É comum encontrarmos na produção de Magritte discussões acerca da visibilidade e da invisibilidade. Muitas vezes suas obras abordam estas questões por meio da opacidade de objetos e coisas sobrepostos. Mas em *A condição humana*, estes objetos que se apresentam como superfícies que ocultam, dão lugar “[...] à transparência que devolve a visibilidade ao antes ocultado”<sup>72</sup>. Sendo facilmente notável esta questão na obra aqui descrita, o que gostaria de propor, então, é tomá-la como ponto de partida para pensar as noções a seguir, como elas surgiram e se sedimentaram: o quadro como uma janela transparente que dá a ver uma cena (estendo estas reflexões à fotografia), sobreposto a uma janela advinda da construção arquitetônica, ambos de natureza diáfana e que dão a ver uma paisagem – esta última também carregando certa transparência. O enquadramento é, portanto, ponto em comum entre quadro/fotografia, janela e paisagem.

É importante salientar de antemão que as questões acima citadas começam a perder força com a Arte Moderna, pois esta se posiciona contra a tradição naturalista que mantinha o mesmo esquema espacial desde o século XV até o século XVIII. Conforme Alberto Tassinari, por não ter um esquema pré-estabelecido de formulação do espaço, a Arte Moderna toma distância da concepção do quadro como uma janela aberta a uma cena do mundo.

---

<sup>72</sup> IERARDO, Esteban. **La continua visibilidad de lo invisible:** Magritte, Foucault, Hegel y la pintura del pensamiento. Disponível em: <http://www.temakel.com/galeriamagrittejhegel.htm> Tradução livre. No original: “[...] a la transparencia que devuelve a la visibilidad lo antes ocultado”. Ierardo tem formação em filosofia, sendo professor da Universidade de Buenos Aires e desenvolvendo estudos acerca de Arte e Mito.

O propósito de trazer à discussão questões já debatidas e superadas na Arte Contemporânea é perceber como algumas crenças tão bem arraigadas surgem no mesmo período (o quadro como janela e as janelas vitrificadas na arquitetura, o surgimento da paisagem, a perspectiva) e como estão ainda muito presentes. Neste sentido, lembro das experiências que tive em sala de aula, quando era professora de Arte no Ensino Fundamental e Ensino Médio, ao identificar nos alunos a vontade de conseguir realizar uma imagem como ‘cópia fiel do visto ou do imaginado’. Entretanto, por serem desprovidos de técnica, esta vontade era seguida de uma frustração e, por conseguinte, da fala: “não sei desenhar”. Esta atitude manifestava o tipo de imagem que povoava seus imaginários e que eles consideravam ‘perfeita’. Assim, notei neles algumas crenças que invisivelmente lhes eram implícitas. Vejamos então a seguir como tudo isto foi se desenvolvendo e se infiltrando.

O aparecimento da noção da pintura em perspectiva como sendo um vidro transparente de uma janela e através do qual podemos ver certas cenas, tem sua origem no Renascimento. Não por coincidência, há no mesmo período a tomada de consciência em arquitetura de que a janela seria o dispositivo que viabilizaria ver, de um ponto interior, o espaço que se abre ao exterior de um edifício.

Segundo Luís Antônio Jorge, autor do livro *O desenho da janela*, presume-se que esta não esteve presente desde a origem da arquitetura, aparecendo “[...] como uma evolução no espaço arquitetônico”<sup>73</sup>. Muitos dos templos e construções da Antiguidade apresentavam espaços em penumbra iluminados por pequenas aberturas situadas na parte superior da edificação. Ainda conforme Jorge, referenciando Charles de la Roncière, tem-se notícias do uso de janelas

---

<sup>73</sup> JORGE, Luís Antônio. **O desenho da janela**. São Paulo: ANNABLUME, 1995, p.24.

envidraçadas em Bolonha por volta de 1331 e em Gênova em 1368; vinte anos mais tarde elas também foram encontradas em Florença. A partir do século XV, painéis de vidro fixos ou móveis aparecem em casas francesas, difundindo-se por toda a região o gosto por vidraças munidas de venezianas.

A janela, percebida em contiguidade com a parede, é um mecanismo bidimensional que possibilita ver o espaço fora, que é tridimensional. Devido a sua transparência, ela é um dispositivo que permite ver através. Mas, ‘ver através’ não é o que significa a palavra perspectiva? Desta forma, o uso do recurso perspectivo para a execução de um quadro que possui apenas duas dimensões, foi o que lhe possibilitou apresentar-se dotado de tridimensionalidade; é aqui que surge a analogia do quadro com a janela. Conforme esta lógica, Jorge observa:

A janela é moldura, mas também perspectiva. A janela, ao delimitar o campo de visão e situar o observador, fundia o espaço bidimensional da moldura ou do plano de representação com o espaço tridimensional, real ou imaginário – representativo de um olhar extremamente idealizado e auratizado: a imagem correta, ordenada, hierarquizada, mensurável e harmônica da pintura.<sup>74</sup>

Assim, a representação em perspectiva, isto é, fundamentada na coerência do cone visual, une o olho do observador à coisa vista. Mas é importante salientar que o espaço em si não é perspectivado, o que lhe confere perspectiva são nossos olhos. É de acordo com esta afirmativa que Alberto Tassinari, em *O espaço moderno*, pontua que a perspectiva imitou não o espaço, mas a visão que se tem deste. “[...] o que se vê é um espaço perspectivado que se estende a partir de seus olhos e que se faz passar pelo espaço enquanto tal”<sup>75</sup>. E como, no Renascimento, o homem passou, supunha-se, a ocupar uma posição de centro do Universo, dando acentuada importância

---

<sup>74</sup> Idem, p. 56.

<sup>75</sup> TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 19.

aos estudos da natureza e à ciência, não podia fugir a esta concepção a representação do espaço com base no sistema da visão humana.

Se através da janela vislumbrava-se o mundo conforme nosso sistema visual, torna-se, então, possível perceber o porquê da metáfora desenvolvida por Leonardo da Vinci que aponta o olho como sendo a janela da alma.

*Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? [...] É a janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem este poder, seria um tormento [...] Ó admirável necessidade! Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo?*<sup>76</sup>

A metáfora janela-olho apresenta, segundo Luís Antônio Jorge, dois pontos que a justificam. Um deles é a ação de olhar. Sendo um espaço de passagem, a janela mistura duas naturezas: o dentro e o fora; assim, é a um só tempo um e outro. Conforme já observado, por meio dela podemos olhar o exterior de uma edificação. Neste sentido, os olhos também são lugares de passagem, pois é através deles que se olha. Para exercer o ato de ver, não há necessidade de um deslocamento físico, o sujeito pode enxergar sem precisar se expor. À janela também é conferido poder de ocultar o indivíduo, permitindo-lhe ver sem ser visto.

O outro ponto que abre espaço à analogia entre olho e janela tem caráter formal de inspiração antropomórfica, uma vez que há uma aproximação da casa com a cabeça humana, “[...] onde a boca (porta), entrada e saída das coisas, localiza-se na base, e os olhos (janela), situam-se mais acima, um pouco abaixo da testa”<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> Leonardo da Vinci, citado por CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1990, p.51.

<sup>77</sup> JORGE, 1995, p.40.

À parte a curiosidade sobre a relação janela-olho, voltemos então à obra de Magritte *A natureza humana*, onde é possível ver que o quadro sobreposto à janela faz alusão à transparência que lhe é implícita, uma vez que a lógica da perspectiva concede a cada quadro a condição de sumir enquanto tal, para dar a ver uma cena. Neste mesmo sentido encontra-se a janela, que por sua própria natureza formal e material transparece uma cena devidamente enquadrada. Resta ainda trazer à discussão a transparência e o enquadramento implícitos na paisagem. Para esclarecer a questão, são trazidas algumas pontuações de Anne Cauquelin, em *A invenção da paisagem*, livro este bastante citado nesta dissertação, por tecer preciosas considerações acerca do assunto.

No subcapítulo *Grande obra, pequenas formas*, a autora observa, em relação à paisagem, que “a operação que garante o transporte de uma realidade para sua imagem é justamente uma operação retórica [...]”<sup>78</sup>. O discurso garante e legitima a transação entre o referente e a sua representação. Esta operação retórica teve base na perspectiva que, ao conferir fidelidade formal à imagem-paisagem, fez com que esta última passasse a ser percebida como equivalente da natureza. Estar diante da imagem de uma paisagem seria como estar diante do lugar retratado. Isto foi gradativamente formando nosso modo de perceber a paisagem, pois a perspectiva “[...] instaura uma ordem cultural na qual se instala imperativamente a percepção”<sup>79</sup>. De acordo com isto, Denis Cosgrove<sup>80</sup>, geógrafo, observa que qualquer intervenção humana na natureza envolve sua transformação em cultura, pois, ao acrescentarmos certos atributos a elementos naturais, lhes conferimos valor cultural. Portanto, já estando implícita, a perspectiva subsidia nosso discurso;

---

<sup>78</sup> CAUQUELIN, 2007, p.113.

<sup>79</sup> Idem, p.144.

<sup>80</sup> COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004, p.102-103.

mas, embora não tenhamos necessariamente consciência deste ajuste, podemos perceber nossa retórica quando enunciemos esperar – do mar, da serra, do campo, etc. – uma ‘bela paisagem’.

Cauquelin ainda sublinha que, como equivalente da natureza, a paisagem não tem a mínima necessidade de legitimação. Tudo se passa como se não houvesse nada entre nós e a natureza, e é aqui que podemos perceber sua transparência. “A paisagem seria transparente àquilo que apresenta”<sup>81</sup>, ela some para dar a ver a natureza perfeitamente enquadrada. Neste aspecto, Cosgrove assinala também que “todas as paisagens são simbólicas, apesar de a ligação entre o símbolo e o que ele representa (seu referente) poder parecer muito tênue”<sup>82</sup>.

Dentre as operações básicas indispensáveis ao advento da paisagem, segundo Anne Cauquelin, encontra-se o *enquadramento*. Ele é, pois, quem vai possibilitar ‘subtraímos ao olhar uma parte da visão’. Aqui a autora dá o exemplo da fotografia, que, ao ser realizada, exclui necessariamente parte do que se apresenta à frente do fotógrafo. Em relação a isto, surgem-me alguns questionamentos: Em fotografia, quando uma paisagem é dada a ver, ela constitui-se numa totalidade do visível? Ou seja, em um enquadramento está visível tudo o que a faz ser enquanto paisagem, ou levamos em consideração que foi realizado um recorte? Com referência em Philippe Dubois, que analisa o *campo* e o *fora-de-campo* na fotografia, tento uma resposta a estas perguntas na página 90.

Até aqui esclareceu-se como o advento da perspectiva foi gradativamente se infiltrando, se fixando e, assim, formando o modo de percepção da paisagem. Entretanto, ao se deparar com o mundo contemporâneo, onde há a diluição de fronteiras, os territórios se mesclam e ampliam-se

---

<sup>81</sup> CAUQUELIN, 2007, p.121.

<sup>82</sup> COSGROVE, 2004, p.106.

as esferas de atividades, a paisagem não foge à regra. Nas práticas artísticas atuais, podem-se construir realidades que põem em xeque nossas implícitas certezas. Desconstrução do ponto de fuga, sobreposições de imagens, construção de paisagens digitais, informatizadas, abrem espaço à construção de uma realidade que se distancia da ‘Natureza-Naturante’<sup>83</sup> para se aproximar da ‘Natureza-Artifício’.

A paisagem com a imagem digital, não está mais *contra natureza*, isto é, em acordo contrastado com seu fundo, não se apoia mais na verdade natural que revela ao mesmo tempo em que a oculta, dada contra, em troca de, equivalente a... É uma pura construção, uma realidade inteira, sem divisão, sem dupla face, exatamente aquilo que ela é: um cálculo mental cujo resultado em imagem pode – mas isso não é obrigatório – assemelhar-se a uma das paisagens representadas existentes.<sup>84</sup>

Ainda que as paisagens hoje se situem num entre naturezas – Naturante e Artifício –, muitas práticas artísticas recorrem ao enquadramento. Podemos percebê-lo nos monitores de TVs e computadores, nas projeções, pinturas, gravuras, fotografias contemporâneas, etc. Gostaria, portanto, de esclarecer que meu interesse aqui não foi o de dar continuidade a crenças tão bem arraigadas, tampouco dizer que o advento da contemporaneidade extinguiu as implícitas certezas, mas sim de perceber como tudo isto convive junto e como a questão do enquadramento permanece ainda assentada.

Poderíamos pensar nas palavras da compositora Adriana Calcanhoto – “Pela janela do quarto, pela janela carro, pela tela, pela janela, [...] eu vejo tudo enquadrado [...]” – e questionar: seria esta a condição humana a que Magritte se refere?

- 
- 

---

<sup>83</sup> Anne Cauquelin emprega o termo ‘Natureza-Naturante’ para designar a paisagem vista como equivalente da natureza.

<sup>84</sup> CAUQUELIN, 2007, p.180.

## 2. 1 SEMI-SOMBRA: TELEVISÃO

*Se as imagens do espelho tivessem que ser comparadas às palavras, essas seriam iguais aos pronomes pessoais: como o pronome eu, que se eu mesmo pronuncio quer dizer “mim”, e se uma outra pessoa pronuncia quer dizer aquele outro.*

Umberto Eco<sup>85</sup>

Nove pequenas fotografias de imagens refletidas em telas de televisões desligadas – é o que caracteriza o trabalho a ser pensado neste subcapítulo. Medindo apenas 10 X 10 cm cada uma, as fotos têm em comum a presença de janelas. Devido à convexidade das telas e ao escurecimento dos aparelhos desligados, as imagens apreendidas apresentam distorções e certa penumbra que dissolve parcialmente a cena (fig. 20). São imagens cinza-amareladas, sombrias e claras, semiobscuras, vultosas, levemente contorcidas, distorcidas, meio veladas, *semi-visíveis*.

Este trabalho, que data de 2007, resulta de um interesse, já apresentado anteriormente, pelas superfícies espelhadas. Em 2004, realizei o vídeo *Percurso na altura dos olhos II* (fig. 21), que exhibe um percurso por uma parede espelhada na altura do meu olhar. Somente podemos ver o que a cena apresenta – o fluxo intenso de uma avenida movimentada – por meio dos reflexos na parede. No áudio, pode-se ouvir o barulho típico das ruas do centro de uma cidade e a frase por mim falada: ‘eu me escuto, eu não me vejo’. Esta frase refere-se ao fato de que conseguimos nos ouvir, porém só enxergamos nosso próprio rosto diante do espelho. O espelho, diz Umberto Eco,

---

<sup>85</sup> ECO, Umberto. Sobre espelhos. In: **Sobre espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.21.

“[...] permite que se obtenha o estímulo visual onde o olho não poderia alcançar (à frente do próprio corpo, atrás de um canto, uma cavidade) com a mesma força e evidência”<sup>86</sup>.

Em 2005, foi elaborado o livro *Fora de foco* (fig. 22). Com 12 X 16 cm, possui encadernação preta e capa dura. O título e o meu nome são visíveis apenas pelo baixo-relevo ocasionado pela gravação das letras sem cor. O centro da capa apresenta um pequeno papel espelhado que reflete imagens desfocadas, sendo as páginas feitas deste mesmo material. Novamente podemos citar Umberto Eco, quando assinala que os espelhos são próteses que prolongam o raio de ação de um órgão. Entretanto, *Fora de foco* funciona como uma prótese redutora, pois, ao refletir imagens difusas, limita a nitidez do referente. Assim, é possível perceber que nos trabalhos anteriores a *Semi-sombra: televisão* não só estava presente o interesse por superfícies refletoras, como também apresentavam-se questões relativas às condições mínimas de visibilidade e a contornos dissolvidos.

Frente a esta atenção dada às imagens refletidas e dissolvidas, como também às próprias superfícies que refletem, passei a perceber que as telas de TVs, quando desligadas, espelhavam frequentemente o mesmo elemento: as janelas. Elementos estes que dão passagem à intensa claridade. A luminosidade é, portanto, fator intrínseco à tela da televisão, pois ligada ela apresenta luminância elevada que nos dá uma visão ‘diurna’, mesmo que se dê em meio ‘noturno’<sup>87</sup>. Desligada, como um ímã ela atrai as imagens que emanam luz.

---

<sup>86</sup> ECO, 1989, p.18.

<sup>87</sup> AUMONT, 1993, p. 25.



Fig. 20 - *Semi-sombra: televisão* Fotografia 10 X 10 cm (cada foto) 2007



Fig. 21 - *Percurso na altura dos olhos II*  
Vídeo (still) 31'' 2004



Fig. 22 - *Fora de foco* Livro de artista  
12 X 16 cm 2005

Que tipo de espelhos são estes que apresentam imagens distorcidas? É possível considerá-los espelhos? O dicionário responde que os espelhos são quaisquer superfícies lisas ou polidas capazes de refletir luz. Podemos dizer então que a superfície da tela da televisão tem caráter especular e sua convexidade é a característica que indica que estas imagens são apontadas como virtuais. A virtualidade se deve ao fato de o espectador a perceber “[...] como se ela estivesse dentro do espelho, quando o espelho, obviamente, não tem um ‘dentro’”<sup>88</sup>.

O fato de a tela de televisão desligada apresentar certo negrume, refletindo apenas os reflexos dos objetos com elevada luminosidade, proporcionou a realização do trabalho sem interferência nenhuma de minha parte. As imagens por si sós apresentavam aspectos afins às minhas investigações. Nada foi preciso fazer para que as fotografias evidenciassem parcialmente certas dificuldades perceptivas – algumas fotos mais que outras. Um dado foi determinante nesta investida: o uso de uma máquina fotográfica que produzisse imagens de baixa resolução. No processo de captura das imagens, houve a tentativa de utilizar um equipamento de boa definição, mas as fotos perdiam as características de redução da visibilidade, apresentando-se muito mais nítidas que o esperado. Este fator vai ao encontro do que Susan Sontag observa a respeito de muitos fotógrafos, quando diante de câmeras cada vez mais sofisticadas e acuradas, preferem se submeter aos limites impostos por determinado equipamento, por acreditar “[...] que um mecanismo mais tosco, menos poderoso, produza resultados mais interessantes ou expressivos [deixando] mais espaço para o acidente criativo”<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> ECO, 1989, p.14.

<sup>89</sup> SONTAG, 2004, p.140.

A partir daí, as fotografias por mim realizadas apresentaram semelhança com as imagens produzidas por uma câmera *pinhole*. A designação *pinhole*, em inglês, significa “buraco de alfinete”. Sem utilizar lentes objetivas, a câmera *pinhole* captura imagens e registra-as através da incidência de luz por um pequeno orifício que atingirá o filme disposto no interior da câmera. O equipamento é construído artesanalmente, geralmente feito de materiais comuns como as latas de alimento, cujo interior deve ser completamente obscurecido e vedado à luz. As fotografias resultantes de uma câmera *pinhole* põem à mostra certas distorções, quando realizadas em compartimentos cilíndricos, apresentando também zonas não tão nítidas.

Com um equipamento como o descrito acima, a artista Ana Angélica Costa<sup>90</sup> produziu a série *Janelas* (fig. 23). O curioso neste trabalho é que as imagens procedem de uma câmera *pinhole* que fotografa 360°. O efeito é conseguido pela produção de quatro pequenos furos no compartimento, distantes 90° um do outro. Consequentemente, a imagem obtida pelo processo apresenta quatro cenas, sendo que a passagem de uma para outra acontece gradativamente por meio de zonas mais escuras.



Fig. 23 - Ana Angélica Costa *Janelas: Londres 2* Fotografia *pinhole* 0,50 X 200 cm 2002

---

<sup>90</sup> Ana Angélica é artista visual, Mestre em Artes, tendo se dedicado à pesquisa teórico-prática sobre fotografia.

Alguns pontos aproximam este trabalho de Ana Angélica ao meu. O fato de ela objetivar uma investigação acerca da relação estabelecida entre o interior e o exterior arquitetônico, isto é, o interior de uma edificação e a paisagem, possibilita um diálogo com *Semi-sombra: televisão*. Para alcançar seu intento, a artista posicionou a câmera *pinhole* em um determinado recinto da casa, sendo que os furos do equipamento apontavam para distintas posições. A imagem advinda desta operação apresentou a um só tempo o interior do cômodo, o parapeito da janela, o exterior (paisagem) e o outro lado do parapeito da janela<sup>91</sup>. A relação entre o dentro e o fora da casa é conseguida em *Janelas* pela sequência de cenas uma ao lado da outra. Já em meu trabalho, esta relação é percebida por meio da superevidência das janelas que, na maioria das vezes, dão a ver a paisagem e a tênue presença dos objetos no interior do ambiente.

Ana Angélica realizou o mesmo processo em diferentes espaços de diferentes casas, todos eles com aspectos em comum, uma vez que apresentam “a repetição de interiores e paisagens que diferem por sua singularidade, mas se assemelham por ser janelas”<sup>92</sup>. Neste sentido, é possível mais uma aproximação ao meu trabalho, pois nele há a repetição de diversas janelas que ligam o exterior com o interior; porém, *Semi-sombra: televisão* exhibe todas de uma única vez.

Embora possa traçar alguns pontos conceituais convergentes entre a série *Janelas* e minhas fotografias, o processo de realização encontra distanciamentos – a iniciar pelo uso do equipamento. Após dispor a câmera em um determinado lugar, o processo de captura de imagens por meio de uma câmera *pinhole* acontece sem mediação do olhar, mas com um tempo de exposição à luz superior ao que é permitido nas câmeras convencionais. É diante deste fator que a

---

<sup>91</sup> COSTA, Ana Angélica. O experimento *pinhole*. *Concinnitas*, Ano 9, volume 2, número 13, dez. 2008, p.18. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/index.htm>

<sup>92</sup> Idem.

artista pontua a impossibilidade da *compulsão da repetição* analisada por Philippe Dubois. Segundo ele, diante do objeto a ser fotografado, o fotógrafo nunca se contenta com uma única tomada, realizando ininterruptos disparos. Entretanto, com o dispositivo *pinhole* não se forma a imagem de modo instantâneo, mas progressivamente.

Voltando a atenção novamente às questões que dizem respeito ao meu processo, é possível perceber dois fatores recorrentes: um, trata-se do fato de que após o registro das fotografias disponho-as em série. À medida que as elaboro, monto uma sequência de apresentação, como se uma dependesse da outra – ‘unir vistas semelhantes de um mesmo objeto’<sup>93</sup>. O outro refere-se ao fato de aproximar certo foco nas fotografias realizadas e, por conseguinte, fazer recortes de formato quadrado. Estas duas práticas aparecem também em *Semi-sombra* e em *Serra do Mar I e Serra do Mar II*.

O ato de fotografar já traz em si uma seleção e um recorte do que se registra, sendo que, nesta ação, algo é deixado de fora. Philippe Dubois, apontando o espaço fotográfico como o *campo da foto* e a porção excluída como o *fora-de-campo* ou espaço *off*, sublinha que a fotografia é “sempre necessariamente *parcial* (com relação ao infinito do espaço referencial)”<sup>94</sup>. Mas há uma relação inevitável do fora com o dentro da fotografia, pois, conforme já discutido, fotografar sempre se faz ao vivo e, neste sentido, o *fora-de-campo* também estava presente no momento da tomada, porém mais ao lado. Se a lógica do índice subsidia discussões acerca da fotografia, esclarecendo que esta última está em contiguidade com o referente, a parte deixada de fora também, uma vez que estava presente no instante do corte. A este respeito, Dubois esclarece:

---

<sup>93</sup> RUILLE, André; GUNTHER, André. A fotografia é uma imagem pobre? **La recherche photographique**. N° 16. Paris, maio de 1994. Tradução: Eduardo Vieira da Cunha..

<sup>94</sup> DUBOIS, 1993, p.179.

A lógica do índice trabalha, portanto, também o campo e o fora-de-quadro. É ele que faz com que diante de qualquer foto experimentemos esse sentimento de um além da imagem perfeitamente existencial. Qualquer fotografia, pela visão parcial que nos apresenta, duplica-se assim necessariamente de uma *presença invisível* de uma exterioridade de princípio, *significada* pelo próprio gesto do recorte que o ato fotográfico implica.<sup>95</sup>

Além do recorte proporcionado pelo enquadramento da fotografia, as fotos de *Semi-sombra: televisão* deixam de fora ainda mais uma área da imagem quando é realizada sobre elas uma nova seleção, na qual são evidenciadas as janelas. Estas, por sua vez, fazem outros enquadramentos, deixando transparecer uma terceira zona nas imagens. São *recorte no recorte* ou *quadro no quadro*. Dubois assinala esta situação como sendo uma categoria do *fora-de-campo*, desencadeada por jogos de recortes ‘naturais’ proporcionados pelas portas, janelas e outras aberturas. A estes enquadramentos sucessivos denomina *fora-de-campo por fuga*, onde elementos fotografados indicam ou introduzem “[...] dentro do espaço homogêneo e fechado do campo fragmentos de outros espaços, em princípio contíguo e mais ou menos exteriores aos espaços principais”<sup>96</sup>. De acordo com esta lógica, Jacques Aumont<sup>97</sup> denomina de *superenquadramento* quando, no quadro, há a presença de um quadro, de um espelho, de uma janela, etc.

Quase todas as janelas presentes no trabalho que dá título a este subcapítulo deixam transparecer a paisagem ao fundo, conforme já mencionado. Podemos pontuar que as janelas são sempre alguma coisa *entre*, são operadores de permuta, de troca e ocupam um lugar intermediário destinado à semivisibilidade: de um lado, por dar a ver parte do que se apresenta no exterior; de outro, quando abertas ou fechadas, ora mostram, ora ocultam o fora<sup>98</sup>.

---

<sup>95</sup> Idem, p.180.

<sup>96</sup> Idem, p.192.

<sup>97</sup> AUMONT, 1993, p.154.

<sup>98</sup> Refiro-me aqui às janelas com venezianas.

Para Luís Antônio Jorge, por serem intermediadoras entre o dentro e o fora, as janelas não podem ser consideradas neutras, uma vez que conduzem as imagens selecionadas por sua moldura. É o seu enquadramento que oferece a parte que podemos ver do outro lado. Porém, nossa mobilidade possibilita-nos uma variação deste enquadramento. Outro fator que extingue a neutralidade das janelas é o fato de ser um objeto destinado à eterna vigilância. Através dela vigiamos o outro, mas também somos alvo de seus olhares quando nos espiam por outras janelas. “Corrigimos nossos comportamentos, sofremos a ação da liberdade desse outro que nos espia [...]”<sup>99</sup>. Assim, por mais íntimo e pessoal que seja nosso lar, a janela abre-o ao domínio público. Sendo isentas de neutralidade, elas também detêm o poder de modular o tempo. Suas venezianas, quando fechadas, mudam o tom do dia e prolongam a noite encerrada no espaço<sup>100</sup>.

A janela coloca o dentro e o fora em ininterrupta relação. Aberta ou fechada, ela conduz o olhar e pode dissimular o tempo. Ao tomar proporção esta relação, ela acaba se camuflando, sumindo para ser um e outro ao mesmo tempo e também nem um e nem outro. Neste aspecto, não pode faltar a observação de Michel Serres:

Tão pouco definida como a própria divisão, a janela não desenha um vazio num sólido nem um orifício numa coisa densa, nem aberta nem fechada: fechada, ela desaparece, torna-se parede; assim que é aberta, torna-se paisagem, novamente desaparecida [...].<sup>101</sup>

Sobre os vidros podemos dizer que, quando livres de sujeira, apresentam certa invisibilidade pela excessiva transparência. Paralelamente ao seu desaparecimento, manifestam também certa capacidade refletora, exibindo reflexos de um lado que se mistura tenuemente à visão do outro.

---

<sup>99</sup> JORGE, 1995, p.93.

<sup>100</sup> Idem.

<sup>101</sup> SERRES, 1998, p.31.

Neste parco espelhar que lhes é conferido, podemos retornar à associação feita da janela em relação ao olho e pensar se não poderia ter sido este mais um fator que favoreceu tal analogia.

A partir da associação do espelho-janela com espelho-olho, proponho trazer à discussão o trabalho *Para inverter os próprios olhos*, realizado pelo artista italiano Giuseppe Penone, em 1970. O trabalho consistia em uma ação na qual Penone usava lentes de contato espelhadas, sendo documentado através de fotografias (fig. 24). Tal situação, em que há demasiado espelhamento do artifício usado pelo artista, possibilita-nos estender um pouco mais as reflexões a respeito das superfícies especulares.

Ao aparecer com lentes completamente opacas, o artista não deixou transparecer seus olhos, pondo-se, assim, numa cegueira voluntária; ao mesmo tempo ele oferecia ao outro uma visão mais prolongada do que se poderia naturalmente ter, ao apresentar em suas lentes a imagem do observador. Lembremos aqui de Umberto Eco, citado anteriormente neste texto, quando fala que o espelho, como prótese, prolonga o raio de ação de um órgão, possibilitando ver aquilo que, sem ele, seria impossível.

Esta oscilação incessante entre ver e não ver, ou seja, ver-se a si mesmo e tudo o que estiver ao alcance dos reflexos das lentes de Penone e não ver os olhos e o olhar do artista, encontra-se num jogo *semi-visível*. A passagem da visão ao ocultamento dos olhos e vice-versa, proporcionada pelas lentes de contato, lança uma interrupção e ao mesmo tempo um prolongamento. O artista comenta que as lentes se põem como um elemento de separação, como uma pele que separa o exterior do interior. Elas são “[...] um elemento de fronteira, a interrupção de um canal de

informação [...] <sup>102</sup>. Um *entre* o artista e o outro. A partir deste comentário de Penone, não poderíamos associar as lentes convencionais às vidraças? Afinal, assim como os vidros quando límpidos são transparentes e imperceptíveis e mesmo assim estão ali, elas somem permanecendo no mesmo lugar.

É a partir de um encontro consigo mesmo, proporcionado pelo reflexo nos olhos do artista, que o observador pode pensar sobre sua própria imagem, sobre seu próprio olhar e, então, questionar: Que consciência temos em relação a nós mesmos? Qual a visão que temos de nós? A forma como me vejo é a mesma forma como os outros me veem? A forma como vejo as coisas é a mesma como os outros veem? A respeito de *Para inverter os próprios olhos*, Juan Carlos Meana apresenta a seguinte observação;

Esta obra, entretanto, desperta em nós, pela sua simplicidade, a possibilidade de nos imaginar bem refletidos como parte do mundo nessas lentes espelhadas, [...]. [Ela] parece aumentar

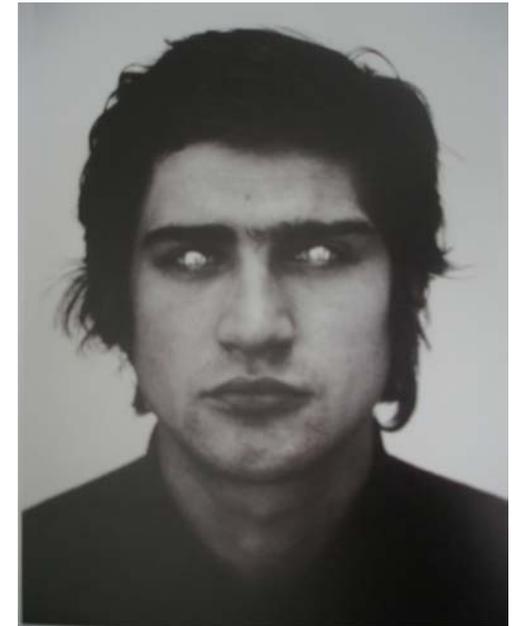


Fig.24 - Giuseppe Penone *Para inverter os próprios olhos* Registro de ação 1970

---

<sup>102</sup> Penone, citado por WARR, Tracey; JONES, Amelia. **The artist's body**. London/ New York: Ed. Phaidon, 2000, p.86.

nossa própria visão do mundo, visto que nos faz conscientes de uns olhos que nos observam, mas que, longe de nos ver, nos interrogam sobre nosso próprio olhar. Não vemos senão nosso próprio ato de olhar de volta, em forma de questionamento sobre o que vemos.<sup>103</sup>

Enfim, estes são apenas alguns aspectos que podemos pensar a partir do espelhamento do olhar, mas que com o trabalho de Penone ganham uma proporção muito maior.

Gostaria de propor ainda mais um diálogo. Desta vez com *Desligare*, trabalho do artista curitibano Goto. Resumidamente, podemos dizer que o projeto consiste em registrar o momento em que aparelhos televisores são desligados. Todavia, as motivações que levaram ao desenvolvimento deste, carregam questões muito mais complexas que o simples ato de desligar um aparelho. A alienação de quem assiste TV sendo de certa forma refém do que a mídia veicula serviu como ponto de partida às investigações de Goto. Para tanto, a proposta foi de o participante desligar o programa que mais detestava.

Visando agendar ações de desligamentos com mais pessoas, o projeto foi para as ruas de Curitiba e se estendeu posteriormente a outros centros. No fim, o trabalho resultante se configurou em dois modos de apresentação: filme e instalação – esta última desdobrada a partir do primeiro. Para a realização de *Desligare*, três pontos foram tomados como diretrizes:

1) TELA/ESPELHO: filmagem enquadrada no monitor da TV na hora do desligamento, iniciando no aperto do botão, passando pelos frames do sumiço da imagem, até chegar o momento onde

---

<sup>103</sup> MEANA, Juan Carlos. **Después de Narciso**. Disponível em: <http://www.sitioweb.com/sitio3/sentidos/meana.html>. Tradução livre. No original: “Esta obra, sin embargo, despierta en nosotros, por su sencillez, la posibilidad de imaginarnos bien reflejados como parte del mundo en esas lentillas espejadas, [...]. [Ella] parece aumentar nuestra propia visión del mundo por cuanto nos hace consciente de unos ojos que nos observan pero que lejos de vernos nos interrogan sobre nuestra propia mirada. No vemos sino nuestro propio acto de mirar de retorno en forma de cuestionamiento sobre lo que vemos.”

manifesta-se a TV transformada em espelho, refletindo o indivíduo e seu ambiente privado, como um retrato.

2) PERCURSO/CENA: filmagem desde a porta de entrada da casa onde vive o participante até o local onde ele assiste TV, seguida do desligamento. A porta aqui é concebida como uma membrana entre o público e o privado.

3) DEPOIMENTO: filmagem de um depoimento com a justificativa pela escolha do programa desligado (depoimento este a ser transcrito, não para ser usado no filme, e sim numa posterior publicação complementar ao projeto, a Revista da TV desligare).<sup>104</sup>

As imagens advindas da estratégia TELA/ESPELHO são a parte do projeto que se aproxima de *Semi-sombra: televisão*. Portanto, vou me ater mais especificamente a este ponto.

Após a ação de apertar o botão liga/desliga da televisão, o ‘desligador’ participante do projeto de Goto era liberado para fazer o que quisesse. Mas, àqueles que no fim ainda permaneciam diante da TV desligada, a tela se portava como produtora de retratos (fig. 25).

Embora as motivações e intenções de Goto na realização de seus trabalhos sejam diferentes das minhas, os *frames* a seguir apresentam uma semelhança formal muito estreita com *Semi-sombra: televisão*, ainda que meu trabalho tenha sido realizado em fotografia. Ambos apresentam-se *semi-visíveis*, pois o ar sombrio evidente nas imagens permite-nos ver apenas vultos. Em muitas delas percebemos simples insinuações figurativas. Contudo, em minhas fotografias, o contraste, entre a claridade da janela e a escuridão das zonas afastadas desta, comporta um aspecto mais oscilante, uma vez que há a passagem demasiadamente brusca entre luz e sombra – daí o termo semi-sombra presente no título. Com relação ao formato de *Desligare*, o enquadramento é feito de modo a deixar transparecer, em muitos dos *frames*, certa parte do aparelho televisor, evidenciando de que imagem se trata. Já em *Semi-sombra: televisão*, não há exatamente uma

---

<sup>104</sup> ROCHA FILHO, Newton. *Desligare. Bolsa produção para artes visuais*. (Catálogo). Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2007.



Fig. 25- Goto *Desligare* Frames do filme 2006

indicação de onde é capturada a imagem, e isto se deve ao enquadramento preciso. Mas a possibilidade de associação pode se dar por meio do título, que comporta a palavra ‘televisão’. Por fim, o espelhamento. Conforme observado, no projeto de Goto, após o desligamento das TVs, a tela se põe como produtora de retratos ao refletir a imagem das pessoas em seus ambientes domésticos, dando a ver por isso muitos de seus objetos de convivência diária – se é que conseguimos vê-los exatamente. Em relação às fotos por mim realizadas, dão a ver janelas e o interior dos recintos onde estas se encontram, não pondo à mostra a presença de nenhuma figura humana.

A partir desta última questão – o espelhamento –, e que por sinal guiou basicamente as reflexões tecidas neste subcapítulo, é pertinente trazer à tona uma pontuação feita por Nuno Ramos em seu livro *Cujo*. O autor comenta que, quanto mais reflexos uma superfície emitir, menos identidade ela possui. De fato, qual é a cor de um espelho? Cinza? Branca? Na verdade ele capta todas as cores, todas as imagens, todas as identidades que estão a seu alcance. “Não vemos o espelho, apenas o que nele se reflete. Se o espelho estiver sujo, vemos a sujeira sobre ele depositada [...]. Quanto mais impura e opaca a superfície, mais identidade ela própria ganha”<sup>105</sup>. Voltando, desta forma, ao caráter especular conferido aos olhos, pode-se pontuar que o corpo humano é todo opaco; portanto, ele é todo identidade. A única parte de nós capaz de emitir reflexos são os olhos. Isto pode ser a parte de mim no outro? Pode ser a parte do outro em mim? Se eu me vejo no olhar do outro e o outro se vê no meu, seriam os jogos de olhares uma busca mútua e simultânea de si? Conforme a citação de Umberto Eco no início deste texto, “Se as imagens do espelho tivessem que ser comparadas às palavras, essas seriam iguais aos pronomes pessoais: como o pronome eu,

---

<sup>105</sup> RAMOS, Nuno. *Cujo*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 49.

que se eu mesmo pronuncio quer dizer “mim”, e se uma outra pessoa pronuncia quer dizer aquele outro”. Ao me ver refletido no outro, sou então eu-outro?



## 2. 2 JANELA

Este trabalho constitui-se da fotografia de uma janela apresentada em *backlight* – painel luminoso que tem por característica incidir luz por trás da imagem<sup>106</sup>. Aqui, a caixa luminosa apresenta a dimensão um pouco menor que a janela da qual foi feita a fotografia, 95 X 95 cm (fig. 26).

Um dado importante do trabalho é que no momento de realização das fotos fiz uma série de tomadas regulando a abertura do diafragma da câmera, recurso este que usei posteriormente na *Cartografia do Meio* e em *Rio* (Capítulo 3). O montante de imagens realizadas abriu a possibilidade de outro *backlight* (fig. 27 - a ser feito), mas com características completamente opostas ao já executado, pois se o primeiro apresenta excessiva claridade empalidecendo a janela, este segundo propõe contornos mais definidos e densos.

A imagem presente em *Janela* foi capturada da janela de meu quarto, que naturalmente cumprindo sua função trazia a claridade de fora para dentro do ambiente. Esta característica foi adida à grande incidência de luminosidade na hora do corte fotográfico e posteriormente ao recurso de iluminação interna do *backlight*, o que resultou em uma imagem onde se pode ver a esquadria da janela sem perfeita definição e o fundo quase completamente apagado, aparecendo apenas a paisagem levemente difusa na parte inferior da imagem. O efeito de luminosidade por trás do *backlight* é o que garante um pouco mais de nitidez à vegetação.

---

<sup>106</sup> Segundo Fabiana Wielewiczki, este “[...] recurso vem sendo largamente utilizado em exposições e muitas vezes serve de aliado às imagens fotográficas, ‘enobrecendo-as’ por emprestar sua luminosidade a elas. [...] inclusive é largamente utilizado pela publicidade, com objetivo de disputar a atenção do nosso olhar, oferecendo-nos imagens de cores vibrantes e intensas”. (WIELEWICKI, Fabiana. **Investigações fotográficas: paisagem programada.** (Dissertação de Mestrado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes da UFRGS, 2005, p.74).



Fig. 26- *Janela* Backlight 95 X 95 cm 2008-2009



Fig. 27- *Janela II* Fotografia 2008

Comparando as duas imagens acima, percebe-se que a regulagem de incidência de luz no momento da captura favoreceu a que uma seja complemento da outra. Na figura 26, pode-se ver a vegetação somente na parte inferior da imagem; na figura 27, encontramos seu complemento mais acima. Da mesma maneira, em uma a claridade ofusca as formas, enquanto que na outra ela é quem permite a visualização dos contornos da janela e da vegetação, já que, nesta segunda, o que é apagado se deve ao obscurecimento. Neste jogo de contrários, uma janela parece ter sido fotografada durante o dia e a outra parece ter relação com a noite, porém a realização da sequência não durou mais que meia hora.

Nota-se que a janela mais escura posiciona-se num ponto intermediário, tal como as fotografias de *Semi-sombra* (Capítulo 1), uma vez que não sabemos se a noite está iniciando ou findando. Contudo, embora se perceba, nas duas fotografias, que se trata da imagem de uma janela, ambas apresentam um jogo *semi-visível*, pois a claridade demasiada de uma e a escuridão da outra não permitem a percepção de todas as zonas daquilo que a imagem representa ou tenta capturar. Assim, a opção de realizar primeiramente o *backlight* com a imagem mais clara foi justamente para perceber como se comporta o encontro de sucessivas iluminações – luz da paisagem, luz quase sem impedimento incidindo pelo diafragma da câmera no momento da fotografia e luz do *backlight*.

Sobre o *backlight*, Fabiana Wielewicky assinala que “a luz que ‘nasce’ dentro da caixa e atravessa a superfície da imagem (impressa em material específico para este fim) confere a esta uma aparência que a torna atraente pela vivacidade e intensidade das cores e contrastes”<sup>107</sup>. Mas qual

---

<sup>107</sup> WIELEWICKI, 2005, p.74.

atrativo podemos encontrar em *Janela*, uma vez que não temos exatamente o que se pode chamar de pleno contraste, vivacidade e intensidade das cores?

Logicamente, o objeto *backlight* em si já é um atrativo – pelo fato de ser um luminoso, pela iluminação que depende ao ambiente, por colocar em evidência uma imagem, por evidenciar, neste caso, o apagamento da imagem. Mas desde o início deste capítulo venho pontuando sobre a ininterrupta relação que as janelas criam entre o exterior e o interior de uma construção, e em *Janela* o exterior é quase completamente apagado. Se podemos ver algum indício de paisagem, é pelo vidro entreaberto; somente ali nos damos conta dela. Porém se a paisagem é quase inexistente, ela é, ainda assim, considerada como tal?

Anne Cauquelin diz que, para que a paisagem exista, são necessários dois fatores básicos e indispensáveis: o enquadramento e os quatro elementos (terra, fogo, água e ar). A esquadria das janelas já desempenha, por si só, o papel de enquadrar. E havendo, segundo a autora, pelo menos dois dos quatro elementos, então, temos a paisagem. Em *Janela*, a vegetação (terra) e o ar evidenciado pelo branco do fundo e pelo aparente deslocamento das folhas das árvores, impõem a presença quase ausente da paisagem neste trabalho. É tênue seu aparecimento, mas ela está ali, garantida pelos dois pontos básicos indicados por Cauquelin.

E se a imagem fosse realizada sem a incidência excessiva de luz, apresentando fidelidade ao referente, veríamos seus sucessivos planos – quanto mais abaixo, mais perto e quanto mais alto, mais longe. Todavia, a paisagem vista em *Janela* está dessaturada e isto aniquila a sequencialidade de seus planos. Ela é jogada para a frente, está à superfície, não propondo um olhar que vá adiante. Nelson Brissac Peixoto observa ser esta uma das características da paisagem na Arte Contemporânea. No capítulo *Janelas, estátuas e um outro paisagismo*, contido

no livro *Paisagens urbanas*, o autor salienta o fato de que a paisagem hoje voltou a instigar os artistas, não importando mais o que ele vê, mas sim “[...] o que ele não vê – por causa da luz que ofusca, da desertificação e da dispersão”<sup>108</sup>. Assim, referindo-se a dois trabalhos de Marco Giannotti, *Terraço Itália* (1992) e *Garbo* (1993), ambos realizados a óleo, entretela e serigrafia sobre tela, aponta o fato de estes terem sido feitos a partir de imagens capturadas através de determinada janela, que depois foram impressas em serigrafia. Estas imagens foram seguidamente fragmentadas e remontadas. Por cima da remontagem o artista pôs camadas de tintas, papéis, grafite, cera e verniz, ocasionando, desta maneira, uma saturação da paisagem, que com isso ganhou corpo e peso. Sobre estas pinturas, Peixoto tece uma consideração que podemos estender à *Janela*, embora meu trabalho tenha características distintas dos de Giannotti.

A paisagem nega informações. O olhar, então, em vez de debruçar-se para ver ao longe o que se perde no horizonte, desloca-se na superfície do quadro. [...] A paisagem hoje exclui a perspectiva, o olhar em profundidade, a distância. O oposto da tradição paisagística.<sup>109</sup>

Paisagem sem horizonte, quase sem planos, sem profundidade, isto é o que se pode ver além da superfície da janela de meu *backlight*. Mas esse excesso de luz, muito mais que excluir, me faz pensar no que não vejo. É um ausente que se faz presente pela falta. Portanto, a que altura se encontraria a linha do horizonte? Ela estaria aparente ou a vegetação seguiria até o ponto mais distante na imagem? Afinal, o que cada plano apresentaria? Qual intensidade de azul teria o céu?

Pela transparência do vidro vejo as cores que se seguem na extensão horizontal e inferior da *Janela*. Mas esta transparência não é cristalina. O vidro é canelado verticalmente e a imagem

---

<sup>108</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 2004, p.137.

<sup>109</sup> Idem, p. 150.

vista através é fragmentada e possui repetição. Este ponto foi um fator desencadeador deste trabalho, pois, no período em que fiz as fotos, inicialmente estava interessada nos desenhos que os vidros me apresentavam. Havia um interesse por aquela ‘paisagem’ que continha praticamente a mesma sequência de vegetação ou repetia as construções (fig. 28 e 29 respectivamente).



Fig. 28- Foto experimento



Fig. 29- Foto experimento

Os vidros presentes nas janelas geralmente manifestam demasiada transparência, o que não é o caso da janela de onde realizei a imagem que compõe meu trabalho. Se este vidro não tivesse certas “falhas”, certamente não conseguiria representá-lo. Neste aspecto, Claude Gandelman, no texto *Representar o vidro*<sup>110</sup>, salienta que, quanto mais o cristal da vidraça for puro, menos a veremos. Assim, para o autor, não podemos representar a transparência. Não por signos que sejam transparentes. Só conseguimos representá-la através de alguma “falha”. Pois, “ao designar

---

<sup>110</sup> No original: *Représenter le verre*.

sua translucidez, o vidro torna-se opaco. Com efeito, não podemos mostrar a transparência se não por sua ruptura, por uma rede de falhas que, precisamente, a anulam enquanto transparência”<sup>111</sup>.

Neste sentido, a permeabilidade à luz presente nas vidraças das janelas desencadeou o processo de realização de *Backlight: 36 auto-retratos* (fig. 30), trabalho de Fabiana Wielewicki. A ideia parte de reflexões acerca do recurso técnico do *backlight*. Assim, o trabalho consiste em 36 fotos<sup>112</sup> da artista em frente à janela de seu apartamento. A luminosidade vinda da paisagem fora serve como uma “caixa de luz”. Ao se posicionar diante da janela, Fabiana tem apenas o contorno de seu corpo iluminado, sendo que isto se deve ao fato de estar contra a luz. Citando um manual de fotografia, pontua: “Apresente uma visão original do tema fotografando em contraluz. Controlando a exposição, é possível criar uma sólida massa negra, em que a forma constitui a chave para reconhecer o objeto”<sup>113</sup>.

A figura 30 expõe quatro das fotografias que foram realizadas na primeira experiência desenvolvida por Fabiana em torno do ‘conceito *backlight*’. Neste momento, os registros foram feitos em diferentes horas do dia e com ajustes do diafragma da câmera durante a execução do trabalho, levando com isto a uma variação na intensidade da luz. Assim, ora seu corpo apresenta-se como uma massa densa, ora evidencia mais detalhes. Nesta lógica, com o intento de perceber como meu trabalho se comporta em distintos momentos, realizei algumas fotografias (fig. 31).

---

<sup>111</sup> GANDELMAN, Claude. Représenter le verre. **Traverses 46**. Revue du Centre de Création Industrielle . Centre Georges Pompidou. Paris, 1989, p.114. Tradução livre. No original: “à designer sa translucidité, le verre devient l’opaque. En effet, on ne peut montrer la transparence que par sa brisure, que par un réseau de failles qui, précisément, l’annulent en tant que transparence”.

<sup>112</sup> As 36 fotografias correspondem ao número de poses previamente estipulado pelo filme.

<sup>113</sup> Hedgecoe, citado por WIELEWICKI, 2005, p.75.



Fig. 30 - Fabiana Wielewicz *Backlight: 36 auto-retratos* Fotografia 2002-2003



Fig. 31- *Janela* Backlight Registro do trabalho em diferentes horas 95 X 95 cm 2008-2009

Nota-se que em *Backlight: 36 auto-retratos* a iluminação ao fundo confere uma nítida percepção da paisagem, onde podemos identificar gradativamente cada um de seus planos, cores e formas. Fabiana realizou suas fotografias com este intuito, obtendo, deste modo, poucos registros da iluminação de seu corpo. Se sua imagem tivesse sido registrada com exposição correta à luz, ela perderia o fundo devido ao excesso de claridade. “[...] Isto faria com que [a paisagem] adquirisse um aspecto esbranquiçado na imagem, dificilmente seria possível detectar sua presença no plano de fundo da composição”<sup>114</sup>. Esta observação da artista é pontual em relação ao meu trabalho, pois descreve exatamente como ele se configura. Contrariamente a Fabiana, eu tinha a intenção de perder o fundo e de empalidecer a paisagem.

O trabalho de Fabiana Wielewicki foi realizado a princípio em fotografia e, devido às questões que investigava sobre a luz, isto é, sobre o ‘conceito *backlight*’, optou seguidamente por apresentá-lo em *slides*. Material este que necessita da incidência de luz em um de seus lados para que a imagem apareça projetada em uma superfície. Assim, em um segundo momento, a artista realizou novas fotografias destinadas à apresentação em *slides*. O local em que estas foram feitas era o mesmo em que as expôs: *Espaço 803/804*<sup>115</sup> (fig. 32). Nesta instância do trabalho, além das fotografias, realizou um vídeo onde registrava o trajeto feito entre o ajuste da câmera e a pose para a foto, sendo que o áudio situa o percurso conforme o barulho do apito que anuncia a câmera armada e o disparo para a execução da foto.

---

<sup>114</sup> WIELEWICKI, 2005, p.75.

<sup>115</sup> O *Espaço 803/804* ficava em Florianópolis, porém hoje está extinto.

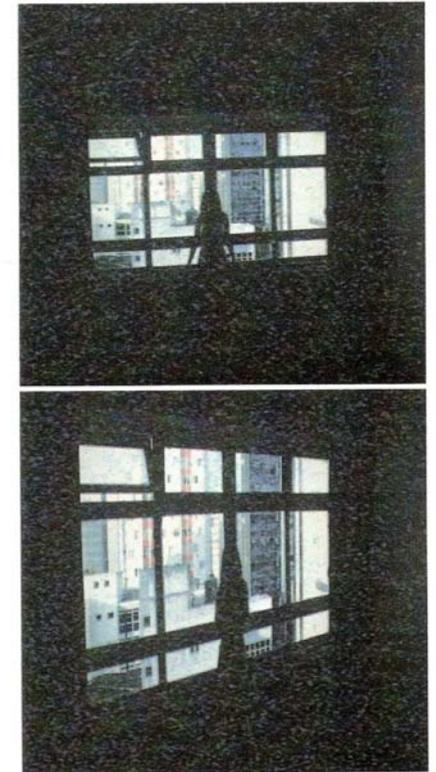


Fig. 32 - Fabiana Wielewicki *Backlight: 36 auto-retratos* À esquerda: stills do vídeo  
À direita projeção de slides 2004

A janela também aparece nas investigações artísticas do chinês Li Yongbin, que realizou os vídeos *Face IV* (1998) e *The sun* (2002). Nestes, o dispositivo janela evidencia a passagem do tempo.

No primeiro vídeo acima referido (fig. 33), o artista registra por cerca de 60 minutos o aparecimento gradativo de seu rosto em uma vidraça. Ao iniciar a experiência, era possível ver nitidamente a paisagem do outro lado. À medida que foi anoitecendo, o escuro do exterior foi se transformando em pano de fundo para o aparecimento de seu retrato. Neste vídeo de Li Yongbin, o registro em tempo real confere certa lentidão ao trabalho, mas, ainda que lento, vemos gradativamente o tempo passar pela janela.



Fig. 33- Li Yongbin *Face IV* Vídeo (stills) 62 min. 1998

Já em *The sun* (fig. 34), não há a presença de nenhuma figura humana. O vídeo registra apenas a passagem do sol de uma extremidade a outra de uma janela, até desaparecer por completo. O áudio é realizado pela trilha sonora de Bach, que tem seu tempo retardado em 50%. O embate entre a cena e o som confere ao trabalho, assim como ao outro, demasiada lentidão.

Neste segundo vídeo, a janela exerce o papel de *backlight* da mesma forma como aparece no trabalho de Fabiana Wielewicki. Em ambos, a janela traz a luz de fora para dentro do ambiente, o

que faz com que a parte interna desta apresente contornos definidos, diferindo completamente do trabalho por mim realizado.



Fig. 34- Li Yongbin *The sun* Vídeo (stills) 2002

Diante de tantas janelas, gostaria por fim de falar sobre origem e significado da palavra que dá título ao meu trabalho. *Janela* vem do latim *januella*, diminutivo de *janua*, a porta. Assim, temos em *januella* uma pequena porta. Na mitologia romana, Janus, que deu origem a *janua*, era o deus responsável por abrir as portas, mecanismo com faces para os dois lados de uma construção. O nome deste deus também originou a palavra janeiro, mês que abre o ano novo. Olha para o tempo que se inicia, mas ainda está ligado ao fim do ano anterior. A janela, como pequena porta, também tem dois lados e é um espaço de passagem, mas este espaço destina-se apenas a passar a luz, o ar e o olhar. Frente a estas características, pode-se perceber que meu trabalho não seria bem o que se poderia chamar de uma ‘janela’. Ele não dá passagem ao ar, segura o olhar à superfície, mas confere luz ao ambiente. Então, talvez ele seja uma *quase janela*.

•  
•

## 2. 3 CAIXA PARA MEIA PAISAGEM

• uma caixa branca • uma caixa com tampa e meia paisagem • para guardar meia paisagem • caixas acondicionam • (res)guardam • são receptáculos de lembranças • (a)guardam o olhar • para espiar nela • meia recordação • *semi* • *meio* • *quase* paisagem • ela • dentro da caixa-janela •

*Caixa para meia paisagem* é objeto de cor branca, feito em madeira, medindo 5 X 22 X 30 cm. Na parte superior há uma tampa que ocupa metade de sua extensão, elaborada em acrílico branco leitoso que é um material completamente opaco. No interior, a caixa comporta a fotografia de uma paisagem que, devido ao deslizamento da tampa, podemos ver parcialmente. Ora enxergamos um lado, ora o outro, e nunca sua totalidade.

De início vem o nome. Neste trabalho, assim como nas Séries *Mosca volante I e II* (Capítulo 1) surge primeiramente o título. Um nome instigado pela ideia de investigar o prefixo *semi* com o sentido de metade, de dar a ver exatamente a metade de um todo. Mas o desencadeamento do trabalho pelo título não é a única ligação com as séries acima citadas. As duas primeiras caixas desenvolvidas também exibem fotografias da beira-mar de São José/SC. Na verdade, elas foram a primeira tentativa de realização das *Moscas volantes*. Reutilizá-las permitiu-me pôr à mostra novamente um lugar que me chamou a atenção, principalmente aquele apresentado pela primeira caixa (fig. 35)<sup>116</sup>.

---

<sup>116</sup> Acredito que o gosto por esta paisagem seja uma das milhares e milhares de dobras que compõem nosso olhar, conforme observa Anne Cauquelin.



Fig. 35 - *Caixa para meia paisagem* Objeto 5 X 22 X 30 cm 2008

Neste lugar, gosto especialmente quando a maré enche e deixa visíveis apenas as copas destas árvores. Apesar da vegetação quase encoberta pelo mar e que me agrada sobremaneira, o dia em que realizei as fotografias apresentava excessiva claridade, e eu previa, para a construção das *Moscas volantes*, um dia propriamente sombrio ou que beirasse o cinza. Já que pretendia propor ao outro a ideia de um olhar que comporta uma cegueira parcial, pensei em imagens que se apresentassem sem claridade excessiva, sendo este um ponto que tange particularmente meu gosto pessoal – apreciar uma ‘bela paisagem’ que se apresenta nem escura nem clara, mas cinza.

A primeira caixa, além das características já descritas, apresenta grande parcela de mar e céu, permitindo-nos ver, lá no fundo do lado esquerdo, a cidade. A segunda (fig. 36) apresenta também boa extensão do céu e do mar, mas nesta desaparece a vegetação para dar a ver somente a cidade ao longe, tanto de um lado quanto de outro.

Aqui, minhas fotografias saem de seu suporte comum destinado à parede e ganham dimensão. Agora elas são partes de um objeto tridimensional e manipulável.

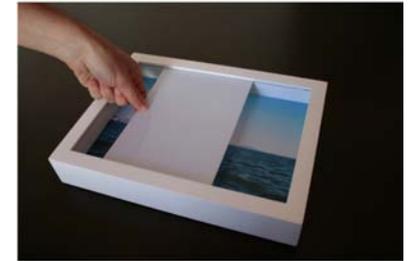




Fig. 36 - *Caixa para meia paisagem* Objeto 5 X 22 X 30 cm 2008



Nas palavras de Hélio Ferverza: “A partir da experiência, percorrer uma *meia paisagem*, deslizar e alternar uma película translúcida e esbranquiçada, uma sombra em negativo”. De um lado posso ver algumas características da paisagem, mas só depois posso ver o outro.



Unido e separado, longe e perto, dentro e fora, contínuo e descontínuo, avizinhar. Estas são apenas algumas noções possíveis para descrever a fotografia contida na *Caixa para meia paisagem*.



Cabe, porém, salientar que os parâmetros acima citados são noções topológicas, usadas para descrever as relações espaciais entre uma coisa e outra, isto é, entre um ponto e outro. Neste sentido, a topologia é solicitada ao comentarmos uma vista topográfica.



Sendo que nas minhas caixas só é possível acessar visualmente um lado da caixa de cada vez, cabe perguntar: Qual a relação entre o lá e o aqui? Qual a relação que a esquerda tem com a direita e/ou vice-versa? Os dois lados têm relação entre si? É possível uma paisagem ser dividida ao meio? Se sim, cada parte da divisão seria, então, ‘meia paisagem’?

O texto de Michel Serres, *Ser fora daí*, presente no livro *Atlas*, dá-nos algumas noções de topologia a partir de *O Horla*, conto de Guy de Maupassant. De modo resumido, podemos dizer que a história de Maupassant conta o encontro do narrador com seu duplo – com uma outra parte de si desconhecida e cuja personalidade é completamente diferente da sua. Este reconhecimento causa ao protagonista um conflito excessivo consigo mesmo, fazendo com que realize sucessivas viagens como forma de fuga aos pavores vividos em sua casa.

A partir daí, Serres conta que o narrador ou o próprio Maupassant tem sua residência às margens do Sena e que, por um determinado momento, permanece deitado sobre a relva em frente ao rio. O conto descreve alguns acontecimentos nestes espaços que têm ligação com o Sena. Os fatos se referem à questão do habitat e das deslocções. Dito de outra maneira, referem-se ao próximo e ao longínquo, sendo o primeiro o espaço habitado, que tem relação com a casa, com o jardim à beira do rio, com a floresta circundante, enfim, com os arredores. E o segundo, que prolonga o espaço próximo, é o espaço longínquo: Rouen, a cidade próxima, o Mont Saint-Michel, Paris, o Brasil. Explora-se, assim, com as relações desencadeadas nos espaços que têm ligação com o Sena, das proximidades aos confins do Universo.

Segundo Michel Serres, diante destas circunstâncias o narrador relata: “amo meu país, [...], porque nele estão minhas raízes, estas delicadas e profundas raízes que prendem um homem à terra onde morreram e nasceram seus antepassados [...]”<sup>117</sup> e continua “Mentiroso e ao mesmo tempo veraz, Maupassant descende desses vikings, marinheiros vindo de fora, cujos barcos sulcaram o Sena e de onde seus antepassados desceram, aí”<sup>118</sup>. Maupassant ama ao mesmo tempo

---

<sup>117</sup> SERRES, 1998, p.60.

<sup>118</sup> Idem.

o longínquo – seus antepassados verdadeiros – e o próximo, o lá e o aqui. Assim, é possível identificar a origem da designação *O Horla*.

*Hors* indica o exterior e o retirado, enquanto *là* designa o lugar próximo: o *Horla* descreve, então, uma tensão entre o adjacente, o confinante, o contíguo e o afastado, atingido ou inacessível, a partir dessa proximidade. Uma contradição opõe esse *hors* e este *là* ou, pelo contrário, haverá um movimento ou um vínculo que os associa?<sup>119</sup>

Mas *Horla* também se deve ao fato de que o narrador, atordoado por seu duplo, percebe diante do espelho uma sombra opaca e transparente, uma sombra estranha que é e não é simultaneamente, presente e ausente, aqui e alhures. Esta sombra que convive permanentemente com o narrador desencadeia nele um processo de ir e vir. Ao sair de sua casa e realizar sucessivas viagens, tenta se livrar deste duplo que o acompanha. Mas ele está junto do narrador, já faz parte de sua natureza e por isso é ao mesmo tempo *lá* e *aqui*. Enfim, a denominação *Horla* surge para designar dois espaços que caminham unidos, longínquo, mas próximo, dentro, porém fora, aqui e lá.

Excluindo a medida em geral, a topologia vai lidar com as relações. Embora seja um ramo da matemática, ela abandona as medidas para descrever as posições; para tanto, no lugar do cálculo, exprime-se pelos advérbios e preposições. É neste sentido que Serres convoca em seu texto a presença de Guy de Maupassant e seu conto *O Horla*, por acreditar que artistas como este souberam usar como ninguém a topologia, descrevendo a “[...] vizinhança e suas proximidades sem qualquer necessidade da distância nem da quantidade para medir”<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Idem, p.65.

<sup>120</sup> Idem, p.69.

O formato da caixa se assemelha às janelas – estruturas por onde podemos olhar e tecer considerações sobre a paisagem. Entretanto, as impressões topológicas são viáveis pelo deslocamento dos corpos, e isto numa construção é tarefa das portas. Mas ainda que semelhante às janelas, para termos acesso ao lá e ao aqui na *Caixa para meia paisagem*, uma atitude de deslocamento faz-se necessária. São as impressões do espaço percorrido pelo deslocamento da tampa que vão possibilitar uma descrição do todo. Só podemos relatar o que há do lado ocultado quando movimentamos parte da estrutura deste objeto. Este trabalho exige uma participação física do espectador (ainda que pequena). Objeto e ação são indissociáveis e entre eles há a intencionalidade. Porém, este é um assunto que abordarei mais adiante.

Para descrever a fotografia em seu interior, conforme já ressaltado, é preciso que façamos um lado de cada vez. Intuitivamente, já se sabe que do outro lado a paisagem continua; talvez se faça até mesmo uma ideia de como ela se configura. Por exemplo: na caixa mostrada na figura 35, no primeiro plano podemos ver o mar em um tom azul bastante forte. Mais ou menos próximo ao encontro deste com o céu, podemos enxergar uma pequena ilha, pela metade – sua outra parte vai aparecer do lado oposto quando deslocarmos a tampa. O céu ganha certo azulamento à medida que vai se distanciando da linha do horizonte. Pelo pequeno vão existente entre o fundo da caixa e a parte superior, embora quase nada se consiga ver, sei que é a mesma imagem que continua e, com base nas observações que fiz do lado direito, imagino como se configura o lado esquerdo e vice-versa. Todavia, se não houvesse espaço nenhum entre o fundo e a tampa do objeto, e se eu soubesse que do outro lado estava a outra parte da paisagem, conseguiria ainda assim imaginar o que não consigo ver: sendo a mesma imagem, o azulamento continuaria, o mar ainda se mostraria agitado, o tipo de vegetação seria o mesmo.

Portanto, para elucidar esta questão, podemos novamente usar a observação de Philippe Dubois a respeito do enquadramento e a lógica do índice, conforme discutido no subcapítulo *Semi-sombra: televisão*. A fotografia, em contiguidade com o referente, trabalha ainda o *fora-de-campo*, uma vez que este também estava presente no momento do corte. Isto faz com que “[...] diante de qualquer foto experimentemos esse sentimento de um além da imagem perfeitamente existencial”<sup>121</sup>. Neste raciocínio, embora não consigamos ver parte do campo da fotografia da *Caixa para meia paisagem*, podemos ter uma sensação de como ele se dá.

Ao fazer o enquadramento e o corte, a fotografia deixa de fora parte do espaço e tempo contínuo do referente. Na mesma medida, se tomarmos a noção de paisagem como o enquadramento perceptual de um espaço, ela também se define por um recorte, isto é, por suas bordas que deixam à parte o *fora-de-campo*. Neste sentido, *Caixa para meia paisagem* propõe a cada deslocamento da tampa um novo enquadramento e, portanto, uma nova paisagem. Não seria, então, mais adequado intitular este trabalho de *Caixa para muitas paisagens*? Mas o fato de poder deslizar a parte superior da caixa possibilita que ganhemos uma parte da imagem ao mesmo tempo em que perdemos outra. Esta ação nos dá a ideia de incompletude e, por conseguinte, de termos sempre diante de nós *meia paisagem*.

Janela de um único vidro, ou melhor, de um único acrílico, *Caixa para meia paisagem* o tem como detentor e/ou desvelador do lá e do aqui. Tudo que se dá neste objeto tem relação com as bordas do ‘vidro’. Estas extremidades são pontos intermediários entre o visível e o invisível. Neste jogo *semi-visível*, estamos diante de um objeto que tem o interior parcialmente velado, ‘meio’ ocultado tal como as *Moscas volantes*, mas que aqui alçam voo para deslizar à superfície.

---

<sup>121</sup> DUBOIS, 1993, p.180.

O ocultamento também pode ser encontrado muito frequentemente nos trabalhos de René Magritte. Por inúmeras vezes o artista trabalhou em suas pinturas com sobreposições, anulando a visibilidade de determinado objeto ao posicionar algo a sua frente. Assim, esta parte que não conseguimos ver assume condição de invisibilidade. Segundo Esteban Ierardo,

para Magritte, o oculto só existe na superposição dos objetos que vibram diante do olho. Uma coisa se justapõe com outra. Assim uma coisa oculta a outra. A ocultação é somente a circunstancial superposição das coisas. Na justaposição entre os objetos brota a invisibilidade como carência ou deficiência, como um não ver que está aí mostrando-se.<sup>122</sup>

*A grande guerra* (fig. 37) é um trabalho de Magritte que exemplifica um ocultamento presente em suas pinturas. Nesta, pode-se ver uma mulher em frente a um muro e ao mar e, mais acima, o céu. Ela está completamente vestida de branco e tem seu rosto encoberto por um buquê de violetas lilases – a pintura aqui abordada também pode servir de referência às Séries *Mosca volante I e II*. Neste trabalho, o oculto deixa de ser algo visível. Ierardo observa que o invisível é visibilidade suspendida. Citando Magritte, pontua: “[...] o visível pode ser ocultado, porém o invisível não oculta nada; pode ser conhecido ou



Fig. 37 - René Magritte *A grande guerra*  
Óleo sobre tela 60 X 81 cm 1964

---

<sup>122</sup> IERARDO. Tradução livre. No original: “para Magritte lo oculto sólo existe en la superposición de los objetos que vibran ante el ojo. Una cosa se yuxtapone con otra. Así una cosa oculta a la otra. La ocultación es sólo la circunstancial superposición de las cosas. En la yuxtaposición entre los objetos brota la invisibilidad como carencia o deficiencia, como un no ver lo que está ahí mostrándose.” Disponível em: <http://www.temakel.com/galeriamagrittejhegel.htm>

ignorado, nada mais”<sup>123</sup>. Ierardo ainda sublinha que só o pensamento compreende este processo, o olho não.

Velar e ocultar também foram questões largamente exploradas por Marcel Duchamp. O ocultamento com este artista sai do campo bidimensional e expande-se para os objetos. Encontramos esta ideia em *Um ruído secreto* (fig. 38), de 1916, onde há a presença de uma bobina de fio que tem suas partes, a inferior e a superior, cobertas por placas de metal. Dentro, a bobina contém algo que ressoa, mas o qual não se pode ver. Quando o objeto se agita, pode-se apenas ouvir um som vindo do seu interior. Encontramos o ocultamento também em *...Pliant, ...de voyage* (fig. 39), igualmente de 1916: Duchamp apresenta uma capa de máquina de escrever fabricada em couro preto. Pelas propriedades opacas do material, nada enxergamos sob a capa, mas sobre ela podemos encontrar a palavra “Underwood”, que corresponde à marca do objeto ocultado. Todavia o que antes era marca, desencadeia neste trabalho de Duchamp a busca de sentido.



Fig. 38 - Marcel Duchamp  
*Um ruído secreto* Objeto 1916



Fig.39- Marcel Duchamp  
*...Pliant, ...de voyage* Objeto 1916

---

<sup>123</sup> Magritte, citado por IERARDO. No original: “[...] lo visible puede ser ocultado, pero lo invisible no oculta nada; puede ser conocido o ignorado, nada más”. Disponível em: <http://www.temakel.com/galeriamagrittejhegel.htm>

Em *Fresh widow* (fig. 40), de 1920, Duchamp põe à mostra uma pequena janela do tipo francesa. Ainda que dê a possibilidade de ter suas faces abertas, ela permanece fechada, o que não nos permite ver o que há do outro lado. Ainda mais por apresentar seus oito vidros cobertos por cabedal – um tipo de couro usado na confecção de sapatos –, sendo este o mesmo material com que é feita a capa de *...Pliant, ...de voyage*. Este trabalho de Duchamp deixa em suspenso a ação de olhar através dos vidros. Por meio do objeto não é possível exercermos a descrição do que há no outro lado, havendo, então, um total esvaziamento das duas principais funções das janelas: dar a ver o mundo ao exterior e iluminar o interior.



Fig. 40 - Marcel Duchamp *Fresh widow*  
Objeto 1920

A ação de ocultar algo sempre desencadeia no espectador a curiosidade de saber como se configura o ocultado, mas também lhe causa certa angústia. Hélio Ferverza, no texto que escreveu para a exposição **estado-cegueira \ estado-escuta**, faz o seguinte questionamento: “O que acontece quando não consigo ver completamente aquilo que em princípio seria possível de ver? Que tipo de olhar surgiria?” Estas perguntas são pertinentes a todos os trabalhos abordados neste subcapítulo. Elas fazem-nos pensar sobre a necessidade que temos de completar o olhar diante de algo que obstrui o que antes podia ser visto. Miguel Angel Hernández-

Navarro<sup>124</sup> observa que a retórica da ocultação talvez seja o procedimento que mais angústia causa no espectador, “[...] porque este sente uma espécie de castração no ver, uma amputação do olhar”<sup>125</sup>. No entanto, em uma exposição onde um dos objetivos em foco é “ver”, velar algo impedindo àquele que olha de completar seu objetivo pode realmente ser um tanto castrador.

Tomei ciência de que a situação acima descrita possui fundamento, no depoimento em que uma das monitoras da ação educativa, na exposição **estado-escuta \ estado-cegueira**, relata a agonia que ela própria sentia por não conseguir ver o todo na *Caixa para meia paisagem*. Tive a sorte de estar presente no momento em que um grupo de alunos visitava a exposição e pude ver como eles se comportavam diante do trabalho. No caso das crianças, pareceu-me muito mais uma curiosidade, como no instante em que um menino, curvando-se ao lado da caixa, tentou enxergar a imagem em sua totalidade (fig. 41).

Fig.41- Um dos momentos da ação educativa na exposição **estado-escuta \ estado-cegueira** Belém/PA



<sup>124</sup> Hernández-Navarro é pesquisador do Centro de Documentação e Estudos Avançados de Arte Contemporânea (Cendeac, Múrcia, Espanha).

<sup>125</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Angel. **(La) Nada para ver. El procedimiento ceguera del arte contemporáneo.** Disponível em: <http://www.alfonselmagnanim.com/debats/82/espais05.htm> Tradução livre. No original: “[...] porque éste siente una especie de castración en el ver, una amputación de la mirada”.

O fato de certos trabalhos apresentarem ocultamento, suspendendo a ação do olhar, encontra sua contrapartida ao detê-lo. Hernández-Navarro coloca que “[...] se pode dizer que a arte visual é mais visual quanto mais contravisual; sua contravisualidade opera no sentido contrário. Com mais olhar quanto mais cego está”<sup>126</sup>. Se pensarmos, então, na associação janela-olho, creio que é *Fresh widow* quem se coloca cega, enquanto que a *Caixa para meia paisagem* carrega uma semicegueira, branca, diga-se de passagem, conforme Saramago<sup>127</sup>.

Um aspecto específico é muito importante no trabalho de Duchamp. Trata-se dos jogos de palavras que o título apresenta. A partir de *Fresh widow* (viúva fresca) esperamos encontrar uma mulher vestida de preto. Mas também há proximidade da pronúncia com *french window* (janela francesa), sendo este o modelo que o objeto apresenta. Em analogia, a janela do artista está fechada, e isto é o que se espera daquela que acabou de perder o marido: estar fechada em sua dor. A ideia é ainda mais realçada pela cor preta presente na janela. Assim, uma *Fresh widow* é uma *French window* e vice-versa.

Embora a janela de Duchamp esteja fechada, os objetos estão sempre associados à funcionalidade, que por sua vez desencadeia de nossa parte a ação. Então, qual é a função de *Fresh widow*? Podemos pelo menos dizer de início que ela joga com nossa imaginação. E já no título este processo é desencadeado, quando a partir dele brincamos com o trocadilho sugerido e assim fazemos nossas próprias associações. Em *Caixa para meia paisagem*, o trabalho acontece no encontro da tampa parada, mas também e muito fortemente no seu deslocamento.

---

<sup>126</sup> Idem. Tradução livre. No original: “[...] se puede decir que el arte visual es más visual cuanto más contravisual; su contravisualidad opera en sentido contrario. Con más mirada cuanto más ciego está”.

<sup>127</sup> José Saramago refere-se à cegueira branca no livro *Ensaio sobre a cegueira*.

Encontramos referência para a relação objeto-ação em Milton Santos. Embora se reportando à geografia, realça que ação e objetos são inseparáveis e que entre os dois há a intencionalidade. O autor pontua que existe o sistema de objetos e o sistema de ações e a relação estabelecida entre eles gera o espaço, o qual, por sua vez, se transforma constantemente. Os objetos são elementos fabricados pelo homem e que, segundo A. Moles, citado por Santos, ele “[...] deve assumir e manipular”<sup>128</sup>. Santos ainda observa que, conforme Moles, os objetos apresentam complexidade funcional e estrutural. A complexidade funcional tem relação com as combinações das funções que o objeto pode exercer no seu uso: “[...] o que podemos fazer com um objeto, o que ele pode nos oferecer, como podemos usá-lo”<sup>129</sup>. Quanto à complexidade estrutural, trata-se da sua informação: o que ele comunica, o que ele realiza, quais suas respostas às ações humanas.

Sobre o sistema de ações, o autor sublinha que este é um processo dotado de intenção e que a corporeidade é um de seus agentes. A ação modifica a situação. Não à toa pontuei que, na *Caixa para meia paisagem*, a cada deslizamento da tampa modifica-se o visto, surgindo uma nova paisagem. “Um ato não é um comportamento qualquer, mas um comportamento orientado no sentido de atingir fins ou objetivos”<sup>130</sup>. Neste sentido, Vilém Flusser observa que os objetos produzidos perfazem a cultura e que todos os objetos culturais “[...] são como *devem* ser, contêm *valores*. Obedecem a determinadas intenções humanas”<sup>131</sup>.

Dialogando com as questões relacionadas a objeto, ação e espaço, é interessante trazer à discussão o *Espaço dos abstratos* (fig. 42), trabalho de El Lissitzky. A realização do espaço foi

---

<sup>128</sup> A. Moles, citado por SANTOS, 2002, p.66.

<sup>129</sup> Idem, p.69.

<sup>130</sup> SANTOS, 2002, p.78.

<sup>131</sup> FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p.20.

um convite feito ao artista por Alexandre Dorner, Diretor do Museu Provincial de Hanovre. Antes deste momento, Lissitzky já havia realizado, em uma exposição em Dresde, um espaço como o solicitado por Doner, mas que no fim foi destruído junto com a mostra, restando somente algumas fotografias.

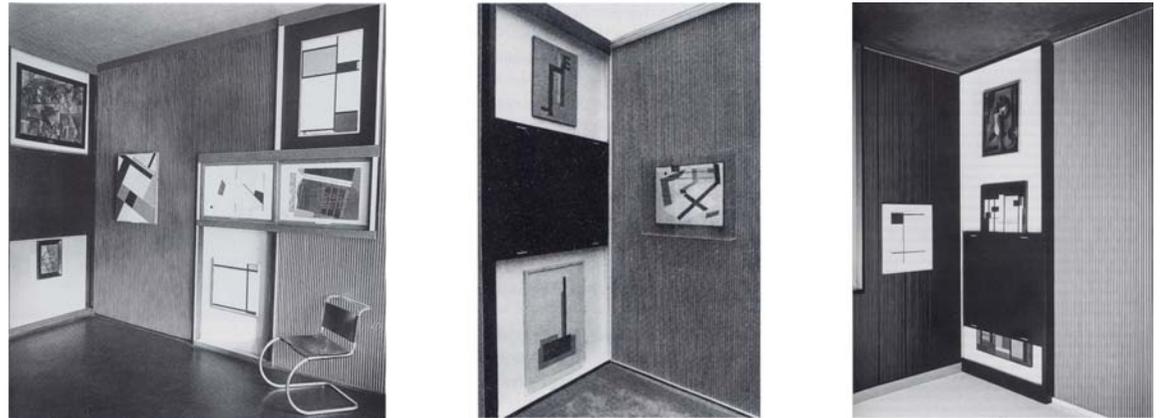


Fig. 42- El Lissitzky *Espaço dos abstratos* Da esquerda para a direita: 1930, reconstituição 1979 e Museu Sprengel

No Museu de Hanovre, o *Espaço dos abstratos* não excedia a 20 m<sup>2</sup> e apresentava três paredes cobertas por lâminas muito estreitas em branco, preto e cinza. Conforme o ângulo em que se encontrava o visitante, elas adquiriam uma unidade de cor, mudando constantemente de acordo com o deslocamento. As paredes desenvolviam vida própria, segundo Beatrix Nobes<sup>132</sup>, e a neutralidade que lhes é conferida enquanto superfície é completamente abolida. Sobre estas paredes, foram realizados painéis brancos que se entendem do chão até o teto, contendo em seu interior algumas imagens. Presa à superfície de cada um dos compartimentos, foi fixada uma

---

<sup>132</sup> NOBES, p.148.

placa que desliza conforme a movimentação do espectador. E embora o *Espaço dos abstratos* seja constituído de muito mais elementos – como quadros, vitrines, espelho, entre outros –, o aspecto que diz respeito ao deslizamento da superfície sobre parte dos painéis é o fator que desencadeia um diálogo com *Caixa para meia paisagem*.

Assim como minhas caixas, os painéis realizados por Lissitzky apresentam elementos parcialmente ocultados. À medida que a placa é deslizada, uma nova configuração vai se dando em seu interior. Ganha-se uma parte das imagens ao mesmo tempo em que se perde outra, formando aí uma terceira e nova imagem. Diferentemente de meus objetos, todavia, o interior não exhibe uma única foto, o que desencadeia inúmeras possibilidades de combinações. Frente ao constante movimento no *Espaço dos abstratos*, ele também se modifica ininterruptamente, confirmando, então, o que foi pontuado por Milton Santos: “é a relação estabelecida entre os objetos e ações que vai gerar o espaço, e este por sua vez se transforma constantemente”.

Para finalizar este texto, pontuo que *Caixa para meia paisagem* desencadeou o processo da produção de outros trabalhos que trazem a ideia de *semi* em seus múltiplos sentidos. A partir de então, desenvolvi a *Cartografia do Meio*, que consiste em fotografar lugares em cujo nome aparece a palavra ‘meio’ ou ‘meia’ – trabalho este que será discutido no próximo capítulo. Das duas caixas iniciais realizadas, unidas à ideia da *Cartografia do Meio*, surgem mais três caixas, as quais intitulei: *Caixa para meia paisagem – Praia do Meio: esquerda* (fig. 43), *Caixa para meia paisagem – Praia do Meio: direita* (fig. 44) e *Caixa para meia paisagem – Praia do Meio: meio* (fig. 45). Além da relação estabelecida entre cada lado de uma caixa ‘separado’ pelo deslizamento da tampa, há um jogo entre os três objetos. É possível tentar reconstruir o todo do

local “Praia do Meio” a partir das coordenadas dadas pelo título e também pela junção das partes da nuvem que se apresenta fragmentada, de acordo com cada lado da praia.

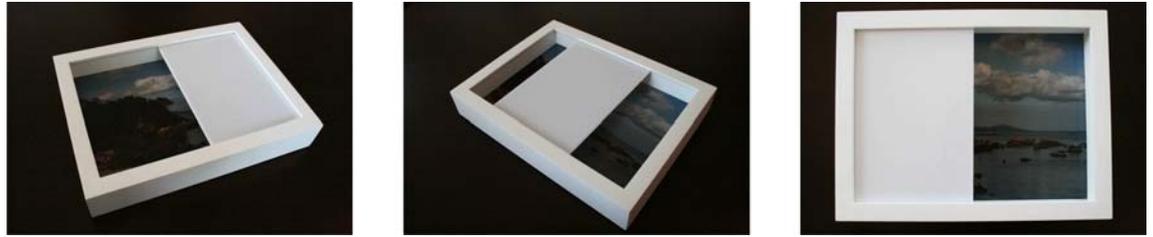


Fig. 43 - Caixa para meia paisagem – Praia do Meio: esquerda Objeto 5 X 22 X 30 cm 2008

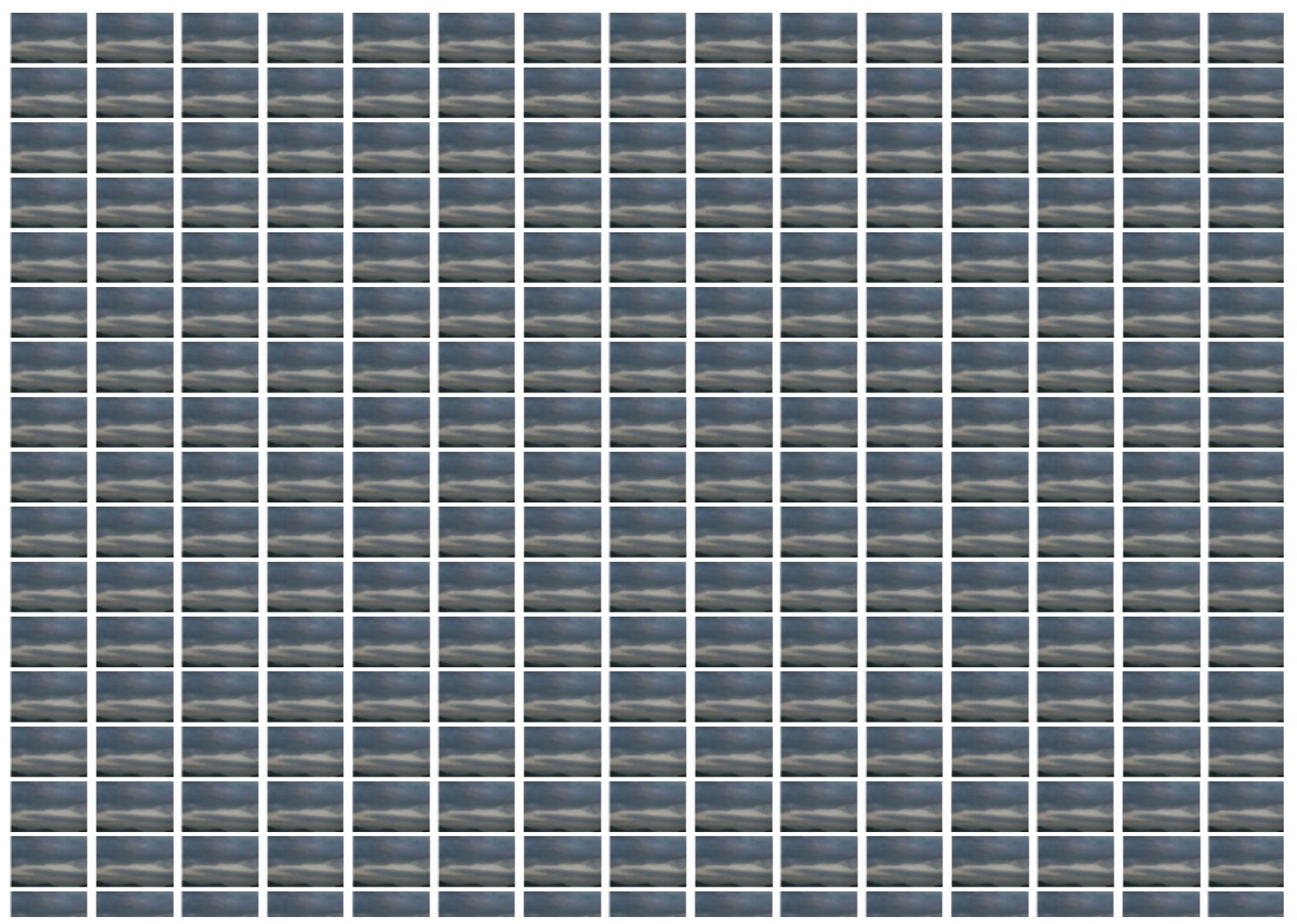


Fig. 44 - Caixa para meia paisagem – Praia do Meio: direita Objeto 5 X 22 X 30 cm 2008



Fig.45 - Caixa para meia paisagem – Praia do Meio: meio Objeto 5 X 22 X 30 cm 2008





Este último capítulo tece considerações acerca da noção de ‘meio’. O ‘meio’ como ponto intermediário *entre* duas ou mais extremidades, mas também como metade. Neste aspecto, a noção tem relação com o conceito de *semi-visível* – de algo visível pela metade ou no meio. Assim, referir-se ao título deste capítulo como *Ponto cinza*, permite pensar como pontos distintos podem estar unidos para formar um todo.

É em *Notas sobre o ponto cinza*, texto de Paul Klee, que encontro referência para articular a ideia de ‘meio’. O cinza, segundo o autor, encontrando-se entre o preto e o branco, é tanto uma cor quanto outra, mas também pode não ser nem uma, nem outra. Klee também desenvolve uma teoria das cores, na qual o cinza acha-se como eixo central do disco cromático, variando sua intensidade conforme a extremidade que ele estiver mais próximo. Será mais claro quanto mais próximo do branco e mais escuro quanto mais perto do preto e, nesta mesma lógica, varia a intensidade das cores. O claro-escuro oscila entre os polos preto e branco, num movimento alternativo de subidas e descidas. O branco é a luz, onipotente e amorfa e o preto incita-a ao combate e vice-versa. Sobre este combate, Klee explica:

Trata-se de obter um movimento visível de fluxo e refluxo mediante a luta entre o claro e o escuro, que implica em um enérgico recurso dos extremos. A força do torneio supõe, por sinal, que os polos opostos – branco e preto – afirmam sua presença; dão toda sua tensão ao jogo das forças que contrastam na escala dos matizes tonais<sup>133</sup>.

Entre os dois polos – branco e preto – existe uma grande distância. O trajeto completo de um a outro abarca todas as etapas da fonte do visível. Da luz à completa escuridão; mas também o

---

<sup>133</sup> KLEE, Paul. Nota sobre el punto gris. In : **Teoría del arte moderno**. Buenos Aires : Ediciones Caldén, s/d, p.96. Tradução livre. No original: “Se trata de obtener un movimiento visible de flujo y reflujo mediante la lucha entre el claro y el oscuro, lo cual implica un enérgico recurso de los polos. La fuerza del torneo supone, en efecto, que los pólos opuestos – negro y blanco – afirman su presencia; dan toda su tensión al juego de las fuerzas que contrastan en la escala de los matices tonales”.

contrário, da escuridão à total claridade. O que dá força a esta ação é um movimento pendular de uma extremidade à outra, quanto menor o movimento, mais os contrastes se atenuam.

É pensando uma forma de dar conta do caos que surge, em Paul Klee, a ideia de *ponto cinza*. Mas o caos a que se refere não é necessariamente o contrário da ordem e sim uma noção localizada. O verdadeiro caos é incomensurável e imponderável, então, ele é um ‘não-conceito’ cujo símbolo é um ponto. Mesmo não sendo um ponto real, é possível, conforme Klee, levá-lo ao visível, recorrendo ao conceito de cinza – ponto fatídico entre o que advém e o que morre.

É cinza porque não é branco nem preto, ou porque é tão branco quanto preto. É cinza porque não está nem acima nem abaixo, ou porque está tão acima quanto abaixo. Cinza porque não é quente nem frio. Cinza porque é um ponto não dimensional, ponto *entre* as dimensões e em sua intersecção ou nos cruzamentos dos caminhos.<sup>134</sup>

Podemos, desta maneira, associar o *ponto cinza* ao eixo central de uma balança. Porém, não se trata de pesar, ponderar, equilibrar seus pratos, mas sim de encontrar o ponto que está no ‘meio’. De acordo com Klee, dar a um ponto uma virtude central é fazer dele o lugar do ‘começo’ – o começo de um vislumbre, o começo da cor. O autor ainda observa que estabelecer um ponto no caos é reconhecê-lo necessariamente cinza. Neste sentido, o cinza ocupa uma posição semelhante ao zero, uma vez que este reside entre os números negativos e os positivos; na verdade ele não pertence a nada, mas concede valor por sua presença a outros números. O zero é um jogo incessante entre presença e ausência. Está presente como um número para designar o nada ou, então, há a ausência de qualquer quantidade, de qualquer número que designe algo.

---

<sup>134</sup> Idem, p.84. Tradução livre. No original: “Es gris porque no es blanco ni negro, o porque es tan blanco como negro. Es gris porque no está arriba ni abajo, o porque está tan arriba como abajo. Gris porque no es cálido ni frío. Gris porque es un punto no dimensional, punto *entre* las dimensiones y en su intersección, o en los cruces de los caminos”.

Gilles Deleuze e Félix Guattari realizaram reflexões a respeito do ‘meio’, no texto *Rizoma*. O título tem origem na botânica e é usado para designar a extensão de um caule que une sucessivos brotos e enraíza-se em vários pontos e direções. Assim, não se sabe de seu começo, nem de seu fim, mas pode-se partir de um de seus meios. Os autores acima citados consideram que o *Rizoma* é um sistema a-centrado, podendo ser conectado por qualquer lado, pois não tem começo nem fim, só meio(s). Ele é feito de linhas que se entrecruzam formando vários pontos, mas nenhum central. Diferentemente das árvores e das raízes, ele conecta um ponto qualquer a outro ponto qualquer. “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*”<sup>135</sup>. No fim do texto, observam que o meio é o lugar onde as coisas adquirem velocidade.

Embora no rizoma não se tenha um ponto central, pois existem vários meios, é possível uma aproximação às questões colocadas por Paul Klee em *Notas sobre o ponto cinza*. De alguma forma, cada ponto do rizoma é um meio, por onde se adquire velocidade e, portanto, algo acontece. Neste aspecto, talvez a velocidade a que Deleuze e Guattari se refiram seja o que Klee pontua como o embate entre o branco e o preto, originando o *cinza* – ponto no caos. O cinza está no meio e também se faz de meios. Meio branco, meio preto, ele está *entre*, ganhando velocidade para se fazer visível.

Mas quando damos às coisas o nome de ‘meio’ como, por exemplo, ‘meio-dia’ e ‘meia-noite’ é porque naquele determinado momento elas ganham velocidade? Na verdade, por que damos a certas coisas o nome de ‘meio’? Elas estariam necessariamente no meio de algo ou estariam pela

---

<sup>135</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 37.

metade? No caso de ‘meio-dia’, o nome advém do fato de ser a metade de um dia ou de ser o ponto auge daquele período? Ou seriam as duas coisas?

A palavra ‘meio’ surgiu no século XIII como uma forma popular de *médio*, que vem do latim *medius*. Refere-se, a princípio, ao ‘que está no ‘meio’ ou entre dois pontos’<sup>136</sup>. Mas também é possível que se refira ao lugar onde se vive ou à possibilidade de uma comunicação. Pode ser ainda o modo para se atingir um fim, como também pode significar metade. O *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*, de Antônio Geraldo da Cunha, fornece-nos a data acima como sendo a do surgimento do termo, porém acredito que a noção já devesse ser usada há muito, uma vez que os gregos antigos referiam-se ao território onde hoje se encontra o Iraque e arredores como *Mesopotâmia*; *mésos* = meio + *pótamós* = rio. Isto é, terra entre rios, entre os rios Tigre e Eufrates. Terra do ‘meio’ – terra no ‘meio’.

Antigo também é o “Livro das Mutações”, obra que surgiu num período anterior à dinastia Chou (1150 – 249 a.C.) e que traz noções de vazio como elemento central no pensamento chinês. O vazio constitui a ideia de ânimo vital, sendo o lugar por excelência onde operam as transformações, viabilizando, assim, a alternância dos polos *yin* e *yang*. O vazio coloca os opostos em ininterrupta relação, uma vez que sem ele haveria uma oposição rígida e estática. O vazio está vinculado ao *Tao*, que por sua vez tem um conteúdo mais geral e significa ‘o caminho’, ‘a via’, ‘o meio’.

[...] o *tao* originário é concebido como o vazio supremo de onde emana o uno, que não é outra coisa que o ânimo primordial. Este gera o dois, encarnado pelos dois ânimos vitais que são o *yin* e o *yang*. O *yang*, como força ativa, e o *yin*, como suavidade receptiva, governam com sua interação

---

<sup>136</sup> CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Ed. Digital, 2007, p.509.

os múltiplos ânimos vitais que animam aos dez mil seres do mundo criado. Não obstante, entre o dois e os dez mil seres, ocupa seu lugar o três.<sup>137</sup>

O três sucede da combinação *yin-yang* e do vazio que se encontra entre estes dois polos. Este espaço *entre* é denominado vazio mediano e advém do *Tao* – vazio supremo – e, da mesma maneira que o *yin* e o *yang*, também é um ânimo. Assim, o vazio mediano constitui um espaço intermediário que possibilita a relação dos opostos. Desta forma, se tal vazio habita o par *yin-yang*, ele reside também em todas as coisas, uma vez que estes dois polos estão presentes na origem de tudo. A partir daí podemos perceber que a noção de vazio no pensamento chinês tem um caráter dinâmico. O vazio então se encontra no meio, sendo o espaçamento necessário para que as coisas adquiram velocidade e algo aconteça *entre* o *yin* e o *yang*, *entre* o cheio e o vazio, *entre* o céu e a terra, *entre* a montanha e a água, *entre* outros.

*Entre* a montanha e a água está a nuvem, que nasce da condensação da água e toma ao mesmo tempo a forma de montanha. Segundo François Cheng, no seio do mundo visível como o espaço pintado, também circula o vazio. Tomando neste caso o exemplo do oposto montanha-água, o vazio é representado pela nuvem<sup>138</sup>. A nuvem está no ‘meio’, assumindo no mundo visível uma posição semelhante ao cinza, pois está entre dois opostos. Ainda conforme Cheng, este espaço *entre*, ou seja, o vazio, não se trata de um espaço neutro que serve para amenizar e amortecer o choque dos opostos sem modificar suas naturezas, e sim de um espaço onde se encontram a falta

---

<sup>137</sup> CHENG, François. **Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china.** Monte Ávila Editores, 1985, p.46. Tradução livre. No original: “[...] el *tao* es concebido como el vacío supremo de donde emana el uno, que no es otra cosa que el aliento primordial. Este genera al dos, encarnado por los dos alientos vitales que son el *yin* y el *yang*. El *yang*, como fuerza activa, y el *yin*, como suavidad receptiva, rigen con su interacción los múltiples alientos vitales que animan a los diez mil seres del mundo creado. No obstant, entre el dos y los diez mil seres, ocupa su lugar el tres”.

<sup>138</sup> Idem, p.38.

e a plenitude, o mesmo e o outro. Portanto, a nuvem comporta, simultaneamente, duas naturezas, ela é água e montanha, mas também não é nem uma, nem outra. Ela é ‘meio’.

Meio-dia, meia-noite, meias palavras, meio-fio, meia-água, meia-luz, meio do céu, meio do caminho, caminho do meio, meio-tom. E novamente surge a pergunta: Meio-tom é a metade de um tom ou o tom do meio? Sobre este último ‘meio’, arriscaremos a seguir uma explicação.

Há milênios, os chineses (novamente eles) já estavam às voltas com um misticismo musical. Acreditavam que as notas de toda música continham uma essência de poder transcendente e que “um trecho de uma música era uma fórmula de energia”<sup>139</sup>. Mas esta música era advinda de um Som Fundamental inaudível – algo como o que os hindus denominam de OM – e que encerrava elementos da ordem celestial. O Som Fundamental era manifestado de alguma forma na Terra por meio dos sons audíveis que se diferenciavam em doze Tons, sendo que cada um deles correspondia a uma das doze regiões zodiacais do céu. Levando-se em conta a influência que a frequência vibratória exercia na Terra, cada um dos doze Tons “soava” com maior destaque em certo mês e no transcorrer de determinada hora do dia. Creio que nos momentos em que certo Tom se destacava, ele atingia o ‘meio’, pois era ali que ele adquiria velocidade.

Pelo fato de a filosofia chinesa se basear na ideia de relação entre opostos, seis dos doze Tons eram de princípio *yin* e os outros seis de princípio *yang*. Assim, a vibração celeste diferenciada nos doze Tons tornava-se audível na Terra através do meio-tom. “Os sons audíveis eram “meios-

---

<sup>139</sup> TAME, David. **O poder oculto da música**: as transformações do homem pela energia da música. São Paulo: Ed. Cultrix, 1984, p.34.

tons” dos Tons celestiais”<sup>140</sup>. Era *entre* o Céu e a Terra que o Tom adquiria velocidade para se fazer audível através do meio-tom.

Mas se o som, segundo a antiga filosofia chinesa, adquire velocidade no ‘meio’ para se fazer audível, poderíamos aplicar a mesma lógica às imagens?

É verdade que, como sublinhou Philippe Dubois, quando questionamos sobre a imagem, sobre o que é uma imagem, devemos esclarecer de antemão que estas perguntas podem ser tudo, menos simples. Classificá-la de intensiva, incomensurável, indomável<sup>141</sup> e, mais ainda, impetuosa, violenta, excessiva, desmedida, profunda, invencível, irreduzível, ativa, forte, enfim, atribuir-lhe um infindável número de adjetivos, somente expõe o quão verdadeira é a noção de que, para defini-la, deparamo-nos com um caminho complexo. Entretanto, ainda assim, insiste-se em perguntar: O que é uma imagem?

Em primeiro lugar, deve-se pontuar que, para que haja imagem, é necessário haver sujeito. A imagem engendra sempre uma relação com aquele que olha; ela é da ordem do olhar. Processamos o que vemos, com o cérebro. A este respeito, Régis Debray observa que

[...] como nenhuma representação visual é eficaz nela e por si mesma, o princípio de eficácia não deve ser procurado no olho humano, simples captador de raios luminosos, mas no cérebro que está por detrás. O olhar não é a retina.<sup>142</sup>

A imagem é então uma questão de entendimento. Entendimento este que se efetiva por um processo *semi-visível*, pois traz ao visível coisas de alhures e outrora, põe em cena numa

---

<sup>140</sup> Idem, p.40.

<sup>141</sup> Estes três primeiros atributos foram dados pelo autor em questão.

<sup>142</sup> DEBREY, 1993, p.111.

realidade sensível o que verdadeiramente não está ali. A imagem efetiva-se numa visão pela metade, uma vez que relaciona o visível e o invisível. Há, na imagem, algo que não vemos, mas que reside em outro lugar e tempo.

No livro *Pode uma imagem matar?*<sup>143</sup>, a autora Marie José Mondzain faz uma discussão sobre a potência das imagens e propõe pensar se estas podem ou não ser violentas, se podem ou não matar, uma vez que se apresentam como objetos – todavia os objetos por si só não matam. A arma, por exemplo, pode matar, entretanto ela não mata sozinha e é preciso a ação do homem para fazê-la exercer tal ato. As imagens, assim como as armas, são objetos, mas diferentemente destas, as imagens são “[...] suscetíveis de provocar discursos e de ser sustentadas por um saber”<sup>144</sup>. Pode, então, uma imagem matar? Pode ela ser responsável e/ou culpada por alguma morte? Ora, declara a autora, responsabilidade e culpabilidade são procedimentos atribuíveis às pessoas, e as imagens são coisas. A violência implica na existência de sujeitos. Diante de tal aspecto, as imagens adquirem certa singularidade em meio às coisas, pois elas se encontram no ‘meio’ de um caminho, ocupando uma posição intermediária *entre* as coisas e os desejos.

Como objeto, como coisa, todavia, as imagens não podem conter quereres. Imagens não desejam; e é aqui que reside sua potência. Quem deseja é quem olha. A potência é, pois, inerente ao sujeito do olhar. Philippe Dubois afirma que a potência de uma imagem é “[...] intensiva, incomensurável e indomável, como um afeto (psíquico)”<sup>145</sup>. Aqui, Dubois aponta para a potência da imagem como algo inseparável de quem olha, tendo em vista que afeto (psíquico) é um termo

---

<sup>143</sup> Do original: *L'image peut-elle tuer?*

<sup>144</sup> MONDZAIN, 2002, p.19. Tradução livre. No original: “[...] susceptibles de provoquer du discours et d’être soutenus par un savoir”.

<sup>145</sup> DUBOIS, 2003, p. 5.

atribuível a sujeitos. O sujeito é, então, potencialmente apto a exercer qualquer ato. Logo, de acordo com o que foi analisado até aqui, podemos dizer que a culpa de uma imagem reside no fato de *fazer fazer*.

A isto que considero como uma relação *semi-visível*, pois a imagem põe em cena numa realidade sensível algo que não está ali, Mondzain vai chamar de “encarnação”<sup>146</sup>. A denominação surge da ideia de que a imagem de Cristo é a encarnação de Deus – a vinda do infigurável ao visível. Para a autora, “encarnar é dar carne e não dar corpo. É operar na falta das coisas. A imagem dá carne, quer dizer *carnação* e visibilidade a uma ausência, em uma distância não atravessável com o que é designado”<sup>147</sup>. Na imagem encarnada se constituem três instâncias indissociáveis: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação. Aqui, Mondzain salienta que a imagem alcança visibilidade quando se estabelece a relação *entre* o que é dado a ver e quem olha. Esta relação somente é possível pelo distanciamento *entre* o ‘olhante’ e o que é olhado. Ao sujeito é conferido o livre acesso de pensamento, pois a imagem que encarna possui a força de transformar a violência em liberdade crítica. Assim, o sujeito que olha é livre para ver ou não ver a ausência das coisas que lhe são dadas a contemplar.

Além da noção de “encarnação”, a autora acima citada traz à discussão um outro ponto da imagem. Trata-se da “incorporação”. Se encarnar é dar carne, incorporar é, então, dar corpo. Na encarnação, há a figuração do infigurável, já na incorporação entra-se em comunhão com o visível. Há aqui uma falta de distanciamento que põe o sujeito em fusão com a imagem. Nesta

---

<sup>146</sup> A questão sobre a encarnação e incorporação da imagem foi abordada anteriormente, no Capítulo 1, por ocasião da relação estabelecida com o distanciamento do homem para perceber a paisagem.

<sup>147</sup> MONDZAIN, 2002, p. 32. Tradução livre. No original: “incarner, c’est donner chair et non pas donner corps. C’est opérer en l’absence des choses. L’image donne chair, c’est-à-dire *carnation* et visibilité, à une absence, dans un écart infranchissable avec ce qui est designé”.

falta de espaçamento gerada pela incorporação, não é possível um pensamento livre e, por conseguinte, crítico. O face a face pode matar. O sujeito, ao fundir-se com a imagem, pode transformar ficção em realidade. Esta estratégia de incorporação é muito usada nas imagens destinadas à publicidade e propaganda. Neste aspecto, as imagens comunicam algo diretamente ao sujeito, apoderando-se de seu olhar e, assim, permitindo-lhe ver (consumir) apenas o que interessa a quem as elaborou.

A autora ainda observa que se uma imagem “[...] mostrar deliberadamente alguma coisa, ela comunica e não manifesta mais sua natureza de imagem, quer dizer seu alcance do olhar”<sup>148</sup>. Da mesma forma, Debray sublinha que uma obra de arte não comunica, mas *se* comunica. Evidencia neste caso a diferença entre o cinema e a TV. “A obra de cinema *se* comunica, mas não é feita, como o *produto* da TV, *para* comunicar”<sup>149</sup>. O que é veiculado pela TV tem fins de consumo, por isso as imagens televisivas comunicam algo – é aqui que uma imagem faz fazer, enquanto que uma obra como o cinema apenas *se* comunica deixando livre a interpretação. Assim, o olhar se constitui na cisão, no espaçamento entre o visível e o invisível de uma imagem. Portanto, para que a figuração seja possível, é preciso fazer luto de uma presença identificatória.

A imagem apresenta uma parte visível – põe em cena formas, espaços, cores – e uma outra que para nós apresenta-se ‘cega’. Não a vemos, mas lhe imprimimos sentido. Este é um espaço flutuante, obscuro e profundo, mas que impregna todos os cantos, todos os poros, como um cadáver, tal como aponta Maurice Blanchot.

---

<sup>148</sup> Idem, p. 37. Tradução livre. No original: “[...] montrer délibérément quelque chose, elle communique et ne manifeste plus sa nature d’image, c’est-à-dire son attente du regard”.

<sup>149</sup> DEBRAY, 1993, p. 302.

Em *O espaço literário*, Blanchot propõe pensar a imagem como a estranheza de um cadáver. Salienta que “a presença cadavérica estabelece uma relação entre aqui e parte nenhuma”<sup>150</sup>; é presente na sua ausência dilacerante. Neste sentido, operação semelhante acontece com a imagem, uma vez que, como já foi observado, parte de sua estrutura é visível, podemos ver, e outra parte é invisível, estando em todo lugar ou não estando em lugar algum. Mas ao alcançar visibilidade quando entra em relação com o sujeito do olhar, o lugar onde a imagem está presente já não é indiferente, pois esta se alastra penetrando o ambiente, impondo sua presença invasora. Da mesma forma, o lugar onde se morre, diz Blanchot, não é um lugar qualquer; o despojo une-se a ele até seu âmago. Este local, que era até então um território qualquer, passa a ser/ter a profundidade de uma presença ausente.

O cadáver poderá estar tranquilamente estendido em seu leito de velório que nem por isso deixará de estar também por toda parte, no quarto, na casa. A todo instante, pode estar num ponto distinto daquele onde está, lá onde estamos sem ele, lá onde não há nada, presença invasora, obscura e vã plenitude.<sup>151</sup>

O morto tem uma natureza dúbia, pois é, a um só tempo, coisa e não-coisa. Ele já não exerce mais suas atividades, já não possui mais vida, como uma coisa qualquer que perde sua utilidade, mas ao mesmo tempo não é uma coisa, é alguém que está ali presente, ainda que inerte. Neste sentido, Mondzain atribui às imagens um estatuto singular em meio às coisas, pontuando também que estas são, simultaneamente, coisa e não-coisa. As imagens, segundo a autora, estão a meio caminho das coisas e dos desejos, tendo em vista que o embate com sua natureza sensível pode desencadear o olhar. Desta maneira, assim como para os chineses antigos o som se faz audível no

---

<sup>150</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 258.

<sup>151</sup> Idem, p. 261.

‘meio’, a imagem alcança visibilidade no *entre* – *entre* o que é dado a ver e quem olha. Portanto, a imagem se faz visível no ‘meio’.

Se minha produção artística propõe certas ‘dificuldades’ perceptivas diretamente na imagem, a escolha de finalizar este texto pondo a imagem em questão foi justamente para pensar em que *entre* ela se encontra, que potências são estas a que Philippe Dubois, Marie-José Mondzain e Maurice Blanchot se referem quando ‘percebemos’ uma imagem. Sem a intenção de trazer à tona teorias definitivas a respeito de nenhum aspecto levantado no texto, as considerações sobre a imagem, sobre os fundamentos da filosofia chinesa, bem como sobre o rizoma, têm a finalidade de buscar, em distintos assuntos, como estes chegaram à noção de ‘meio’ e como esta noção é pontual em suas abordagens. Partindo do *ponto cinza* de Paul Klee, buscou-se pensar como todas as questões levantadas contêm um *entre* e como o encontro de partes distintas proporciona o advento de algo novo. Dito de outra maneira, o encontro de meios para formar um inteiro.



### 3. 1 CARTOGRAFIA DO MEIO

Este trabalho parte da ideia de fotografar lugares com a palavra ‘meio’ ou ‘meia’ em seu nome, tentando uma forma de trazer à tona, em imagens fotográficas, as características que deram o nome a estes lugares. São paisagens que tentam, de algum modo, mostrar certo vislumbre do ‘meio’. Para tanto, as definições de ‘meio’ – como metade ou como ponto central – realizadas no início deste capítulo, me permitem tecer algumas reflexões sobre parte da *Cartografia do Meio*. Digo ‘parte’ por ser este um projeto que demanda um longo tempo para a sua realização e elevados recursos financeiros, uma vez que estes lugares estão espalhados em vários pontos do país. Por isso, talvez e muito provavelmente ele não chegue a uma finalização definitiva. No entanto, as considerações a seguir prosseguem do que foi desenvolvido até então, entre os meses de maio e agosto de 2008, nas cidades de Florianópolis e Itapema, ambas localizadas no estado de Santa Catarina.

Nestas investigações, surge a fotografia como um ‘meio’ para capturar, registrar e como forma de pensar as imagens. Aparece ainda o ‘meio’ como ponto intermediário de tons e formas nas imagens impressas, sendo que, num determinado momento, algumas delas foram inseridas em jornais de um dos lugares fotografados. O jornal, então, entra como ‘meio’ de apresentação e circulação destas fotografias.

Meu interesse ao iniciar a *Cartografia do Meio* era realizar fotografias em que daria a ver algo ‘meio’ visível. Neste mesmo período, eram recorrentes as indagações a respeito da razão de certos lugares carregarem em seu nome a palavra ‘meio’ ou ‘meia’. Por exemplo: Por que ‘Meia Praia’, situada em Itapema/SC, tem esta denominação? O que é ‘meia praia’? É possível se ter

‘metade’ de uma praia? Isto me levou a um levantamento, via internet, de alguns lugares no país com tais palavras em seus nomes, variando entre cidades, ruas, rios e praias. De certa maneira, ao levantar estes pontos geográficos acabei por traçar percursos em um mapa (fig. 46), pondo à mostra as proximidades e as distâncias destes lugares (entre si ou do ponto onde me encontro, ou ainda onde o outro se encontra) e identificando se ficam no litoral ou não; enfim, este levantamento permitiu delinear determinados lugares do ‘meio’. Curiosamente, grande parte dos lugares mapeados situa-se mais à direita de nosso mapa, sendo mais próximos do litoral do que do centro do país (mais perto da ‘borda’ do que do centro).



Fig. 46 - Possível trânsito de um ‘lugar do meio’ a outro

Lugares mapeados

Cidades:

Igarapé do Meio/MA  
Campo do Meio/MG  
Arroio do Meio/RS  
Campo do Meio/MG  
Meio/BA  
Meio/PE

Ruas:

Rua do Meio – Angra dos Reis/RJ  
Rua do Meio – São Vicente/SP  
Rua do Meio – Maragogi/AL  
Rua do Meio – Belo Horizonte/MG  
Rua do Meio – Araçoiaba/PE  
Rua do Meio – Itabuna/BA  
Rua do Meio – Porto de Pedras/AL  
Rua do Meio – Marabá /PA  
Rua do Meio – Aquiraz/CE  
Rua do Meio – Itaparica/BA  
Rua Meia Ponte – Araguari/MG  
Rua Coluna do Meio - Belo Horizonte/MG  
Rua Campo do Meio - Belo Horizonte/MG

Rios:

Rio do Meio/SC  
Rio do Meio/PB  
Rio do Meio/SP  
Rio do Meio/RJ  
Rio do Meio/PR  
Rio Paraíba do Meio/AL  
Rio Meia-Ponte/GO  
Ribeirão do Meio/SP

Praias:

Coroa do Meio/SE  
Praia do Meio/RN  
Praia do Meio/BA  
Praia do Meio/SC  
Praia do Meio/RS  
Meia Praia/SC

O encontro entre cartografia e arte já acontece há muito, na História da Arte. Podemos encontrar um capítulo inteiro a respeito do assunto no livro *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*, de Svetlana Alpers. Neste, a autora salienta o fato de que talvez nunca tenha havido, em outro lugar e época, tamanha convergência entre cartografia e pintura, como no lugar e data acima citados. Mas os holandeses não se restringiram a produzir mapas pintados, estendendo sua produção à realização de tapeçarias.

No período, os autores ou editores de mapas eram conhecidos como ‘descritores do mundo’ e o resultado de seu trabalho como ‘o mundo descrito’. “O objetivo dos pintores holandeses era captar, sobre uma superfície, uma grande quantidade de conhecimento e informações a respeito do mundo. Empregavam também palavras com suas respectivas imagens”<sup>152</sup>. Os artistas, assim como os cartógrafos, faziam trabalhos acrescentando inúmeros dados, de forma que não podiam ser compreendidos de um único ponto de vista. Alpers observa que os holandeses do século XVII não seguiam o modelo de arte italiano, que concebia um quadro como uma janela aberta para o mundo, mas sim como um mapa, “[...] uma superfície sobre a qual se faz uma montagem do mundo”<sup>153</sup>; e enquanto a Itália conferiu extrema importância ao desenho, a Holanda o utilizou com funções específicas como, por exemplo, descrever em uma página diferentes fenômenos observados.

Mesmo que a arte recorresse à cartografia e vice-versa, era muito comum encontrar discursos separatistas, os quais distinguiram os artistas dos cartógrafos, bem como distinguiram os estudiosos da cartografia dos historiadores da arte. Mas o fato de que na Holanda os mapas eram

---

<sup>152</sup> ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: EDUSP, 1999, p.248.

<sup>153</sup> Idem.

considerados um tipo de pintura, e as pinturas desafiavam na mesma medida os textos, colaborou para que ali não houvesse uma distinção tão nítida. Entretanto, hoje, conforme Alpers, parece que testemunhamos certo enfraquecimento dessas divisões e da atitude que elas representam.

Depois da última década de 60, desenvolve-se no mundo da arte um grande interesse pela Cartografia, que aparece conjuntamente à Arte Conceitual, tendo maior difusão entre os artistas da Land Art. Assim, o mapa surge como meio de “[...] ‘documentar’ ações efêmeras ou de localizar realizações de difícil acesso. Ao mesmo tempo também é considerado pelas suas características plásticas”<sup>154</sup>. O que se pretende, então, conforme Tiberghien, autor do texto *A Land Art: mapas e espaços da arte*<sup>155</sup>, é que a geografia e a arte possam realizar trocas, que os mapas tenham um estatuto de obra e que a “geografia da terra” corresponda a uma “geografia da mente”<sup>156</sup>. E, buscando referência também em Lucy Lippard, o autor pontua que o mapa é ao mesmo tempo um lugar, uma viagem e um conceito mental – abstrato e figurativo, remoto e íntimo.

Recorrendo à fotografia, ao vídeo, às plantas e aos mapas, os artistas da Land Art produziram trabalhos em que intervinham em lugares distantes, afastados dos museus e galerias. Mas também tinham a intenção de prolongar o tradicional espaço expositivo, concebendo a natureza como sendo sua extensão<sup>157</sup>. Assim, Tiberghien cita o poeta Emmanuel Hocquard, o qual salienta que o

---

<sup>154</sup> TIBERGHIEU, Gilles A. **Nature, Art, Paysage**. Actes sud / École Nationale Supérieure du Paysage / Centre du Paysage, 2001, p.49. Tradução livre. No original: “[...] ‘documenter’ des actions éphémères ou de localiser des réalisations difficiles d’accès. En même temps on l’a aussi considérée pour ses caractéristiques plastiques”.

<sup>155</sup> No original: *Le Land Art: cartes et espaces de l’art*. In: Nature, Art, Paysage, 2001.

<sup>156</sup> Nesta última questão, Tiberghien (Idem, p.49) busca referência no geógrafo J. Wreford Watson. Da mesma maneira, podemos encontrar as ideias de Watson, citadas no texto de Svetlana Alpers (1999, p.251).

<sup>157</sup> Idem, p.50.

mapa é “[...] a transposição de uma realidade abstrata (o terreno) a uma função concreta (sua representação). Dito de outra maneira, é uma metáfora”<sup>158</sup>. Mas esta metáfora carrega uma verdade, sendo, então, uma metáfora calculada.

Parece-me que o mapa, assim como as imagens, ocupa uma posição intermediária, pois além de ser um objeto, ele é também uma função. Dotado de legendas, favorece a identificação de uma localização por meio de pontuações: bolinhas, cruces, pequenos triângulos, entre outras. É neste sentido que Tiberghien aproxima cartografia e literatura, uma vez que, ao situarmos certo lugar no mapa, além de “vermos” onde ele se encontra, lemos os símbolos através das legendas.

A cartografia contribui para a exploração de novas possibilidades espaciais. Além de o mapa ser intermediário entre o sensível e o conceitual, também pode apresentar dimensão temporal. *A walk of four hours and four circles* (fig. 47), de Richard Long é um exemplo de demarcação territorial e temporal simultaneamente, pois apresenta círculos concêntricos traçados no centro do mapa, com a menção “uma hora” ao lado de cada um deles. A respeito do mapa de Long, Tiberghien novamente observa: “Compreendemos bem que o que é representado não corresponde ao trajeto real – pois nada indica onde e como passamos de um círculo ao outro. É por isso que podemos dizer que o mapa não mostra simplesmente um percurso, mas registra também uma velocidade de deslocamento”<sup>159</sup>. Richard Long também utilizou mapas agregando a eles certos dados, como imagens, legendas, horas, título, linhas traçadas que indicam a realização de caminhadas e descrição de um processo (fig. 48).

---

<sup>158</sup> Hocquard, citado por TIBERGHIEEN, 2001, p.51. Tradução livre. No original: “[...] la transposition d’une réalité abstraite (le terrain) à une fiction concrète (sa représentation). Autrement dit, c’est une métaphore”.

<sup>159</sup> TIBERGHIEEN, 2001, p.61. Tradução livre. No original: “On comprend bien que ce qui est représenté ne correspond pas au trajet réel – car rien n’indique où et comment on passe d’un cercle à l’autre. C’est pourquoi on peut dire que la carte ne montre pas simplement un parcours mais enregistre aussi une vitesse de déplacement”.



Fig. 47- Richard Long *A walk of four hours and four circles* Inlaterra 1972

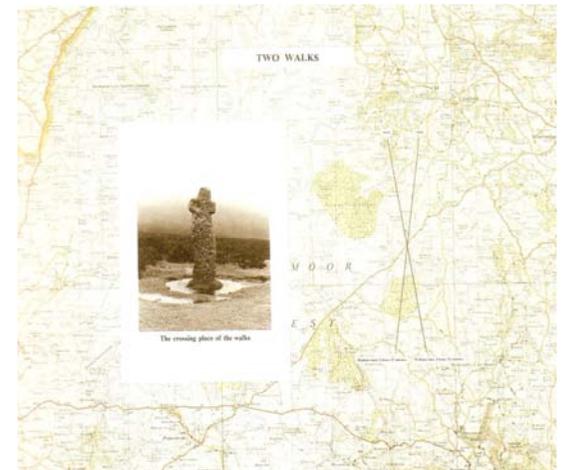


Fig. 48 - Richard Long *Two Walks*,  
Dartmoor 1972

A produção cartográfica dos artistas da Land Art é extensa. Poderia ainda apontar trabalhos de Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Walter de Maria, citando apenas alguns. Mas seria, sobretudo, redundante ficar dando exemplos da importância dos mapas na Land Art. O que me permito, porém, é sublinhar a relevância desta última à produção de muitos artistas contemporâneos. A paisagem hoje é percebida como um campo de possíveis investidas artísticas e a cartografia para muitos é um meio de viabilizar estas investigações.

A partir das considerações tecidas a respeito da caminhada conjunta realizada pela cartografia e pela arte, propõe-se ainda pensar a *Cartografia do Meio* diferenciando cartografia de mapa. Para tanto, recorre-se à abordagem realizada por Suely Rolnik, em *Cartografia sentimental*.

Rolnik pontua que o mapa é da ordem da macropolítica. É ali que se delineia o encontro dos territórios. A determinação de um mapa exige que se faça *a priori* o reconhecimento da paisagem. O macro vai englobar o todo, dando uma visão geral, mas também específica. Neste plano, diz a autora, “[...] é que a individualização forma unidades e a multiplicidade, totalizações”<sup>160</sup>. Ou seja, no trabalho em questão traçou-se um lugar do ‘meio’, como também ‘todos’ os lugares do ‘meio’ que estiveram ao meu alcance.

Para realizar um mapa é preciso que se reconheça o lugar. Neste processo, deslocamento, trânsito, envolvimento são procedimentos comuns do cartógrafo, aquele que vai traçar o mapa. A cartografia é entendida como o ato de construir, conceber, levantar mapas. Cartografar envolve construção, isto é, estruturar/mapear pontos de relevância de um percurso.

---

<sup>160</sup> ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 60.

Suely Rolnik, que percebe a cartografia como sendo da ordem da micropolítica, sublinha que neste aspecto não há unidades, mas sim singularidades. A cartografia vai se exercendo não somente pelo local mapeado, mas por todos os procedimentos, dados e pontos envolvidos. Nela, não há ‘aquele’ lugar do ‘meio’, mas sim ‘um’ lugar do ‘meio’, ‘um’ lugar singular. Em meu trabalho, o ‘meio’ se repete no nome de cada lugar do mapa traçado, mas cada ‘meio’ é singular, pois o trânsito de um para o outro traz consigo a diferença. A diferença, pontua Tomaz Tadeu da Silva, “[...] está amasiada com o artigo indefinido: um, uma”<sup>161</sup>.

Nota-se que ‘um’ é um artigo indefinido, mas não indeterminado, o que lhe confere, segundo Rolnik, singularidade. Portanto, os lugares investigados na *Cartografia do Meio* não são apenas levantados e individuados para compor esta produção, mas são justamente estes lugares que a compõem. E é por aí que vai se tecendo o trabalho do cartógrafo, no qual, em vez de unidades, “há apenas intensidades, com sua longitude e sua latitude; *lista de afetos* não subjetivados, determinados pelos agenciamentos que o corpo faz, e, portanto, inseparáveis de suas relações com o mundo”<sup>162</sup>. Assim, a *Cartografia do Meio* é uma tentativa de construção de imagens e de relações (minhas e do outro) que a partir delas vão se tecer, e é também a relação com o lugar (minha e do outro).

Parece-me que o cartógrafo opera com o que poderia chamar de ‘paisagem conceitual’. Se a função do conceito é analisar cenas, como observa Vilém Flusser<sup>163</sup>, então a ‘paisagem conceitual’ é a paisagem analisada; engloba-se aí sua concepção e seu entendimento, sua síntese, suas alterações e volubilidades, suas migrações e deslocamentos.

---

<sup>161</sup> SILVA, Tomaz Tadeu. Identidade e diferença. **Educação e sociedade**. Ano XXIII, n° 79, agosto/2002, p.66.

<sup>162</sup> ROLNIK, 2006, p.60.

<sup>163</sup> FLUSSER, 2002.

Diante destas múltiplas entradas e saídas favorecidas pelas linhas traçadas na *Cartografia do Meio*, iniciou-se um processo de captura das imagens. Conforme observado, dois pontos do mapa foram inicialmente acessados: ‘Praia do Meio’, situada no município de Florianópolis e ‘Meia Praia’, em Itapema. É importante salientar que entendo os locais mapeados como sendo constituintes do trabalho e fazendo parte da cartografia por mim realizada, o que não implica em ter necessariamente que fotografar todos os lugares mapeados. Ainda que obtivesse estas imagens, penso que o projeto poderia continuar aberto, uma vez que, como um rizoma onde os meios acham-se espalhados, encontrei ‘Rua do Meio’, ‘Beco da Meia’, ‘Rua da Relva do Meio’, ‘Meia Praia’, ‘Rua Ramalde do Meio’, ‘Vila do Meio’, ‘Rua Caminho do Meio’, ‘Travessa de Gião do Meio’, ‘Avenida do Meio’, ‘Ribeira do Meio’, ‘Lagido do Meio’, ‘Lugar do Meio’ em Portugal, além da cidade de Meia Meia na Tanzânia.

Assim, a fotografia foi o ‘meio’ definido *a priori* para registro dos lugares e construção do que poderia ser seu ‘meio’. Mas não só o lugar neste caso foi fator de investigação: também o dispositivo fotográfico, uma vez que através dele é que se pretendia chegar neste suposto ‘meio’. Frente a isto, após haver a busca de onde estaria o centro daqueles lugares ou sua metade, fotografar manipulando o diafragma da câmera foi o que possibilitou um resultado mais próximo do que seria a minha percepção de ‘meio’.

Foram realizadas, então, séries ininterruptas de fotografias. O fotógrafo nunca tira uma única foto – “metralhamos em primeiro lugar, a seleção vem depois”<sup>164</sup>. E, neste processo, não poderia deixar de lado o fato de vir pesquisando imagens que se apresentassem *semi-visíveis*. Foi desta

---

<sup>164</sup> DUBOIS, 1993, p.162.

forma que, permitindo incidir um excesso de luz pelo obturador<sup>165</sup> da câmera, obtive imagens com parco limite de contorno.

Percebe-se que, mesmo operando de maneira semelhante, os lugares registrados apresentaram resultados distintos. Isto porque não há um controle ou um golpe certo do fotógrafo, há somente um prévio propósito, uma concentração do que se objetiva. Deste modo, vários fatores neste ‘meio’ podem ser apontados como sendo agentes da diferença: o dia, a hora, a localização, os acidentes, enfim, a geografia de cada local. Todavia, ainda que o registro de cada paisagem se comporte diferentemente, em certos pontos há convergência, uma vez que as fotografias de ‘Praia do Meio’ (fig. 49) e ‘Meia Praia’ (fig. 50) trazem à tona certo apagamento da imagem. É como se algo as segurasse, não as deixando aparecer por completo. Elas são ‘meio’ visíveis.

No resultado, a materialidade do papel destinado à impressão – neste caso foi escolhido o papel jornal – colaborou para a obtenção de imagens desvanecentes. Tal papel, por suas propriedades favoráveis à absorção de líquido, possibilitou certa diluição das imagens na impressão. E como se objetivava em certo momento devolver ao local de origem estas ‘meio-paisagens’, optou-se por inseri-las em jornal. Para tanto, o uso do papel acima citado em tamanho aproximado ao A4 parecia acomodar-se melhor ao corpo do periódico.

---

<sup>165</sup> O obturador é o que lida com o tempo de incidência da luz no aparelho. É ele que vai fazer o *corte* a que Philippe Dubois (1993, p. 161) se refere. Observa o autor: “Pode-se dizer que o fotógrafo, no extremo oposto do pintor, trabalha sempre *com o cinzel*, passando, em cada enfocamento, em cada tomada, em cada disparo, passando o mundo que o cerca pelo fio de sua navalha”.



Fig. 49 - *Praia do Meio - Série Cartografia do Meio* 26 X 65 cm Fotografia Impressão em papel jornal 2008







Fig. 50 - *Meia Praia - Série Cartografia do Meio* 26 X 95 cm Fotografia Impressão em papel jornal 2008







Sobre 'Praia do Meio':

'Praia do Meio' integra o complexo de praias que formam o bairro de Coqueiros, na parte continente de Florianópolis. Dentre as cinco praias que compõem a orla marítima do bairro, 'Praia do meio' é a terceira, residindo entre quatro praias, duas de um lado e duas de outro. No sentido ilha-continente, a ordem que se estabelece é a seguinte: Praia do Rizzo, Praia da Saudade, Praia do Meio, Praia de Itaguaçu e Praia das Palmeiras (ou Ponta do Bom Abrigo). Sendo um lugar relativamente pequeno, é facilmente alcançado num único golpe de vista à esquerda ou à direita. Nesta proximidade, há um número considerável de dados que possibilitam vários registros. Vegetação, pedras, rancho, mar, areia, pequenos córregos de água e despejos locais constituem a paisagem deste lugar do 'meio'. Entretanto, optei apenas por duas fotografias, das várias realizadas. Fotografias estas que propõem ser completadas pelo olhar, tendo em vista que os elementos que as compõem aparecem pela 'metade'. As figuras nas fotos vão desaparecendo de forma que, quanto mais distantes os planos, maior fusão com o fundo. Quando estas imagens foram inseridas no jornal, apresentaram escrito 'Praia do Meio – Série *Cartografia do Meio*' em um dos cantos inferiores e numa tonalidade tão tênue quanto o conjunto registrado. Porém, quando emolduradas, elas perdem os dados escritos e apresentam apenas a paisagem.

Sobre 'Meia Praia':

Opondo-se à 'Praia do Meio', 'Meia Praia' apresenta grande extensão. Com aproximadamente cinco quilômetros, ocupa um vasto território. Apesar da amplidão, o local quase sem elementos propõe a construção do 'meio' a partir de areia, mar, montanha e céu. Nestas fotografias, a passagem da luz quase sem impedimento pela câmera fotográfica resultou em paisagens formadas por manchas sobre a superfície do papel. Diferentemente das fotografias anteriores,

pode-se vislumbrar a linha do horizonte a partir do encontro de campos do papel nu, que sugere o mar, com o esboço de montanhas em tonalidades azuis. A possibilidade do registro das montanhas em cor azulada se deve à perspectiva atmosférica que advém da presença do vapor na atmosfera, manifestando-se num azulamento e na suavização dos contornos das zonas mais distantes da paisagem. Assim, estas imagens se assemelham às aquarelas, mas, em vez de pintadas, são aquarelas fotográficas – umidade do ar que a câmera capturou.

As imagens de ‘Meia Praia’ me evocam algumas aguadas do artista inglês William Turner, que teve uma vasta produção desde o fim do século XVIII até meados do século XIX e desenvolveu suas investigações em torno das questões da paisagem e da luz. O artista saía para passeios a pé e também viajava em busca da luz e de conhecer a paisagem. Carregava consigo um caderno em que anotava dados coletados, desenhando cenas percebidas em seu percurso. Para ele, “desenhar é parte integrante do curso da jornada, parte do processo de recordação”<sup>166</sup>. Em seu trânsito, Turner desenvolvia sua cartografia.

Muitas aquarelas de Turner eram realizadas por meio da técnica de ‘molhado-sobre-molhado’, que consiste em trabalhar com a tinta sobre o papel úmido, o que dá a sensação de um ar vaporoso na imagem. Michael Bockemühl observa que, no lugar de desenhar, o artista começou, em determinado momento, a esboçar fundos coloridos de “molhado-sobre-molhado”, para depois acrescentar os pormenores. Em *Começo da Cor* (fig.51), de 1819, ele dispõe as cores uma acima da outra, o que sugere a estrutura de uma paisagem. Nota-se que, na aquarela, o branco do papel é utilizado como cor e como luz.

---

<sup>166</sup> BOCKEMÜHL, Michael. **Turner**. Lisboa: Taschen, 2001, p.30.



Fig.51 - William Turner *Começo da cor* Aquarela 22,5 X 28,6 cm 1819

O título deste trabalho de Turner desencadeia uma série de questionamentos, a saber: Onde começa a cor? É possível identificar o começo da cor? Mais ainda: é possível saber onde começa a visão? Onde começamos a ver a cor? Diante destas questões, cabe ainda perguntar: onde começa a paisagem? Onde começamos a ver a paisagem?

Recorrendo novamente ao conceito de *ponto cinza*, podemos lembrar que este, ocupando uma posição central, é que vai possibilitar o ‘começo’. Conforme Paul Klee, dar a um ponto a virtude de central é fazer dele o lugar do ‘começo’: o começo de um vislumbre, o começo da cor. Assim, partindo do pressuposto de Klee, creio que o início da cor, da visão, da visão da cor, da visão da paisagem, parte do ‘meio’. Mas esta partida é sempre uma questão de relação *entre*. Não é localizável num determinado ponto estabelecido *a priori*, mas relativo a quem olha e seus arredores, como as múltiplas entradas e saídas dos mapas. Neste caso, as perguntas corretas não seriam: Onde eu começo a ver a cor? Onde começo a ver a paisagem? O início da cor é então rizomático, pois adquire velocidade no ‘meio’.

O fato de tecer reflexões e questionamentos a partir da proposição de outros artistas é recorrente em meu processo, sendo comum eu mesma pensar um novo trabalho a partir de tais proposições. Interessa-me pensar o porquê da escolha de um título feita por um artista para nomear seu trabalho. No caso de Turner, o que o terá levado a intitular sua pintura de *Começo da cor*? Ele saberia o ponto exato onde a cor inicia? A cor começa na paisagem? Instigada por estas indagações, realizei o vídeo *Começo da cor* (fig. 52), no qual, além de me apropriar do título do trabalho de Turner, faço uso da imagem de sua pintura.

O vídeo é realizado apenas com sobreposição de fotografias de paisagens por mim registradas, sendo que a última se transforma no referido trabalho de Turner. A mudança de uma fotografia à outra é gradativa, levando aproximadamente 10 segundos cada passagem, o que totaliza o tempo do vídeo em 5 minutos. No entanto, não entrarei em maiores detalhes sobre questões relacionadas ao vídeo, uma vez que esta dissertação investiga o dispositivo fotográfico.



Fig. 52 - *Começo da cor* Vídeo (stills) 5 min. 2009

Das sobreposições realizadas no vídeo, surge a ideia de construir uma nova paisagem, um novo lugar do ‘meio’. Intitulada *Dois Meios* (fig. 53), esta paisagem é realizada pela ‘sobreposição precisa’<sup>167</sup> de uma fotografia da ‘Praia do Meio’ com uma de ‘Meia Praia’, onde a tênue linha do horizonte sugerida pela montanha de uma coincide com a pequena ilha da outra. Todavia, ainda que unindo elementos de duas paisagens, *Dois Meios* apresenta um apagamento significativo, pondo à mostra a cor do papel jornal em grande parte da imagem.

Questionamentos semelhantes ao desencadeados pelo *Começo da cor*, de Turner, acontecem a respeito de *Om*, trabalho artístico de Paul-Armand Gette. A obra consiste na distribuição de placas com a medida *Om* escrita. Algumas imagens apresentam estas placas sendo seguradas por alguém, outras mostram as placas isoladas em algum lugar (fig. 54 e 55). Mas, em ambos os casos, a paisagem geralmente está presente – ainda que ela seja apenas pano de fundo.

Ocorre-me que o zero, conforme já mencionado, ocupa uma posição intermediária, uma vez que ele reside entre os números negativos e os positivos e, desta forma, não pertence a nada, mas concede valor por sua presença a outros números. É neste ponto que me surgem os questionamentos. Se, a partir do zero, algo pode ser adicionado ou subtraído, algo pode aumentar ou diminuir, quer dizer então que ele marca um início? A placa *Om* que é inserida por Gette no ‘meio’ da paisagem, significa que a paisagem começa no ‘meio’? Começamos a perceber a paisagem no ‘meio’, e deste para as bordas direita e esquerda?

---

<sup>167</sup> A denominação ‘sobreposição precisa’ é pensada a partir do trabalho *Sobreposições imprecisas*, de Elaine Tedesco. Inicialmente a autora investigava o registro fotográfico com sobreposições aleatórias e causais. Realizando projeções, buscava “[...] enfatizar a característica de transparência da sobreposição luminosa” (TEDESCO, 2004, p.261) e também investigar como as imagens projetadas podem criar uma outra sobreposição junto com os locais de projeção.



Fig. 53 - *Dois Meios - Série Cartografia do Meio* 26 X 35 cm  
Fotografia Impressão em papel jornal 2008



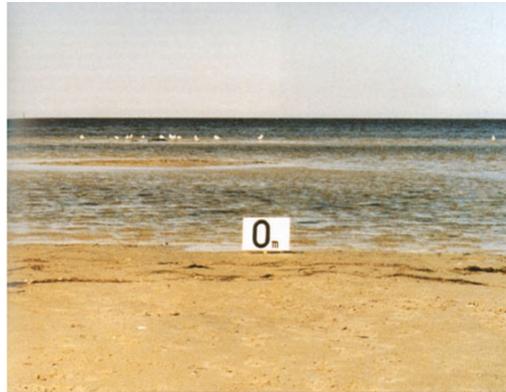


Fig. 54 - Paul-Armand Gette  
*Om - A praia, Malmö* 1974



Fig. 55 - Paul-Armand Gette  
*Om - Parque Wilhelmsüöhe, Kassel* 1983

Paul-Armand Gette recorre a sistemas científicos para realizar muitos de seus trabalhos, emprestando destes o modo de apor etiquetas sobre as coisas e o meio natural. Frequentemente encontra-se, em sua produção, uma recorrência à botânica, aos minerais. De modo geral, o *Om*, segundo o artista, tange questões relacionadas a pontos de vista. Na instalação intitulada *Reflexões sobre a escultura V*, de 1989, Gette dispôs vários elementos e, dentre eles, um tríptico fotográfico – onde cada uma das imagens media 12,5 X 17,5 cm – exposto a 25 cm do chão. Uma colocava à mostra a paisagem, a outra um corpo feminino e entre as duas havia a medida *Om*. Estas fotos parecem marcar certa equivalência entre corpo e paisagem, sendo mediada pelo *Om* – há, portanto, certo zero a zero, certo empate. A respeito do tríptico, o artista declara que “o *Om* é o ponto central de uma proposição tríptica. Ele indica o ponto de vista onde me coloco. Eu não

gosto de pontos de vista impostos”<sup>168</sup>. E se o *Om* tem relação com o ponto de vista, e este por sua vez depende de quem olha, cabe aqui uma das perguntas feitas a respeito do *Começo da cor* de Turner: Onde eu começo a ver a paisagem? Parece-me que para Gette este início se dá no ‘meio’. Ele conseguiu, creio, cartografar o ‘meio’ na paisagem. E de acordo com as figuras 54 e 55, a indicação do centro do lugar fotografado ou do ponto entre duas extremidades é acentuada pelo fato de as placas funcionarem como pontuações no espaço, chamando nossa atenção primeiramente àquela sinalização.

Mas, voltemos à *Cartografia do Meio*, mais precisamente à impressão das imagens, que deixam vir à tona a espessura e materialidade do papel. Espaços em branco, apresentando apenas a cor prévia da superfície, estruturam as paisagens aqui analisadas. Este vazio que possibilita a conformação da imagem é também ponto fundamental da pintura chinesa. Entretanto, para os chineses, a pintura ultrapassa a ordem da estética, tendo base em todo seu sistema de pensamento. Marcada por uma concepção espiritual, a filosofia chinesa presente na pintura também parte da ideia de harmonizar polos, eliminando quaisquer oposições e propondo refletir sobre a relação do homem com o universo.

Para os chineses, o vazio aparece como dinâmico e atuante, sendo necessário e constituinte do lugar no qual se operam as transformações. A pintura chinesa tende, segundo François Cheng, “[...] a converter-se em um microcosmos voltado a criar, da mesma maneira que o macrocosmos,

---

<sup>168</sup> Gette, citado por MOUREY, Jean-Pierre; RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice. **Miroir, fragments, masaiques:** schèmes et création dans l’art du XX siècle. Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2005, p.126. Tradução livre. No original: “Le *Om* est le point central d’une proposition triptycale. Il indique le point de vue où je me place. Je n’aime pas les points de vue imposés”.

um espaço aberto onde a verdadeira vida seja possível”<sup>169</sup>. Assim, esta pintura parte de cinco níveis básicos: pincel-tinta, *yin-yang*, montanha-água, homem-céu e quinta dimensão. No entanto, ainda que todos os níveis acima descritos sejam fundamentais à teoria aqui referida, atendo-me apenas a alguns aspectos do nível pincel-tinta, que me permitirão uma aproximação às imagens realizadas na *Cartografia do Meio*, bem como distanciamentos.

Tinta e pincel são elementos indissociáveis, existindo entre eles uma repartição de trabalho. O artista trabalha com a noção da *pincelada única*, que é viabilizada pelo pincel. Neste sentido, a caligrafia foi de suma importância à pintura chinesa, uma vez que, com seu estilo cursivo e rápido, colaborou na pintura com a noção de que a execução de um quadro se faz de maneira espontânea e sem retoques, deixando fluir o ritmo do pintor (fig. 56).

A noção da eliminação de retouque permite uma relação, e também distanciamentos, com o *corte* fotográfico. Em fotografia, uma vez exercido o disparo para a captura da imagem, não é possível um retorno. O disparo é único. O obturador da câmera, ao fechar-se, age como uma navalha e toda superfície que recebe a imagem é tingida de uma única vez. Assim, a proximidade à pintura chinesa diz respeito somente à pincelada única, que não permite uma volta para realização de retoques. Entretanto, no que concerne ao processo de cada meio, surgem os afastamentos. Neste sentido, Philippe Dubois pontua:

Ali onde o fotógrafo *corta*, o pintor *compõe*; ali onde a película fotossensível recebe a imagem (mesmo que seja latente) *de uma só vez* por *toda* a superfície e sem que o operador nada possa mudar durante o processo (apenas no tempo da exposição), a tela



Fig. 56 - Shih T'ao  
(1642-1707)  
Dinastia Ts'ing

a ser pintada só pode receber *progressivamente* a imagem que vem lentamente nela se construir [...]”.<sup>170</sup>

Na pintura chinesa, determinadas pinceladas são destinadas a modelar, a formar ou fazer surgir o volume dos objetos. Cada pincelada tem seu jogo vazio-cheio. E no que diz respeito às formas, a noção ‘invisível-visível’ é de extrema importância para a pintura paisagista. O artista deve cultivar a arte de não mostrar tudo, manifestada pela pincelada interrompida e também pela “[...] omissão parcial ou total das figuras na paisagem”<sup>171</sup>.

Diante deste processo, percebe-se a importância do vazio para o aparecimento da imagem. É ele quem vai dar impulso a cada elemento, fazendo emergir suas potencialidades. É assim que, nas fotografias realizadas na *Cartografia do Meio*, o apagamento de determinadas partes na imagem não somente sugere, mas constrói o que pode ser visto, ou melhor, o que pode ser ‘meio’ visto.

Qual o destino das imagens realizadas na *Cartografia do Meio*? Há, em determinado momento, um trânsito previsto – a inserção destas em jornal. Este deslocamento físico, porém, não é o único movimento presente nelas. Uma imagem, observa Dubois, mesmo fixa, se mexe, circula, migra, se desloca tanto quanto desloca, ela vai e vem<sup>172</sup>; é de sua natureza fazer caminhos. Ela tece relações e é aí que alcança visibilidade, pois a relação acontece quando se estabelece uma conexão entre o que é dado a ver e quem olha.

Portanto, uma vez prontas, as paisagens registradas deveriam retornar ao lugar de onde vieram. Até o momento, foi realizada a intervenção apenas na ‘Praia do Meio’. A intenção era fazer a

---

<sup>170</sup> DUBOIS, 1993, p.167.

<sup>171</sup> CHENG, 1985, p.63.

<sup>172</sup> DUBOIS, 2003, p.4.

inserção no jornal Diário Catarinense – DC, vendido nas bancas de revistas de todo o bairro de Coqueiros. Entretanto, alguns contratempos não permitiram que o intuito inicial chegasse ao seu fim. Alegava-se que a inserção de qualquer coisa no ‘meio’ do jornal teria que ser feita diretamente no local de produção, por ser onde se obtém a autorização para esta ação<sup>173</sup>. Consegui então realizar minha intervenção apenas nos DCs vendidos em uma panificadora, localizada exatamente em frente à ‘Praia do Meio’ (fig. 57). Mas já contava com a hipótese de um imprevisto, por não ter garantia de como ia se desenrolar esta parte da *Cartografia do Meio*. Neste momento do trabalho, entraria em contato direto com um determinado “contexto”.

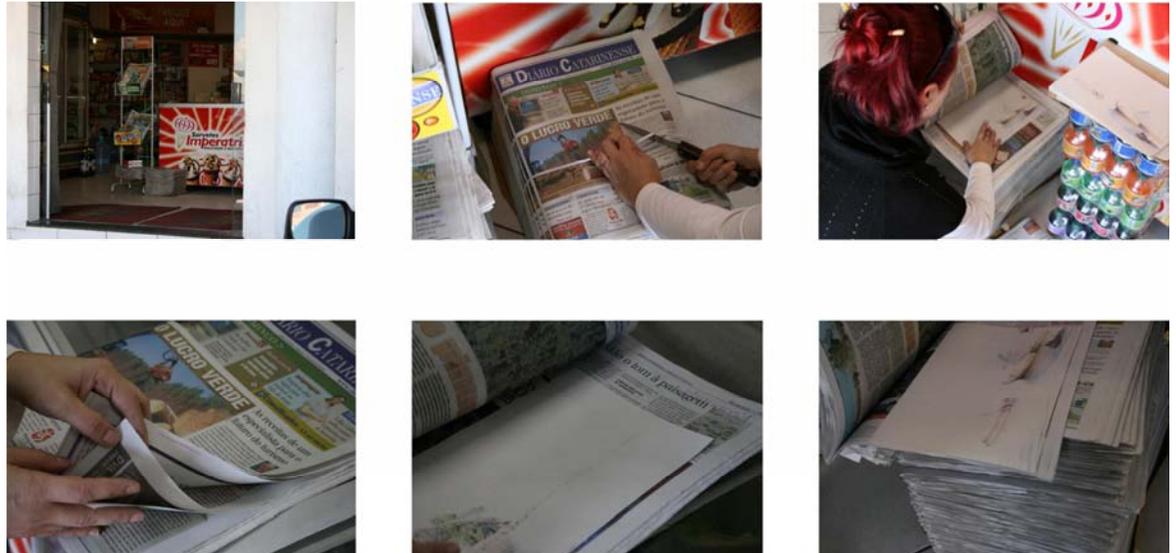


Fig.57 - Inserção no Jornal Diário Catarinense no dia 27/ 07/ 2008

<sup>173</sup> Há um interesse de minha parte em levar este projeto adiante, tendo como um dos objetivos a autorização e o custeio por parte da equipe do jornal para realização e inserção das imagens no periódico. Esta investida exige, porém, grande empenho e tempo, dos quais ainda não dispus, devido à dedicação ao Mestrado.

Essa ideia encontra-se no que Paul Ardenne aponta como Arte Contextual. Para ele, “a primeira qualidade de uma arte “contextual” é, pois, sua indefectível relação com a realidade”<sup>174</sup>. Ardenne observa que a palavra ‘contexto’ vem do latim *contextus*, de *contextere*, e significa ‘tecer com’; então, tecer com a *realidade* é colaborar com a construção de suas malhas. O contexto firma uma incessante tessitura e o artista contextual intervém propondo também urdir. Neste sentido, Deleuze e Guattari pontuam que este lançar-se no mundo é uma improvisação. “Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele”<sup>175</sup>. É importante observar que a *realidade* não é de todo abarcável, não se tem todos os dados. O artista, ao tomar parte num determinado contexto, não tem como medir de antemão as consequências. Sua investida nada revela *a priori*, podendo ser ele mesmo surpreendido pela situação.

O fato de retornar ao lugar fotografado e devolver-lhe uma imagem que trouxesse à tona as características de seu nome teve a intenção de proporcionar um compartilhamento. Dividir com o outro minha concepção de ‘meio’ e minha percepção daquela paisagem. Propor a ele seu próprio trânsito ao ‘meio’, sua própria percepção da imagem por mim realizada, bem como sua percepção da paisagem do lugar onde vive. Neste sentido, Paul Ardenne observa: “[...] o mundo existe para que o artista apareça ao vivo, sem intermediários, enquanto que sua obra é a ocasião de uma negociação frontal com o campo da realidade”<sup>176</sup>.

---

<sup>174</sup> ARDENNE, Paul. **Un Art Contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation**. Paris: Flammarion, 2004, p.15. Tradução livre. No original: “[...] a première qualité d'un art “contextuel”, c'est donc son indéfectible relation à la réalité.”

<sup>175</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997, p. 101-102.

<sup>176</sup> ARDENNE, 2004, p.41. Tradução livre. No original: “[...] le monde existe pour que l'artiste y apparaisse en direct, sans intermédiaire, tandis que son oeuvre est l'occasion d'un commerce frontal avec le champ de la réalité”.

Nesta perspectiva, a *Cartografia do Meio* encontra significativa referência no trabalho *150 cm<sup>2</sup> de papel jornal* (fig. 58), de Fred Forest, uma vez que utilizou o jornal como ‘meio’ para materializar sua intenção. No jornal francês ‘Le Monde’, de 12 de janeiro de 1972, Forest interveio na página ‘Artes’ com um retângulo de 150cm<sup>2</sup> quase completamente vazio, a não ser pela presença de seu nome no canto inferior direito. A proposta do artista era que as pessoas se expressassem naquele espaço em branco. Logo abaixo do retângulo, anexou um texto com os mesmos caracteres e o mesmo corpo tipográfico que o do jornal. Segue o texto:

“ESPAÇO-MÍDIA – Isto é uma experiência. Uma tentativa de comunicação. Esta superfície branca é oferecida a vocês pelo pintor FRED FOREST. Apoderem-se dela. Pela escrita ou pelo desenho. Exprimam-se! A página inteira deste jornal se tornará uma obra. A sua. Vocês podem, se quiserem, enquadrá-la. Mas FRED FOREST os convida a endereçá-la (4, résidence Acacias, L’Hay-les-Roses 94). Ele a utilizará para conceber uma ‘obra de arte mídia’ no ambiente/moldura de uma manifestação de pintura que acontecerá proximamente no Grande Palácio.”<sup>177</sup>

Da mesma forma que Forest, utilizei-me de um ‘meio’ como o jornal para colocar minha intenção em contato direto com o público. Entretanto, *150 cm<sup>2</sup> de papel jornal* teve uma veiculação maior do que meu trabalho, pelo fato de aquela intervenção ter sido realizada diretamente na página do jornal e no local de impressão e distribuição deste. Já minhas imagens foram realizadas com um número menor que a tiragem original, sendo que a inserção foi realizada em um local específico.

---

<sup>177</sup> Forest, citado por ARDENNE, 2004, p. 42. Tradução livre. No original: “SPACE-MEDIA – Ceci est une expérience. Une tentative de communication. Cette surface blanche vous est offerte par le peintre FRED FOREST. Emparez-vous-en. Par l’écriture ou par le dessin. Exprimez -vous! La page entière de ce journal deviendra une oeuvre. La vôtre. Vous pourrez, si vous voulez, l’encadrer. Mais FRED FOREST vous invite à la lui adresser (4, résidence Acacias, L’Hay-les-Roses 94). Il l’utilisera pour concevoir une “oeuvre d’art média” dans le cadre d’une manifestation de peinture qui doit se tenir prochainement au Grand Palais.

Fred Forest convida o leitor a participar de seu trabalho, intervindo no espaço em branco de modo que ele seja então o artista; enquanto que eu o convido a perceber uma paisagem. Assim foi e é uma das intenções da *Cartografia do Meio*: propor vários trânsitos de um lugar do 'meio'. Dar a volta, deslocando-se *entre* conceito, lugar, captura de imagem, impressão, inserção em jornal e de novo o 'meio'. Nesta trama tecida ao redor, dentro, fora, atrás, ao lado do 'meio', nada mais é estável. Não se pode dimensionar o alcance da imagem, tampouco se pode saber o que acontece depois de sua partida. Talvez salte à percepção do outro, talvez se junte aos descartáveis, ou ainda continue dentro do jornal, bem no 'meio'.



Fig. 58 - Fred Forest 150 cm<sup>2</sup> de papel  
jornal Intervenção no jornal  
Le Monde 1972



### 3. 2 SEM TÍTULO (PRAIA DO MEIO)

O trabalho constitui-se de uma fotografia da ‘Praia do Meio’, disposta num suporte em formato pôster e com a sobreposição de uma placa de acrílico esbranquiçado semitransparente (fig. 59). Este último material funciona como uma veladura, que, a partir de uma leve demão de tinta sobre a superfície, deixa apenas transparecer o que está por baixo. Esta característica resulta em uma imagem difusa.

De modo geral, meus trabalhos apresentam certa evidência de um ‘desaparecimento’ da imagem, ou de parte dela. Isto ocorre por apagamento, por saturação ou dessaturação, por ocultamento, mas também por falta de nitidez – o que faz com que minhas fotografias tragam à tona um cromatismo. Certamente não são cores vivas, brilhantes e ‘alegres’ como se diz, mas acinzentadas, esbranquiçadas, pálidas ou parcialmente obscuras. Especificamente em *Sem título (Praia do Meio)*, as cores, esmaecidas pelo acrílico, tendem para o branco, resultando em uma paisagem que parece presa ao fundo e sem força para chegar à superfície.

Este trabalho encontra uma ligação com a *Cartografia do Meio*, iniciando pelo título, que não possui, mas que é identificado, entre parênteses, pelo nome do lugar fotografado. A foto foi realizada no mesmo local e dia que as que se destinavam à impressão em jornal. A princípio, tinha a intenção de chegar a algo ‘meio’ visível por distintos vieses. Daí a opção em sobrepor à imagem algo ‘meio’ transparente.



Fig. 59 - *Sem título (Praia do Meio)* 60 X 90 Acrílico sobre fotografia 2008

O uso do acrílico aparece anteriormente em minha produção na *Caixa para meia paisagem* (Capítulo 2), mas neste trabalho tal material é opaco. Já em *Sem título (Praia do Meio)*, o acrílico utilizado é *semidiáfano*, característica que possibilita ver a paisagem num *entre*, pois ela é *quase* completamente visível.

O aparecimento do acrílico é relativamente recente, tendo sido desenvolvido em vários laboratórios por volta de 1928. Sua inserção no mercado, todavia, só aconteceu em 1933. Ele se caracteriza por ser um tipo de plástico rígido, resistente e leve, mas com facilidade para adquirir formas. Neste sentido, a leveza foi um fator importante na escolha deste material para a realização de meu trabalho.

De alguma forma, o acrílico acaba sendo sempre comparado ao vidro, principalmente pela transparência. Mas mesmo o vidro tendo sido descoberto há pelo menos 6.000 anos e o acrílico tendo sido uma invenção, já havia a presença de materiais resinosos entre os egípcios e os romanos antigos.



Ezio Manzini e Antonio Petrillo<sup>178</sup>, no texto *Os modos da transparência*<sup>179</sup>, observam que esta passou por várias transformações ao longo dos tempos, principalmente com as inovações tecnológicas. De modo negativo, vêem a chegada dos novos materiais translúcidos, exaltando o vidro por não ser vulnerável às ranhuras, não se impregnar de humores do corpo e não deteriorar com o tempo.

Houve, segundo os autores, uma idade de ouro da transparência, quando ela estava ligada apenas ao vidro. Este, por sua vez, tinha um caráter precioso. Mas os novos materiais sintéticos banalizaram seu valor, o que acarretou também em uma banalização de sua permeabilidade à luz e ao olhar. Ver através passou a ser viável por inúmeros materiais.

A extrema transparência desencadeia uma forma de contradição perceptiva, e é aí que reside a fascinação que exerce em alguns. Por um lado ela é viável através de um objeto palpável; por outro, ela existe sem impor visualmente sua materialidade. Os materiais transparentes têm, por isso, “a faculdade de se anular como diafragma e de se fundir na luz, sem cessar de ser tangível, nem de funcionar como obstáculo físico [...]”<sup>180</sup>. É desta maneira que a chegada do plástico abala, conforme já observado, a fascinação que a transparência do vidro exercia, tornando-a banal. Neste sentido, Manzini e Petrillo, parafraseando Walter Benjamin, pontuam:

---

<sup>178</sup> Manzini é professor e coordenador do Mestrado em Projeto Industrial no Instituto Politécnico de Milão, sendo também diretor da unidade de projeto e de inovação da pesquisa em sustentabilidade. Petrillo tem doutorado na área de arquitetura pelo Instituto Politécnico de Milão, tendo sido diretor científico da academia de Domus.

<sup>179</sup> No original: *Les modes de la transparence*.

<sup>180</sup> MANZINI, Ezio; PETRILLO, Antonio. Les modes de la transparence. **Traverses 46**. Revue du Centre de Création Industrielle . Centre Georges Pompidou. Paris, 1989, p.9. Tradução livre. No original: “la faculté de s’annuler comme diaphragme et de se fondre dans la lumière, sans cesser d’être tangible ni de fonctionner comme obstacle physique [...]”.

[...] podemos dizer que na época de sua reprodutibilidade técnica, a transparência tende a perder sua aura. Invertendo também os efeitos da comunicação: as imagens dos objetos, filtrados por seus envelopes de plástico, parecem remeter a um mundo artificial e falso; elas recebem de seu revestimento um efeito de falsificação.<sup>181</sup>

Minha opção por usar um material como o acrílico, ainda que este seja destituído de virtude para muitos, se deve justamente ao fato de ser leve, ao mesmo tempo em que, ao contrário do vidro, impõe sua presença. Como um envelope de uma única face, ele vai envolver e proteger a paisagem por detrás. O acrílico funciona, então, como um filtro que, com sua cor esbranquiçada, modula a imagem ao fundo, nivelando suas cores.

De certo modo, o esbranquiçado do acrílico por mim utilizado já estava presente no trabalho do *backlight*. Mas no luminoso, o branco, devido à excessiva incidência de luz, provoca o apagamento dos planos mais distantes e, em *Sem título (Praia do Meio)*, o esbranquiçado da superfície parece fazer recuar a imagem. Este último aspecto permite uma aproximação de meu trabalho com *Sighs trapped by Liars* (fig. 60), instalação realizada pelo coletivo inglês Art & Language.

O trabalho do grupo britânico foi apresentado primeiramente na X Documenta de Kassel, em 1997. Posteriormente, a instalação foi reapresentada em mostras retrospectivas do grupo. Em Kassel, a instalação ocupou duas salas, compostas por 436 telas de pequeno formato e de cores diferentes, que comportavam, em seu interior, a imagem de um livro aberto. Um dos ambientes exibia móveis – cadeiras, mesa e um sofá – formados por 224 telas. As outras 192 restantes

---

<sup>181</sup> Idem, p.16-17. Tradução livre. No original: “[...] on pourrait dire qu’à l’époque de la reproductibilité technique, la transparence tend à perdre son aura. S’inversent aussi les effets de la communication: les images des objets, filtrés par leurs enveloppes de plastique, semblent renvoyer à un monde artificiel et faux; elles reçoivent de leur revêtement un effet de falsification”.

foram dispostas numa superfície horizontal no espaço subsequente. Devido à semitransparência da superfície e conforme a cor do compartimento, podia-se ver o livro em maior ou menor grau. Entretanto, independentemente da tela, o ato da leitura não era possível. Neste caso, pode haver uma relação com *Sem título (Praia do Meio)*, pois, dependendo do ângulo pelo qual se olha a imagem, ela parecerá mais ou menos nítida, mas mesmo assim não se consegue vê-la com precisão de detalhes.



Fig. 60 - Art & Language *Sighs trapped by Liars* Instalação Vistas de diferentes apresentações

O Art & Language surge na segunda metade dos anos 60 e originalmente contava com a colaboração de Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell. Em 1969, outros artistas passaram a integrar o coletivo, dentre eles Mel Ramsden, Joseph Kosuth e Charles Harrison. Neste mesmo ano, o grupo lança uma publicação intitulada *Art & Language*, cujo primeiro número trazia o subtítulo 'Jornal de Arte Conceitual'. Desde 1976, o grupo passa a contar apenas com a presença de Michael Baldwin, Mel Ramsden e Charles Harrison.

Foram determinantes, para a Arte Conceitual, a presença e as ideias do Art & Language, uma vez que este coletivo estabeleceu seus princípios teóricos. Com o grupo, a tradicional concepção de obra de arte perde seus fundamentos ao dar primazia à ideia, colocando o objeto artístico em

segundo plano. Influenciados também pelo clima social e político da época, questionam conceitos como 'autoria', 'gênio' e 'expressão artística'. Por isso eram um grupo devotado a práticas coletivas anônimas, opondo-se ao individualismo da arte tradicional.

Inicialmente, suas práticas artísticas giravam em torno de questões linguísticas, recusando noções que conferiam supremacia da arte sobre a linguagem. Num segundo momento, suas investigações se voltam às reflexões sobre as práticas artísticas e, em particular, à pintura, que é retomada pelo grupo por um viés conceitual. Neste sentido, *Sighs trapped by Liars* põe à mostra as duas questões trabalhadas pelo Art & Language, a saber: investigações acerca da linguagem e da pintura. Neste trabalho, os módulos coloridos funcionam como um véu que encobre seu interior, deixando transparecer nuances dos livros. Embora o espectador se encontre numa posição contemplativa diante das virtudes plásticas da obra, insere-se nesta ao tentar ler o texto existente atrás da superfície que encobre. Assim, o trabalho pode ter múltiplas entradas, mas, dentre os acessos possíveis, é inegável que traz à tona certa condição mínima de visibilidade.

Sobre as imagens veladas que desencadeiam a modulação da cor, podemos apontar também a *Série Vermelha* (fig. 61), de Rosângela Rennó. O trabalho foi iniciado em 1996 e consiste em fotografias de militares, tingidas de vermelho. Estas fotos portam certo apagamento de detalhes, o que faz com que, em algumas, a figura e o fundo pareçam estar praticamente no mesmo plano. As camadas de vermelho, num tom próximo ao da cor do sangue, nivelam a luz e a sombra, mas deixam transparecer pontos previamente escolhidos pela artista. Rennó, em entrevista a Maria Angélica Malendi, declara ter acentuado detalhes da vestimenta dos militares, tratando-se de questões relacionadas à vaidade masculina no uso de uniformes, uma vez que muitos acreditam que a farda lhes confere poder.

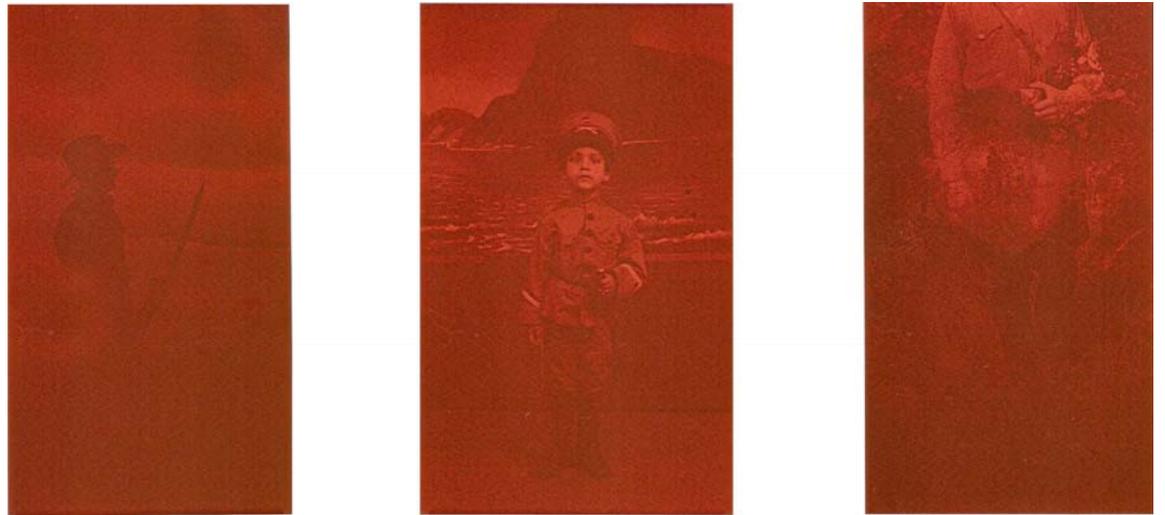


Fig. 61 - Rosângela Rennó *Série Vermelha (Militares)* 2000  
Da esquerda para a direita: *Sem título (Rifle Man)*, *Sem título (Mad Boy)* e *Sem título (Old Nazi)*,

Colecionadora compulsiva de fotos e negativos, Rennó buscou as fotos da *Série Vermelha* em sua coleção de álbuns e negativos de vidro. A proposta inicial consistia numa discussão sobre o retrato burguês e para isso optou por imagens que aparentemente apresentassem um fundo neutro. Entre as primeiras fotos encontra-se um retrato de uma garotinha carregando lírios, sendo esta a única que exhibe alguém do sexo feminino. Figuravam também, entre as imagens iniciais, uma foto de um bebê e uma de um menino. A partir daí surgem os retratos dos militares. Com relação a estes, Rennó salienta que lhe interessa as inúmeras abordagens e leituras possíveis e não somente a questão da maldade e da violência latente nestas imagens.

Este trabalho traz implícitos recorrentes procedimentos e investigações de que a artista lança mão em sua produção; neles podemos encontrar questões relacionadas a condições mínimas de visibilidade e a imagens quase invisíveis. A artista pontua que uma de suas estratégias é “[...] provocar uma espécie de apagamento do primeiro referencial [...]”<sup>182</sup>, para que, a partir daí, em contato com o observador, as imagens ganhem nova visibilidade. Por isso é que muitas vezes torna suas fotografias *semi-visíveis* e, neste aspecto, há de sua parte uma expectativa de que arranquemos estas imagens do preto ou do vermelho. A respeito dos véus que coloca em suas fotografias, Rennó declara: “As veladuras e apagamentos intencionais que proponho têm como objetivo gerar uma espécie de dificuldade, para forçar o espectador a buscar a imagem no limite da visibilidade”<sup>183</sup>.

“Limite da visibilidade” – creio ser este o ponto que aproxima meu trabalho ao de Rosângela Rennó. Entretanto, Rennó propõe estas questões em imagens de pessoas. O gênero retrato, tão largamente explorado na História da Arte, é retomado pela artista com ênfase em questões de identidade, naquilo que é descartado, excluído e esquecido pela sociedade. De modo semelhante, meus trabalhos recorrem a um tema já muito abordado – a paisagem. Nota-se que datam da mesma época o aparecimento do retrato como gênero independente e o surgimento da paisagem autônoma, deixando de lado o papel de ser apenas pano de fundo de uma cena.

Nelson Brissac Peixoto, referindo-se a transição entre a Idade Média e a Idade Moderna observa que ao perder seu caráter de culto, a obra de arte deixa escapar seu estatuto de objeto sagrado. Foi exatamente através da paisagem e do retrato que a pintura veio se estabelecer dentro do novo

---

<sup>182</sup> RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**: depoimento. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003, p.15.

<sup>183</sup> Idem, p.16.

paradigma. Pois, “[...] onde teria se refugiado o sagrado, senão nas coisas mais elementares do cotidiano?”<sup>184</sup>. A paisagem e o retrato vêm sendo investigados há centenas de anos e não à toa as primeiras fotografias exploravam exatamente estes temas.



---

<sup>184</sup> Idem.

### 3.3 RIO

•  
Trata-se da fotografia de uma paisagem com dimensão de 25 X 190 cm. A imagem consiste na montagem de uma vista panorâmica a partir de fotos do Rio Guajará, em Belém/PA (fig. 62). As fotografias que compõem a paisagem foram realizadas de um ponto de vista muito próximo, uma da outra, tendo como objetivo manter o mesmo enquadramento da linha do horizonte, onde o rio abaixo ocupa a maior parte das imagens e o céu acima pode ser visto apenas como um pequeno espaço. Cada uma das fotos obtidas possui tonalidades distintas devido a diferentes aberturas do diafragma da câmera. Da esquerda para a direita, a sequência das imagens que compõem o trabalho parte do escuro para uma quase completa dessaturação.

*Rio* foi construído encaixando a linha do horizonte de cada uma das fotografias. A partir do cálculo, procurou-se deixar a mesma medida de extensão de água e de céu em todas. Isto favoreceu o fato de que, se olhada a certa distância, a paisagem não parece ser uma montagem, dando a impressão de ter sido gradativamente clareada após a sua realização. Outro fator que provoca a sensação de continuidade é a presença de certa linha mais clara na água; como as fotos foram capturadas praticamente do mesmo ângulo, ao fazer o encaixe da linha do horizonte esta parte mais clara também foi encaixada. A existência de um barco navegando pode fazer pensar que ele vem atravessando o rio desde o início do lado direito, o que colabora com a noção de uma ligação ininterrupta do todo. Mas embora a continuidade da linha do horizonte em *Rio* favoreça a percepção de uma paisagem única, a mudança das cores propõe um olhar em etapas.



Fig. 62 - *Rio* Fotografia 25 X 190 cm 2008-2009

A linha do horizonte é determinante para a sensação de profundidade em uma imagem, pois ela é o ponto mais distante que nosso olhar alcança. Na representação em perspectiva, esta linha denota a altura do olhar. Assim, tudo que estiver acima desta, está acima do espectador e tudo que estiver abaixo, segue a mesma lógica. Em *Rio*, a quase completa eliminação do céu desequilibra de certa forma a sensação de profundidade na paisagem. O que se vê é uma grande extensão de água que parece se levantar, como um ‘muro’ a nossa frente. Pela ondulação fluvial e pelo trânsito do ‘barquinho’, contudo, podemos conseguir um olhar mais longínquo, levado até a linha do horizonte. Como esta é a parte mais escura de toda imagem, naturalmente tem maior peso visual.

Espera-se, a partir de uma paisagem plana, encontrar certo equilíbrio acima e abaixo da linha do horizonte. Mas em *Rio*, o enquadramento propõe um ‘desenquadramento’, pois há a eliminação quase total do céu. Com relação a esta questão, tentarei um esclarecimento recorrendo a Jacques Aumont. Segundo o autor, a ideia de enquadramento surge com o cinema, no intento de designar o processo mental utilizado para a realização de uma imagem que contenha um campo e bordas que o delimitem. Isto já acontecia na pintura e na fotografia, porém foi o cinema quem verbalizou e instituiu a noção. Assim, o enquadramento sugere a materialização de um ponto de vista. “Todo enquadramento estabelece uma relação entre um olho fictício – o do pintor, da câmara, da máquina fotográfica – e um conjunto organizado de objetos no cenário [...]”<sup>185</sup>.

Convocando Pascal Bonitzer<sup>186</sup>, que aponta o desenquadramento como um enquadramento desviante, Aumont observa que o desenquadramento proporciona a perda tradicional de

---

<sup>185</sup> AUMONT, 1993, p.154.

<sup>186</sup> Bonitzer é roteirista e diretor de cinema.

composição de uma imagem, uma vez que a descentraliza. Neste caso, pode ocorrer um *esvaziamento* do centro, isto é, de objetos relevantes na imagem. Ao deslocar partes significativas, acentua correlativamente suas bordas e, conseqüentemente, acentua o fato de que estas “[...] são o que separam a imagem de seu fora-de-moldura”<sup>187</sup> ou de seu fora-de-campo. No entanto, pelo fato de estarmos naturalmente habituados a imagens centralizadas, que imitam nosso modo de ver, diante de um desenquadramento tendemos a buscar uma nova forma de acomodar nosso olhar.

Tais questões relativas ao enquadramento centralizado de uma paisagem me remetem às marinas do artista japonês Hiroshi Sugimoto (fig. 63 e fig. 64). Ele iniciou sua série fotográfica em 1980, sendo a primeira uma foto do mar do Caribe. Desde então segue fotografando mares pelo mundo, buscando sempre a mesma estrutura em todos os registros. Suas fotos são em preto-e-branco, o que evidencia os tons de cinza e, devido ao enquadramento, há uma eliminação completa dos detalhes, dando a ver apenas o céu e o mar. Duas faixas de cores – uma clara e outra escura – compõem a paisagem, sendo que na maioria a linha do horizonte encontra-se no meio da fotografia. Quando expostas lado a lado, estas marinas parecem pôr à mostra muito mais os matizes tonais, desencadeados pela densidade do ar, pela textura da água e pela qualidade da luz, do que o próprio céu e mar.

Sugimoto intitula suas fotografias com o nome do lugar registrado. Talvez este seja um dos fatores que leva a perceber as diferenças de um mar para outro, uma vez que as variações na

---

<sup>187</sup> AUMONT, 1993, p.158.

composição destes são reduzidas. Neste sentido, Kerry Brougher<sup>188</sup> salienta que as fotos de Sugimoto parecem nos sugerir que poderíamos viajar por todo o mundo, mas encontraríamos ainda assim a mesma vista.



Fig. 63 - Hiroshi Sugimoto *Caribbean Sea, Jamaica*,  
Fotografia 1980



Fig. 64 - Hiroshi Sugimoto *Boden Sea, Uttwil*,  
Fotografia 1993

No texto *Paisagens e categorias topológicas: de Cordier a Rothko*<sup>189</sup>, Anne Beyaert-Geslin observa que reconhecemos uma paisagem num quadro até mesmo quando este expõe somente duas faixas superpostas. Há, portanto, uma metáfora da paisagem fundada em três princípios: o horizonte, a superposição de faixas e seu formato característico (retangular). Estes planos de cores distintas, um mais claro e o outro mais escuro, organizam entre si o horizonte, que

---

<sup>188</sup> Brougher é autor do texto *Lembranças em branco e preto*, publicado originalmente no catálogo da exposição de Hiroshi Sugimoto no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, realizada entre 1993 e 1994; o próprio autor do texto foi curador da mostra.

<sup>189</sup> No original: *Paysage et catégories topologiques: de Cordier et Rothko*.

posiciona comodamente o olhar do observador. No caso das praias, os planos organizam no espaço uma dinâmica de profundidade. A faixa clara que se acha acima corresponde ao céu e aparece mais distante, a faixa escura é um plano mais aproximado e tem relação com o solo. O fato de superpor duas faixas em um quadro é o suficiente para que nossa percepção converta em planos distintos de profundidade e construa uma paisagem.

As paisagens de Sugimoto, embora ‘perfeitamente’ enquadradas se comparadas ao meu trabalho, trazem, assim como em *Rio*, um achatamento dos planos. A extensão de água e céu, praticamente na mesma proporção, sugere formas geométricas quase sólidas. A este respeito, Brougher pontua que há questões relativas à profundidade no trabalho de Sugimoto, uma vez que ele

[...] capta, com um detalhe hiperreal, cada onda, cada ondulação, até onde a vista alcança. Entretanto, a linha panorâmica do horizonte, os efeitos de textura globais e as extensões cinza e retangulares da água e do céu parecem modificar estas obras na direção contrária, achatando o espaço e enaltecendo a geometria.<sup>190</sup>

O artista captura suas imagens transitando pelo mundo, buscando sempre investigar o enquadramento, luz e sombra e o posicionamento da linha do horizonte. Estas questões estão presentes também em minha produção, mas de forma menos acentuada, pois, ao contrário das fotos de Sugimoto, minhas paisagens são bem distintas uma da outra.

*Rio* foi realizado em um deslocamento meu, na viagem a Belém/PA por ocasião da exposição **estado-escuta \ estado-cegueira**. Em meus trânsitos, vou agregando às paisagens que

---

<sup>190</sup> BROUGHER, Kerry. Recuerdos em blanco y negro. **Luna Córnea**. Nº 6, 1995, p.2. Disponível em : [http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea/numero6/kerry\\_brougher.html](http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea/numero6/kerry_brougher.html) Tradução livre. No original: “[...]capta, con un detalle hiperreal, cada ola, cada ondulación, hasta donde el ojo alcanza. Sin embargo, la línea panorámica del horizonte, los efectos de textura globales y las extensiones grises y rectangulares de agua y cielo parecen modificar estas obras en la dirección contraria, aplanando el espacio y magnificando la geometría.”

guardo em minha memória – minhas dobras, conforme Anne Cauquelin – novas paisagens percebidas. Estas se associam ao meu interesse sobre condições mínimas de visibilidade. De certo modo, assim como Sugimoto, me interessa a relação da paisagem com a incidência em maior ou menor grau de luz ou de sombra. Diferentemente do artista japonês, todavia, quase sempre sou eu quem administra o que vai ser dado a ver nas imagens.

Assim, com minhas idas e vindas constitui-se em mim *o Horla*<sup>191</sup>, pois sou o lá e o aqui ao mesmo tempo. Neste sentido, ao falar dos deslocamentos presentes no texto de Maupassant, Michel Serres salienta, como já vimos, a constituição simultânea do próximo e o distante no narrador da história. Estendendo as reflexões sobre *o Horla* para um contexto mais geral, o autor observa que “[...] todos nós nos tornamos passantes de almas arlequinas, associando e misturando o espírito dos lugares por onde, bem ou mal, passamos”<sup>192</sup>. Por isso, Serres salienta que, quando nos deslocamos, estamos visitando um lugar, pois visitar exige que percebamos durante o movimento, enquanto que ver pressupõe um observador imóvel.

Lembremo-nos, então, do momento em que o personagem de *o Horla* encontrava-se deitado sobre a relva diante do Sena, enquanto, a sua frente, barcos transitavam, indo e vindo de vários lugares. Neste aspecto, uma observação do narrador, citado por Serres, é relevante. Trata-se de uma consideração a respeito do trânsito dos barcos. O personagem comenta que as embarcações passam a sua frente sendo que ele, por sua vez, passa toda a manhã ali estendido. Esta ressalva pode ser prolongada ao rio de meu trabalho, uma vez que há a presença de um ‘barquinho’ que passa diante daquele que passa o tempo ali olhando. Mas não seria o rio em si o lá e o aqui a um

---

<sup>191</sup> Para relembrar: *O Horla* é um conto de Guy de Maupassant cujo personagem possui um duplo, sendo lá e aqui a um só tempo. As considerações de Serres foram comentadas no texto sobre a *Caixa para minha paisagem*, p.119.

<sup>192</sup> SERRES, 1994, p.66.

só tempo? A correnteza o leva de um lado a outro, ele tem uma margem direita e uma margem esquerda, tem um meio, uma nascente e uma foz. O rio é, portanto, simultaneamente, o longínquo e o próximo.

Se nas marinas de Sugimoto há certa geometrização dos planos, onde identificamos um retângulo acima e outro abaixo, em *Rio* encontramos retângulos dispostos lado a lado. Se nas fotos de Sugimoto a parte mais clara fica acima da linha do horizonte e a mais escura abaixo, e não há nenhuma interferência do artista na imagem registrada, em *Rio* o clareamento se dá gradativamente da esquerda para a direita, sendo por mim construído.

O recurso de construir uma imagem a partir de uma montagem é recorrente, nas práticas de vários artistas contemporâneos, nas quais podemos encontrar a fotografia associada ao vídeo, à pintura, ao desenho, bem como podemos encontrá-la ‘construída’ digitalmente. O fato de juntar fragmentos para construir o todo amplia o significado das imagens e possibilita inúmeras entradas e saídas de sentido.

Conhecida como ‘fotomontagem’, esta prática teve seu início com as vanguardas do começo do século XX, quando realizavam a combinação entre a fotografia e outros meios. Largamente explorada pelos dadaístas e surrealistas, a fotomontagem deste período tratou a fotografia como matéria a ser combinada a outros materiais, destituindo, assim, seu caráter de representação do ‘real’. É neste sentido que Dominique Baqué<sup>193</sup> observa o fato de que, ao desconstruir os esquemas tradicionais da fotografia, a fotomontagem também destituiu a figura do artista em benefício do montador. Desta maneira, a fotomontagem é pensada como um gesto de construção,

---

<sup>193</sup> BAQUÉ, 2003, p.191-204.

para o qual o artista junta, recorta, justapõe, cola. Baqué ainda observa que, ao se afastar da antiga ordem, a fotomontagem cria um novo espaço, que pode ser às vezes lúdico, às vezes frontal e geométrico, entre outros.

Por volta dos anos oitenta, há uma nova abordagem no processo de fotomontagens, cujas práticas Baqué denomina de “mestiçagem”. Ao fazer a distinção, a autora tece aproximações e distanciamentos entre os dois períodos. Resumidamente, os contrapontos se referem a um menor uso de letras e texto na prática dos anos 80 do que na fotomontagem da década de 20. A mestiçagem também desconstrói a ideia da ‘função-artista’ instituída anteriormente, mas ainda assim permite a persistência de um aspecto crítico como antes.

É comum encontrar nas montagens fotográficas atuais o uso de recursos do computador, uma vez que muitos programas viabilizam a construção de imagens. Não à toa construí digitalmente a vista de um rio. Neste aspecto, este meu trabalho me remete à sequencialidade de fotogramas dispostos lado a lado; fotogramas estes, diga-se de passagem, que parecem de filme antigo com coloração sépia.

A partir da questão da montagem como uma sequencialidade de cenas, é possível tecer relações de minha fotografia com *Horizonte # 0 Santa Cruz de Cabralia* (fig. 65), trabalho de Paulo D’Alessandro realizado em 2003. A fotografia do artista resulta de interferências que realiza no filme fotográfico. Após várias tomadas, D’Alessandro sobrepõe partes do filme obtendo uma imagem sequenciada. O resultado de seu procedimento configura-se em uma imagem panorâmica, com fragmentos de retângulos monocromáticos azuis. Neste aspecto, existe um diálogo entre nossos trabalhos, mas também uma grande diferença inicial e evidente no processo

de realização, pois minha montagem é realizada com o auxílio do computador e a do artista em questão é feita manualmente.

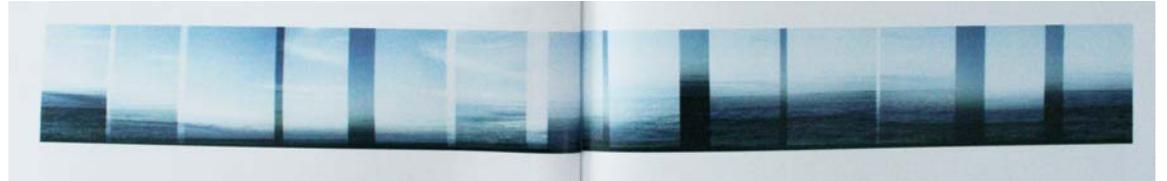


Fig. 65 - Paulo D'Alessandro *Horizonte # 0 Santa Cruz de Cabrália* Fotografia 33 X 300 cm 2003

D'Alessandro busca suas imagens em um lugar de acentuado peso histórico, pois se trata do local do descobrimento do Brasil, o qual conserva ainda hoje uma paisagem natural e quase sem a interferência do homem. Mas em *Horizonte # 0 Santa Cruz de Cabrália*, o artista subverte a ausência de intervenção, para realizar ele mesmo uma paisagem construída: uma vista panorâmica em que o horizonte, já anunciado no título, não é uma linha contínua: ela às vezes coincide nos fragmentos e às vezes apresenta-se deslocada. Mas ainda que nosso olhar seja exercido paulatinamente devido à existência de várias imagens no todo, o olho desliza sobre a superfície pela proximidade tonal e também porque a transparência dos negativos sobrepostos deixa aparecer por vezes o fundo da imagem inicial.

Se meu trabalho lembra fotogramas de um filme, D'Alessandro consegue ainda mais este efeito. Principalmente porque seu trabalho possui faixas mais escuras que parecem separar um 'fotograma' do outro, ao mesmo tempo em que, por ter usado realmente negativos de um filme (fotográfico), a transparência de um sobre o outro dá à imagem unidade. Tanto minha fotografia

quanto a de D'Alessandro ocupam grande extensão, o que as torna vistas panorâmicas. Entretanto, em meu trabalho, esta suposta vista panorâmica, que de acordo com o dicionário significa 'vista do todo', propõe uma redução ao invés de uma visão ampliada, uma vez que repete cinco vezes praticamente o mesmo ponto de vista e apresenta um apagamento gradativo a cada fragmento que compõe a montagem.

No texto *Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia*<sup>194</sup>, Philippe Dubois esclarece que existe hoje, nas obras de muitos artistas contemporâneos, um *efeito filme*, que tanto pode ser uma questão de imagem e o que é visível nesta, quanto de dispositivo, onde articulações invisíveis constituem o processo: a luz, a tela, a projeção, o transporte, a textura, a vibração, a trajetória. O *Efeito filme* não pretende analisar o movimento existente no cinema e a fixidez da fotografia, bem pelo contrário, propõe perceber como o cinema e a foto são articulados em um mesmo campo visual. Para tanto, o texto é desenvolvido a partir de cinco pontos analisados pelo autor: Congelamento da imagem, Frêmitos do tempo, Expansões no espaço, Telas e projeções e, por fim, Câmeras (escuras) e caixas. Aqui, o enfoque será para a questão das *Expansões no espaço (o tempo, as trajetórias do olhar: panoramas, fitas, câmeras pinhole)*.

As imagens que se encontram sob o *efeito filme* trazem automaticamente implícitas o movimento. No caso das panorâmicas, pode existir um efeito de transbordamento, pois há “[...] a impressão (quase física) de que se *percorre* o espaço do olhar, de que o olho (e com ele, por vezes, o corpo) realiza uma verdadeira trajetória para varrer um campo visual que pode ser total”<sup>195</sup>. E, de acordo

---

<sup>194</sup> Este texto foi elaborado para o catálogo da exposição de mesmo nome, em que Philippe Dubois realizou a curadoria. A mostra aconteceu nas cidades de Lectoure, Cherbourg e Lyon, na França.

<sup>195</sup> Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p.246.

com Dubois, o chamado *panorama fotográfico* pode exercer um trabalho de *travelling*, termo vindo do cinema e que consiste no movimento feito pela câmera que, disposta sobre um suporte móvel, segue num eixo horizontal e paralelo ao movimento do objeto filmado. O que Dubois se refere, portanto, é ver a imagem ao deslocar-se. Imagem fixa, porém móvel. Segundo ainda o autor,

[...] o panorama fotográfico pode ser considerado um modelo de visualidade dinâmica: quer seja realizado em uma única tomada panorâmica a partir de um ponto de vista-eixo giratório, quer seja obtido posteriormente a partir de uma montagem de imagens separadas, mas contíguas e ordenadas com uma precisão reconstituente, o panorama é justamente esta forma que implica um trabalho cinético do olhar, isto é, um espaço a percorrer e um tempo a experimentar *consustancialmente*.<sup>196</sup>

Frente às observações de Dubois, podemos dizer então que *Rio* e *Horizonte # 0 Santa Cruz de Cabralia* apresentam um *efeito filme*. Mas a demanda de certo tempo à percepção de nossos trabalhos também aparece na obra de Hiroshi Sugimoto, pois, devido à proximidade formal de suas fotos, quando dispostas lado a lado pedem um olhar atento às diferenças. A linha do horizonte centralizada, a simplicidade das formas, os tons de cinza e a austeridade, convidam-nos a olhar pacientemente todas as marinas. Já o trabalho de Paulo D'Alessandro possui manobras de sobreposições, linhas descontínuas, evidentes fragmentos e uma dimensão que exige um tempo para percorrer/perceber o todo, como também demanda um momento mais longo à percepção de cada parte. Quanto a *Rio*, creio que ele fica *entre* os dois trabalhos acima apontados, pois, como no de Sugimoto, não há muitas variações nas formas e a linha do horizonte permanece sempre na mesma altura, ainda que descentralizada. Mas há a presença de fragmentos, variações de tonalidades e um comprimento considerável (não tanto quanto o de D'Alessandro), se comparado

---

<sup>196</sup> Idem.

às minhas outras fotografias. E, neste aspecto, assim como a de D'Alessandro, minha foto pede que a percorramos, ao mesmo tempo que solicita algumas paradas do olhar.



### 3. 4 SERRA DO MAR I E SERRA DO MAR II

•  
*A beleza inexistente na própria matéria, ela é apenas um jogo de sombras e de claro-escuro surgido entre as matérias.*

Junichiro Tanizaki<sup>197</sup>

*Serra do Mar I* e *Serra do Mar II* (fig. 66 e fig. 67, respectivamente) são duas séries compostas por três fotografias cada uma. As imagens foram capturadas na Serra do Mar, na altura entre Joinville/SC e Curitiba/PR. Parecendo fotos em preto-e-branco, elas se configuram por diversas graduações de cinza. O agrupamento de cada série foi determinado pela proximidade tonal, da mesma forma como foi feito com as *Moscas volantes*. Em *Serra do Mar I* a vegetação parece estar próxima, sendo mais clara que o outro grupo de fotografias. Já em *Serra do Mar II* aparece uma grande extensão de céu, a vegetação está distante, sendo mais escura que a primeira. No entanto, algumas fotografias de ambas as séries apresentam, na parte inferior, uma coloração levemente esverdeada.

As paisagens registradas são sombrias, veladas por uma cortina de névoa. A densidade aparente torna vaga e imprecisa a linha entre o visível e o não-visível, transformando a vegetação em verdadeiros vultos acinzentados. Parece-me que estas fotografias atingem o que Paul Klee chamou de *ponto cinza* – ponto fatídico *entre* o que advém e o que morre. Ponto no caos resultante do embate *entre* o preto e o branco. Ponto *entre* o que se mostra e desaparece a um só tempo.

---

<sup>197</sup> TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.46-47. As palavras e frases que se encontram em tonalidades mais claras neste texto, são assim destacadas por serem palavras deste autor.



Fig. 66 - *Serra do Mar I* Fotografia 20 X 20 cm (cada foto) 2008



Fig. 67 - *Serra do Mar II* Fotografia 20 X 20 cm (cada foto) 2008

Algo se põe *entre* estas paisagens e nós. Não conseguimos divisar quase nada. A espessa neblina reinante sob o céu por pouco não nos impossibilita de localizar algum elemento na imagem. Neste sentido, há uma relação com *Sem título (Praia do Meio)* (item 3.2 deste capítulo), pois, como o acrílico presente naquele trabalho, o véu nevoento que aparece nas fotografias de *Serra do Mar* nos impede de alcançar diretamente a paisagem. Esta ‘veladura’, distancia a vegetação da mesma maneira que o acrílico esbranquiçado ao ser sobreposto à foto da Praia do Meio. Entretanto, no trabalho do acrílico a imagem é por mim velada. Este procedimento favorece o empalidecimento das cores que a partir daí se inclinam ao branco. Em *Serra do Mar* não há intervenção de minha parte, sendo que o cinza que paira em todas as fotografias confere ao trabalho um tom soturno.

O fenômeno chamado neblina é criado pelo embate do ar quente e úmido com o solo frio. Ao ser resfriado, o ar úmido se transforma em vapor e se condensa, formando uma nuvem próxima do chão. É comum encontrarmos neblina em pontos elevados. Estes lugares de maior altitude encontram menor temperatura, o que favorece o resfriamento do ar. Se a menos de um quilômetro a visibilidade estiver reduzida, estamos diante, ou melhor, em meio à neblina.

Se, entretanto, a neblina é uma nuvem junto ao solo, ela faz sombra e acresce o espaço de densa turbidez, principalmente em dia de neblina com o céu encoberto. É assim que as fotografias da Serra do Mar apresentam parca claridade, pois o nevoeiro presente funciona como um quebra-luz<sup>198</sup>. Lembro-me então do ensaio do escritor japonês Junichiro Tanizaki – *Em louvor da sombra* –, no qual salienta a beleza e a importância que a sombra tem no Oriente. No decorrer do texto, o

---

<sup>198</sup> Dispositivo que serve para desviar a luz ou impedir-lhe a passagem. Também definido como “peça para preservar os olhos da luz forte de vela, candeeiro, lâmpada, etc.” (FERREIRA, 1986, p.1428).

autor tece considerações acerca da cultura de seu país, contrapondo-a à cultura ocidental. Portanto, trazer algumas considerações de Tanizaki permite-me pontuar questões relativas às variações de tonalidades do cinza, às condições mínimas de visibilidade, à dissolução de contornos, à parca visibilidade, ao sombrio e soturno, uma vez que estes são pontos relevantes para as investigações do autor e são igualmente importantes nesta minha pesquisa.

Em uma de suas observações, esclarece que, como os japoneses foram obrigados a ocupar durante muito tempo aposentos tomados por intensa penumbra, não é de se admirar que encontrassem beleza nas sombras, passando posteriormente a adotar nos cômodos uma pintura acinzentada e com paredes desprovidas de qualquer decoração. Realmente, a beleza do aposento japonês é apenas gradação de sombras, nada mais nada menos.<sup>199</sup> A pintura pode variar de um ambiente para o outro, mas de forma tão sutil que se julgaria imperceptível. As variações não são de cores, mas de mínimas gradações de claro-escuro de uma mesma cor, de modo que a percepção destas microdiferenças depende de quem observa. Contudo, são essas tênues variações que alteram o tom das sombras [...] <sup>200</sup>. Estas questões me remetem às marinas de Sugimoto, uma vez que parecem pôr à mostra muito mais os matizes tonais, desencadeados pela densidade do ar, pela textura da água e pela qualidade da luz, do que pelas formas do mar e do céu.

Segundo Tanizaki, de um modo geral os japoneses de sua época – 1933 – sentem certo desconforto frente a objetos muito cintilantes<sup>201</sup>. Os que são realizados em metal alcançam baixa claridade com a falta de lustro, pois o que lhes apraz é [...] observar o tempo marcar sua

---

<sup>199</sup> TANIZAKI, 2007, p.31.

<sup>200</sup> Idem, p.32.

<sup>201</sup> É necessário salientar que, pelo fato de o texto de Tanizaki datar de algumas décadas, certos costumes japoneses podem ter sido abandonados ou ser praticados hoje por poucos.

passagem esmaecendo o brilho [...], queimando e esfumaçando sua superfície.<sup>202</sup> Seus cristais também têm uma densidade que lhes confere peso, rejeitando o brilho e a translucidez intensa. O jardim, diferentemente do nosso que apresenta geralmente uma superfície plana, grama verdejante e árvores bem podadas, é composto de *vegetação densa*.

Dentre os infindáveis apontamentos feitos por Tanizaki em relação à importância da sombra, manifestei especial simpatia pelos objetos feitos em laca, material este que colabora para um ambiente com *baixa luminosidade*. Segundo o autor, a laca japonesa só se revela plenamente na penumbra. Feitos para serem vistos num ambiente com pouca claridade<sup>203</sup>, utensílios laqueados como, por exemplo, as tigelas de sopa (*wan*) – confeccionadas em madeira –, são leves, macios e quase sem ruídos, o que favorece um momento de recolhimento. A respeito dos utensílios laqueados, pontua que a virtude da laca consiste na sensação que se tem logo após destampar o vasilhame e depositar o olhar sobre o conteúdo de cor muito semelhante ao recipiente. O vaivém do líquido, o suave balanço, o interior sombrio da *wan* e o perfume que emana, permitem sentir o sabor do caldo antes mesmo de este chegar à boca. A sensação de segurar uma *wan* repleta de caldo quente, seu peso e seu calor são, em sua opinião, semelhantes a segurar nos braços um recém-nascido.

Nestes utensílios japoneses existentes desde a Antiguidade, geralmente em tonalidades escuras como pretos, marrons ou vermelhos, cores estas [...] que resultam de camadas e camadas de *sombra*<sup>204</sup>, é comum encontrarmos o *Makie*, que consiste num desenho realizado com pó dourado

---

<sup>202</sup> Idem, p.21.

<sup>203</sup> O autor pontua que percebeu a beleza da laca num ambiente iluminado com velas, o que diverge completamente da luz elétrica, pois esta última proporciona um brilho intenso.

<sup>204</sup> TANIZAKI, 2007, p. 25.

ou prateado sobre a superfície laqueada. O *Makie* apresenta-se como brilho que, filtrado pela opacidade da laca, auxilia a percepção do que está no interior dos recipientes;

[...] trabalhos em *Makie* dourado não foram feitos para ser vistos em sua plenitude sob luz brilhante, mas sim para ser apreciados em lugares sombrios, onde os diversos detalhes assomam aos poucos e de maneira intermitente, um aqui, outro acolá, em misteriosas visões de brilho mortiço e apenas porque o esplêndido padrão está quase todo oculto em trevas.<sup>205</sup>

Assim, o jogo das sombras também aparece nas pinturas japonesas e não nos surpreende que os japoneses tenham desenvolvido habilmente as aguadas em nanquim, uma vez que o apreço que conferem às sombras e a passagem tênue destas à luz estão marcadamente presentes em sua cultura. O fato de o nanquim ser fluido e escuro favoreceu a criação de sutis nuances de cinza (*entre-tons* advindos do combate do preto com o branco, conforme Paul Klee).

Em *Paisagem* (fig. 68), pintura de Hasegawa Tohaku, datada do fim do século XVI, o artista utilizou a técnica do nanquim. A imagem apresenta uma floresta de pinheiros de Kyoto, onde as árvores encontram-se em meio à neblina da madrugada. Nota-se no trabalho um escurecimento da vegetação, assim como em minhas fotos de *Serra do Mar II*. Porém, inversamente às imagens por mim realizadas, quanto mais longe estão as árvores, mais claras elas ficam. Mas tanto em minhas fotografias como na pintura de Tohaku, a vegetação ao longe se apresenta difusa e quase condensada ao fundo, resultando em uma atmosfera solene e estranhamente enevoadada.



Fig. 68 - Hasegawa Tohaku  
*Paisagem* Pintura tinta sobre papel  
155 X 345,1 cm (cada um)  
Fim do século XVI

---

<sup>205</sup> Idem, p. 26.

O ar de mistério que envolve as paisagens com neblina causa, para muitos, certo receio. Uma sensação de medo pode envolver aquele que atravessa um espesso nevoeiro. Eu mesma passei por experiências semelhantes em algumas viagens quando, mesmo acompanhada, passava apreensiva por uma nuvem densa sobre a estrada. Não sabíamos o que estava mais à frente, mais atrás e aos lados. Foi assim que as fotografias feitas na Serra do Mar capturaram a paisagem de um dia ‘neblínico’, em que se podia divisar muito pouco. Porém, há dias de neblina em que a paisagem se apresenta um pouco mais ou um pouco menos cinza, mas independentemente da gradação desta cor, é fato que ela dificulta a visão. Vindo ao encontro de minha observação, encontrei a seguinte colocação da artista libanesa Amal Saade no catálogo de Brígida Baltar: “Me pergunto o que pode haver depois da neblina, pode ser um precipício... nem tudo é só poético e calmo, pode ser assustador”<sup>206</sup>.

Saade expressa sua impressão sobre a neblina ao falar do trabalho *A coleta de neblina* (fig. 69 e fig. 70), de Brígida Baltar, que consiste em ações pelas quais a artista coletava neblina, orvalho e maresia, entre 1994 e 2001. As primeiras experiências contaram com registro em fotografia e, após estas ações iniciais, a artista passou a exercer uma série de procedimentos, desenvolvendo para isso roupas, vidros como os de laboratório que serviram à coleta e uma mochila para carregá-los. Apesar de todo o aparato, não importava à artista aprisionar de fato a substância, sendo que muitas vezes os vidros não eram fechados e até, posteriormente, eram reutilizados.

---

<sup>206</sup> Saade entrevistando BALTAR, Brígida. **Neblina, orvalho e maresia**: coletas. Rio de Janeiro: O Autor, 2001, p.63.



Fig. 69 - Brígida Baltar *A coleta de neblina* Serra das Araras 1996



Fig. 70 - Brígida Baltar *A coleta de neblina* Serra dos Órgãos 1999

Baltar salienta a importância da ação no trabalho, do teor vivencial, de estar lá no momento da coleta e sentir a umidade do ar. Em resposta à pergunta feita pelo artista Raul Mourão, sobre o que é a neblina, Brígida, de modo mais subjetivo, parte de suas experiências ao invés de recorrer ao dicionário: “[...] a neblina [é] uma espécie de ar branco que revela ou não, e a paisagem nunca é a mesma, ela desfaz montanhas e desfoca horizontes [...]”<sup>207</sup>. Nesta observação, podemos perceber que o fato de lidar com uma substância como a neblina despertou sua atenção para algo que se dá *entre*. A neblina é efetivamente condicionante de situações *semi-visíveis*. Ela é fugaz, escorregadia, escapa, está e não está, inapreensível. Assim, ela possui duas naturezas, pois é presente e ausente, nem presente e nem ausente.

O referido catálogo de Brígida Baltar traz uma série de diálogos da artista com distintas pessoas, realizados através de e-mails. Destas conversas, cabe ainda considerar um questionamento de Ricardo Basbaum e parte do que foi pela artista respondido:

Então, indo atrás da neblina você está procurando algo que fique no meio do caminho entre você e as coisas, sem nunca precisar chegar até elas? Ou seja, antes o mistério das coisas do que as próprias coisas?

Sim, é o mistério das coisas, do tempo, do espaço íntimo. Acho que esta ação diz do imprevisível, dos acasos, do que não se sabe. Tem uma coisa que eu descobri quando comecei a coletar: quando você chega perto da neblina, ela não está mais lá (pelo menos não tão densa), mas mais adiante. Isso também traz outros significados, alguma coisa que nunca vai ser apreendida.<sup>208</sup>

É possível perceber as ressalvas de Baltar nas imagens decorrentes das ações realizadas. Os registros apresentam o ar misterioso e enigmático por ela salientado. Nota-se que o apagamento da paisagem em todas as imagens é ocasionado por uma névoa clara, o que difere das paisagens

---

<sup>207</sup> BALTAR, p. 2001, p.63.

<sup>208</sup> Idem, p.62.

por mim registradas. A diferença entre suas imagens e as minhas, no tocante à cor – as suas mais esbranquiçadas e as minhas mais cinzentas –, pode se dar pela maior ou menor incidência da luz por trás do nevoeiro. É provável que o sol não estivesse encoberto por nuvens nos dias em que Brígida Baltar realizou suas ações, o que dissipa um suposto escurecimento das imagens. No caso de meu trabalho, o dia estava completamente nublado, vedando, assim, uma iluminação maior da paisagem. Mas a neblina é impalpável e, portanto, inapreensível, o que levou Baltar a capturar apenas sua imagem. E, como nas fotografias da *Cartografia do Meio* (item 3.1 deste capítulo), tanto nas fotos desta artista como nas minhas foi a umidade do ar que a câmera capturou.

É assim, entre nós e a neblina, a fotografia. Entre nós e a paisagem, a neblina. Entre nós e a natureza, a paisagem. Parece-me que é sempre no *entre* que as coisas acontecem. Há sempre um determinado ponto no ‘meio’ onde as coisas adquirem velocidade. Esta velocidade pontuada por Deleuze e Guattari, pode ser pensada a partir da neblina, que, embora limite nossa visão da paisagem, se coloca *entre* esta e nós para se fazer visível.





Quando nos movemos em direção a uma pesquisa no âmbito das Artes Plásticas, precisamos ter em conta desde o início que o caminho a percorrer deve ter como referência as problematizações indicadas pela produção artística. De forma a investigar questões implícitas, as buscas teóricas nesta pesquisa procuraram estabelecer diálogos com textos diversos e com a produção de outros artistas. Depois de um período de imersão no processo de reflexão e de escrita, alguns pontos levantados puderam ser elucidados e outros ainda são presentes em forma de indagação. De um modo talvez claudicante, ora pendendo para um lado, ora para o outro, tentou-se encontrar um *meio* pelo qual fosse possível trazer estas questões à superfície. Sem a certeza de tê-las esclarecido, desculpo-me desde já pelos possíveis obscurecimentos.

Como ponto central e motivador para a realização dos trabalhos práticos aqui abordados, encontra-se a noção de *semi-visível*, sendo que nesta dissertação ela é investigada igualmente em sua instância teórica. A cada capítulo, procurou-se perceber sua incursão específica ao tema abordado, mas também como esta noção apresenta ligações em todos os trabalhos. Neste sentido, as referências recorridas trouxeram esclarecimentos pontuais ao entendimento acerca da questão do visível/não-visível. Notou-se a convergência de opiniões sobre o assunto entre os artistas Giovanni Anselmo e René Magritte. Ao considerar que, quando se quer materializar o invisível, ele se torna imediatamente visível, a opinião de Anselmo vai ao encontro da observação de Magritte quando este pontua que o invisível não oculta nada, mas o visível pode ser ocultado. Portanto, é pelo que se faz visível que chegamos à ideia de invisível.

A partir de então foi possível compreender que, em meus trabalhos, a questão da invisibilidade trata de uma visibilidade relativa, pois não estou lidando diretamente com o invisível, mas com uma administração do que vou dar ou não a ver. Obviamente o artista já é em si aquele que vai

selecionar imagens, espaços, lugares, situações, enfim, aquele que vai eleger o modo e o que vai apresentar em sua proposição, embora nada garanta o que dela vai decorrer. Em muitos de meus trabalhos, como nos de Alfredo Jaar, Rosângela Rennó, René Magritte, Marcel Duchamp, El Lissitzky, citando apenas alguns, existe um procedimento de ocultamento, onde algo some nas imagens para dar a ver uma outra forma. Neste aspecto, o ocultamento pode surgir ou por sobreposição, como é o caso das *Moscas volantes* que apresentam sobreposta à paisagem certa mancha preta, ou por apagamento, como o trabalho do *backlight*, que tem parte da paisagem e da janela dissolvidas, dando-nos a ver um campo de cor branca.

Nota-se que uma imagem com muita ou pouca luz, com ou sem foco, com ou sem mancha, não deixa necessariamente de ser uma imagem e de ser visível, mas ela pode, em sua realidade sensível, ocultar formas que em princípio seriam visíveis. Neste contexto, minhas fotografias não deixam de ser uma imagem, mas elas dificultam em algumas partes a percepção daquilo que representa ou tentou capturar – a paisagem. Assim, a noção de *semi-visível* pode ser considerada uma visibilidade relativa.

A partir das questões acima pontuadas, buscou-se a cada texto escrever sobre os pontos relevantes no processo de realização dos trabalhos, indicando-se as convergências e distanciamentos entre eles, tanto no que se refere ao desenvolvimento quanto ao resultado.

Seguindo, desta maneira, o caminho apontado pelo processo, notou-se no decorrer da pesquisa que a paisagem que era até então, supunha-se, motivadora para a investigação de situações *semi-visíveis*, ocupava na mesma medida o cerne dos trabalhos realizados. Conforme foi se desenvolvendo a escrita, para a qual se buscou referência na Arte, na História, na Geografia, foi-se constatando a relevância do tema.

Nestes estudos sobre a paisagem, procurou-se esclarecer algumas dúvidas iniciais. A noção de que ela se refere somente àquilo que é abarcado num lance de vista e que, para percebê-la, o homem é ausente desta, me parecia de certa forma contraditória. Pois se é ele quem enquadra a paisagem, é necessária sua presença. Neste aspecto, as colocações de Augustin Berque e Milton Santos colaboraram a um entendimento mais abrangente. Reconhecendo o valor cultural, Berque salienta que a paisagem e o homem são co-integrados, pois um é fator determinante ao outro. A paisagem determina nosso olhar ao mesmo tempo que nós a determinamos. Milton Santos também reconhece o valor cultural, mas, diferentemente de Berque, aponta a paisagem como o conjunto de formas que abarcamos com o olhar, sendo que é o espaço que vai lhe trazer vida. É certo que o enquadramento se faz por um olhar à distância, mas se a paisagem é comumente aceita como sendo o enquadramento perceptual de um espaço e, segundo Santos, o espaço se refere à paisagem mais a vida que a anima, então também está presente em suas considerações a noção de que homem e paisagem são co-integrados. Estas questões podem ser amplamente percebidas em práticas artísticas contemporâneas que intervêm diretamente na paisagem.

Esclareço, de passagem, que minhas considerações nesta pesquisa não pretenderam abandonar a ideia de paisagem como sendo o enquadramento perceptual de um espaço, mesmo porque quase todas as minhas fotografias trazem-na em seu sentido primeiro: a imagem da natureza. Sim, a paisagem é também isso. E não à toa, fala-se hoje de ‘paisagem política’, ‘paisagem sonora’, ‘paisagem religiosa’, ‘paisagem celeste’, entre outros. Estas associações todas têm na paisagem um espaço de percepção concreto. Dito de outra maneira, busca-se na noção de paisagem como sendo um enquadramento, uma forma de denominar e demarcar situações percebidas. Falar na ‘paisagem política’ de um lugar é dar um enquadramento à situação, ou seja, dar um panorama geral delimitando suas bordas.

Colaborando com explicações a respeito do modo como percebemos a paisagem e o que dela esperamos ver, Anne Cauquelin observa que isto está diretamente relacionado com as imagens que vemos, com o que lemos, com a língua que falamos, com o lugar onde vivemos. E sendo as imagens fatores de peso para a percepção da paisagem, a paisagem na mesma medida determina as imagens que construímos. É neste sentido que a autora nos conta sobre um sonho que sua mãe tivera e lhe relatara. Da mesma forma que ela percebe na fala de sua mãe a descrição de jardim com nuances impressionistas, conta que a referida paisagem descrita passa também a habitar seu imaginário. E é assim, conforme Cauquelin, que vamos tecendo nossas dobras, ou, de acordo com Deleuze, contraindo hábitos que vão povoar nosso modo de percepção e recepção da paisagem. Embora não tenha discutido no corpo do texto a observação a seguir de Michel Serres, penso ser importante citá-la neste momento de considerações finais. Serres diz o seguinte: “Mas o que é, em geral, uma forma? Resposta: o liso com dobras”<sup>209</sup>. Seguindo, portanto, a lógica de Serres, as dobras a que Anne Cauquelin se refere vão dando forma ao nosso modo de ver a paisagem.

Assim, o capítulo SEMI-PAISAGEM inicia buscando, na prática, possíveis dobras que desencadearam e impulsionaram meu processo artístico. Neste intento, traz-se à tona a imagem do fundo de meu olho direito, numa associação deste com a paisagem. Por exibir a cicatriz decorrente de um problema oftálmico, que resultou em uma cegueira parcial, percebe-se neste fator o ponto nodal ao desenvolvimento da noção de *semi-visível*. No decorrer desta dissertação, vai se associando a este aspecto um interesse particular por imagens que ponham à mostra

---

<sup>209</sup> SERRES, 1994, p.47.

condições mínimas de visibilidade e o gosto por dias nublados e cinzas, por imagens difusas, por contornos dissolvidos, entre outros.

As séries fotográficas *Mosca volante I* e *Mosca volante II* são tentativas de construir paisagens vistas por um olho ‘semicego’. A partir de reflexões sobre o modo de construção destas fotos, onde não é evidente a forma como foram realizadas, chega-se a questões colocadas por Philippe Dubois em relação às imagens hoje. O autor pontua que não sabemos mais se o que vemos na projeção de uma imagem parada é uma fotografia ou um congelamento de uma imagem em movimento, se a construção de determinados aspectos de uma imagem é feita manualmente ou por algum programa de computador, enfim, Dubois vai observar que a *incerteza do visível* se tornou o novo estado de coisas. Frente às considerações do autor, buscou-se realizar um breve percurso investigando historicamente como nosso modo de ver vai mudando conforme ocorrem mudanças na sociedade. Esta parte do texto observa também as mudanças que se deram na Geografia com relação à forma de denominar o que é a paisagem, considerando-a um valor cultural e não somente físico.

Em *Semi-sombra*, trabalho desdobrado das *Moscas volantes*, buscou-se considerar a fotografia e a sombra como índice, recorrendo para tanto novamente às investigações de Philippe Dubois. O texto culmina também em uma discussão a respeito do aspecto pictórico que certas fotografias apresentam, buscando-se, assim, na História da Arte, momentos em que o Pictorialismo aconteceu. A partir desta questão, pode-se perceber no decorrer da pesquisa que há, em minhas fotografias, um fator cromático bastante acentuado. Como salientei em determinado momento desta dissertação, não são cores vivas e vibrantes, mas o cromatismo presente vai desencadear um ar de pintura em algumas de minhas fotos, como é o caso da *Cartografia do Meio*.

O segundo capítulo, FOTOGRAFIA – JANELA – PAISAGEM: TRIPLO ENQUADRAMENTO, buscou tecer reflexões sobre a ideia do quadro como sendo uma janela aberta que nos dá a ver uma cena do mundo; neste aspecto, tentou-se mostrar como esta noção que teve suas bases no Renascimento foi perdendo força com o advento da Arte Moderna e posteriormente com a Arte Contemporânea. Mas Anne Cauquelin observa que esta questão não é completamente desfeita, pois temos crenças muito bem arraigadas e que por sua vez subsidiam nosso discurso. Segundo a autora, esta nossa retórica tem base na perspectiva. A partir de tais considerações, observou-se sua pertinência ao lembrar de situações por mim vivenciadas em sala de aula, no período em que era professora da disciplina de Arte no Ensino Fundamental e Médio. Trata-se do fato de os alunos terem em conta que as imagens ‘perfeitas’ são aquelas que copiam fielmente a ‘realidade’. Entretanto, se eles nunca passaram por nenhum tipo de aula que ensina desenho realista, de onde vêm suas certezas sobre como deve ser um desenho ‘perfeito’?

Com base nos aspectos acima citados, constatou-se que as transformações acerca da noção de paisagem que ocorreram na Arte (mas também em outras disciplinas, como, por exemplo, a Geografia) caminham lado a lado com as noções implícitas e arraigadas.

Em *Semi-sombra: televisão* buscou-se tratar de questões acerca das superfícies espelhadas, mais especificamente da capacidade refletora das telas de TVs desligadas e das imagens nelas refletidas; neste caso, as janelas. Além do próprio recorte já contido no ato de fotografar, o texto discute recortes realizados *a posteriori* na fotografia. Nota-se que este procedimento acontece também nos trabalhos *Semi-sombra* e *Serra do Mar I* e *Serra do Mar II*. O fato de realizar sucessivos recortes e de fotografar janelas abre o texto a uma discussão sobre o *campo da foto* e o *fora-de-campo*. Novamente recorre-se às investigações de Philippe Dubois, o qual pontua que a

fotografia é sempre *parcial*, se a considerarmos em relação ao infinito do espaço referencial. Em contrapartida, se fotografar sempre se faz ao vivo, há uma relação inevitável com o espaço dentro e o deixado fora da fotografia. Pois, considerando a lógica do índice que coloca a fotografia em contiguidade com o referente, o espaço deixado de fora pelo recorte fotográfico também estava presente no momento da captura.

As reflexões tecidas sobre o trabalho *Janela* trouxeram considerações a respeito do recurso do *backlight*. Buscou-se pensar o painel luminoso como modo de apresentação de uma imagem, mas também como um conceito, através do qual certos artistas investigam situações em que há uma excessiva incidência de luz projetada por trás de algo. Em *Janela*, notou-se, além da intensa iluminação por trás da imagem devido ao recurso técnico do *backlight*, uma recorrência ao seu conceito ao fotografar uma janela, sendo que esta naturalmente funciona como uma ‘caixa de luz’. Devido ao fato de a imagem presente em meu trabalho ter sido realizada com grande incidência de luz no momento do corte, procurou-se pensar no texto sobre a convergência de sucessivas iluminações – luz da paisagem, luz quase sem impedimento incidindo pelo diafragma da câmera e luz do *backlight*.

O texto sobre *Caixa para meia paisagem* traz primeiramente apontamentos sobre a importância do título, uma vez que a partir dele é que a referida proposição foi realizada. O trabalho implica em questões que tangem, além da observação de imagens, a participação do observador na manipulação do objeto – objeto este que parece uma janela portátil. O deslizamento da tampa, ora permitindo ver um lado da imagem no fundo da caixa, ora permitindo ver o outro, favoreceu um esclarecimento sobre noções topológicas. Tais noções são usadas para descrever as relações espaciais entre as coisas, isto é, entre um ponto e outro. Para tanto, recorreu-se a Michel Serres,

que através de *O Horla*, conto de Guy de Maupassant, trouxe esclarecimentos sobre o assunto. É possível perceber, então, que para descrever topograficamente uma paisagem, tanto física quanto sua imagem, recorre-se à topologia. Serres observa que “a topologia funda a topografia dos mapas e das plantas”<sup>210</sup>. Outro ponto igualmente importante neste texto é o fato apontado por Milton Santos sobre a imbricação mútua entre objeto e ação. O autor salienta que, para que algo se dê *entre* estes dois fatores, é preciso haver intencionalidade. Estas observações de Santos foram importantes, tanto para pensar sobre a manipulação dos objetos por mim realizados, como para tecer considerações a respeito do *Espaço dos abstratos*, de El Lissitzky.

Com *Janela*, *Caixa para meia paisagem* e *Cartografia do Meio*, percebem-se avanços gradativos dos trabalhos no espaço. De imagens que eram pensadas (e ainda são) para a exibição na parede, *Janela* avança a superfície na qual é depositada, devido à estrutura do painel luminoso. *Caixa para meia paisagem* descola-se completamente da parede e, sendo um objeto manipulável, conforme mencionado, solicita uma participação física do observador. Já a inserção em jornais das imagens realizadas na *Cartografia do Meio*, ganha o espaço para além de um domínio fechado. Os diferentes modos de apresentação pelos quais as imagens por mim realizadas foram passando se mostram importantes para pensar o processo e a forma como meus trabalhos se modificam e também para pensar como a paisagem ganha corpo e espaço em minha produção.

*Caixa para meia paisagem* chama a atenção a um novo (talvez velho) ponto em meus trabalhos. Trata-se do interesse pela palavra ‘meio’. Obviamente isto tem uma ligação direta com o prefixo *semi*, todavia o que passa a me importar não é somente seus múltiplos significados, mas também

---

<sup>210</sup> Idem, p.70.

‘meio’ como palavra, sonoridade e seu uso nos nomes das coisas. Este último fator apresenta-se como ponto de partida à realização da *Cartografia do Meio*.

Com a atenção voltada para a noção de ‘meio’ – como metade ou como ponto intermediário –, o capítulo PONTO CINZA buscou em sua introdução observar como, a partir do embate de duas extremidades, pode surgir uma terceira coisa *entre*. Assim, o que está entre dois pontos pode ocupar uma posição central, mas também pode ser formado de metades. Estas considerações têm base no texto *Notas sobre o ponto cinza*, de Paul Klee, no qual se buscou tramar relações com observações de distintos autores que, direta ou indiretamente, abordassem noções de ‘meio’. Destas discussões todas, o que se percebe é que o ‘meio’ é sempre relativo a algo e o que está *entre* é sempre uma questão de relação das extremidades.

A *Cartografia do Meio* surge do interesse em saber por que certos lugares carregam em seu nome a palavra ‘meio’ ou ‘meia’. A intenção inicial neste trabalho era de realizar imagens dos lugares, com certas características de seus nomes e também com aparências ‘meio’ visíveis. As fotografias realizadas em ‘Meia Praia’ e ‘Praia do Meio’ trouxeram, em seu aspecto formal, uma semelhança acentuada com a pintura. Isto decorre do modo como foram realizadas no momento do corte fotográfico e também pela textura do papel em que foram impressas. No levantamento dos lugares do ‘meio’, identificou-se vários deles espalhados pelo território brasileiro, o que evidencia desde o início a dificuldade para realizar todo o projeto. Mas, considerando que a cartografia faz, dentre suas diversas funções, o levantamento de pontos importantes à realização de mapas, acredito que no levantamento dos lugares do ‘meio’ o trabalho já estava acontecendo. Assim, realizou-se neste texto uma breve investigação sobre a relação da Arte com a Cartografia, através da qual se percebe a recorrência dos mapas na Arte Holandesa do século XVII, bem como

o uso destes na Land Art. Das imagens obtidas na ‘Praia do Meio’, houve a inserção de algumas em jornais distribuídos no próprio local onde foram feitas as fotografias. Visava-se compartilhar o resultado com os moradores daquele lugar. Percebe-se, diante de tais questões, uma necessidade de dar continuidade e uma maior visibilidade a este projeto, voltando a atenção para a inserção de tais imagens em algum periódico diretamente no local de sua fabricação.

*Sem título (Praia do Meio)* é, digamos, uma outra versão da *Cartografia do Meio*. Neste trabalho, buscou-se uma forma de colocar a imagem num *entre*. Mas na verdade o que se percebe no trabalho é que o papel de algo *entre* é desempenhado pelo acrílico semitransparente sobreposto à fotografia do lugar. Ele se põe *entre* nós e a paisagem. Para tanto, o texto pontuou as vantagens e desvantagens que alguns estudiosos do design encontram no acrílico em relação ao vidro. Foi justamente uma das desvantagens apontadas – o fato de o acrílico não apresentar transparência cristalina, se comparado ao vidro –, que motivou a escolha para usá-lo em meu trabalho. Por ser um material leve e impor sua presença, colabora para que a imagem que se encontra por trás seja *quase* completamente visível.

O texto sobre *Rio* traz considerações bem pontuais à fotografia. Sendo uma montagem, o trabalho abre a discussão para as questões de enquadramento, e, por se tratar de uma paisagem, a linha do horizonte neste caso é determinante. Desenvolveu-se também um breve percurso sobre a presença da fotomontagem nas práticas artísticas das vanguardas do começo do século XX e sua retomada nos anos oitenta. Assim, o trabalho é composto de cinco fotografias que vão clareando ou escurecendo gradativamente. Nota-se que *entre* duas fotografias como, por exemplo, da esquerda para a direita, a primeira e a terceira, existe uma que se comporta como ponto

intermediário. Neste sentido, traz à tona o que Paul Klee pontuou sobre o embate entre o branco e o preto gerador do cinza.

Em *Serra do Mar I* e *Serra do Mar II* notou-se que a cortina de neblina que cobre a paisagem funciona como uma veladura, da mesma forma que o acrílico sobreposto à imagem de *Sem título (Praia do Meio)*. As imagens capturadas mostram-nos uma paisagem ‘meio’ visível, uma vez que a névoa presente dificulta o discernimento de contornos e dos planos. A névoa se coloca *entre* a paisagem e nós. Sobre os contornos dissolvidos, a baixa luminosidade, as variações de tonalidades do cinza, as condições mínimas de visibilidade, o sombrio e soturno, buscou-se referência no livro de Junichiro Tanizaki, *Em louvor da sombra*.

Depois de indicar alguns pontos relevantes nos textos referentes a cada trabalho, gostaria por fim de voltar à introdução do segundo capítulo, onde ocorreram os seguintes questionamentos: Em fotografia, quando uma paisagem é dada a ver, ela se constitui numa totalidade do visível? Ou seja, em um enquadramento está visível tudo o que a faz ser enquanto paisagem, ou levamos em consideração que foi realizado um recorte?

Durante a escritura desta dissertação, foram se somando considerações a respeito de requisitos básicos ao advento da paisagem. Observou-se que, no senso comum, paisagem e representação de paisagem se equivalem. Por sua vez, a pesquisadora Anne Cauquelin salienta que, para que haja paisagem, são indispensáveis dois fatores: o *enquadramento* e ao menos dois dos quatro elementos. Anne Beyaert-Geslin observa, no texto *Paisagens e categorias topológicas: de Cordier a Rothko*, que reconhecemos uma paisagem num quadro até mesmo quando este expõe somente duas faixas superpostas. Há, portanto, uma metáfora da paisagem fundada em três princípios: o horizonte, a superposição de faixas e seu formato característico (retangular). O

exemplo dado no subcapítulo 3.3 sobre as marinas de Hiroshi Sugimoto é válido para estas observações, uma vez que exibem apenas duas faixas superpostas que variam conforme o tom de cinza. Outro exemplo que vem confirmar as observações de Beyaert-Geslin, ainda que não comentado anteriormente, é parte do projeto *Desligare*<sup>211</sup>, realizado pelo artista Goto. Trata-se de fotografias realizadas no momento do desligamento da TV (fig. 71), cujas imagens podem ser associadas às paisagens marítimas. O próprio artista comenta que algumas destas imagens assemelham-se às pinturas de Rothko e às estilizações de paisagens de Richard Diebenkorn e Nicolas de Staël.

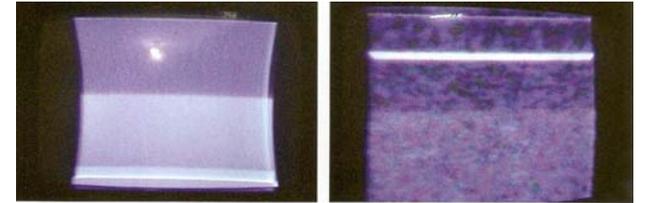


Fig. 71 - Goto Frames do desligamento 2006

Assim, se todos os exemplos dados trazem o *enquadramento* como fundamental ao advento da paisagem, parece-me que em fotografia está visível tudo o que a faz ser enquanto tal. Quanto a levar em consideração que foi realizado um recorte, acredito que isto seja evidente para alguns, principalmente àqueles, como é o meu caso, que estão envolvidos com uma pesquisa sobre a paisagem e a fotografia.

Certamente, em fotografia o enquadramento delimita um espaço que institui a paisagem. Ele é um ponto *entre* o que é dado a ver e quem olha. Mas nem sempre vemos tudo e frequentemente haverá algo que foge ao nosso olhar, mesmo que esteja presente e visível. É neste sentido que o enquadramento em meus trabalhos chama a atenção para um *olhar ao meio*, pois há uma construção intencional de que algo nos escape. Por um lado existe a delimitação de um espaço na

---

<sup>211</sup> Sobre o projeto *Desligare* há uma abordagem mais minuciosa no subcapítulo 2. 1.

foto, o que vai colaborar com o advento da paisagem; por outro, neste espaço onde estaria presente tudo o que faz a paisagem acontecer, por vezes não acontece, uma vez que apresento certas impossibilidades à percepção desta. No entanto, ainda que apagadas ou ocultadas por excessiva névoa escura ou por uma película branca que paira sobre, a cada novo enquadramento temos uma nova paisagem. Portanto, se recorrermos à *Caixa para meia paisagem*, à *Cartografia do Meio* ou a qualquer uma das paisagens por mim enquadradas que se encontre num *entre, meio, quase* paisagem, meia paisagem é sempre mais meia, pois ela é inteira. Meia paisagem e meia = paisagem.





Fig. 1 <i>Janela</i> , 2008-2009.....	14
Fig. 2 <i>Semi-sombra</i> , 2007.....	15
Fig. 3 Giovanni Anselmo. <i>Particolare</i> , 1981.....	19
Fig. 4 Giovanni Anselmo. <i>Invisibile</i> , 1971.....	19
Fig. 5 Alfredo Jaar. <i>Real pictures</i> , 1985.....	21
Fig. 6 Francesco Guardi. <i>Vista de San Giorgio Maggiori</i> , 1775-1780.....	27
Fig. 7 <i>Globo ocular</i> , 2007.....	34
Fig. 8 <i>Sem título</i> , 2006.....	35
Fig. 9 <i>Mosca volante I</i> , 2007.....	38
Fig. 10 <i>Mosca volante II</i> , 2007.....	39
Fig. 11 Hélio Ferverza. <i>Contre-jour</i> .....	52
Fig. 12 Raquel Stolf. <i>Invisível a ovo nu</i> , 1999-2002.....	55
Fig. 13 Raquel Stolf. <i>I.A.O.N.</i> , 1999-2002.....	55
Fig. 14 <i>Semi-sombra</i> , 2007.....	61
Fig. 15 Simulação da correspondência entre o recorte na imagem do fundo de um olho e um foco específico em determinada paisagem.....	62
Fig. 16 Adriana Barreto. <i>Passeios míopes</i> , 2003-2005.....	71
Fig. 17 Adriana Barreto. <i>Passeios míopes</i> , 2003-2005.....	72
Fig. 18 Adriana Barreto. <i>Passeios míopes</i> , 2003-2005.....	73
Fig. 19 René Magritte. <i>A condição humana</i> , 1933.....	75
Fig. 20 <i>Semi-sombra: televisão</i> , 2007.....	85
Fig. 21 <i>Percurso na altura dos olhos II</i> , 2004.....	86
Fig. 22 <i>Fora de foco</i> , 2005.....	86

Fig. 23 Ana Angélica Costa. <i>Janelas: Londres 2</i> , 2002.....	88
Fig. 24 Giuseppe Penone. <i>Para inverter os próprios olhos</i> , 1970.....	94
Fig. 25 Goto. <i>Desligare</i> , 2006.....	97
Fig. 26 <i>Janela</i> , 2008-2009.....	101
Fig. 27 <i>Janela II</i> , 2008.....	102
Fig. 28 Foto experimento, 2008.....	106
Fig. 29 Foto experimento, 2008.....	106
Fig. 30 Fabiana Wielewicki. <i>Backlight: 36 auto-retratos</i> , 2002-2003.....	108
Fig. 31 Registro do trabalho <i>Janela</i> em diferentes horas.....	109
Fig. 32 Fabiana Wielewicki. <i>Backlight: 36 auto-retratos</i> , 2004.....	111
Fig. 33 Li Yongbin. <i>Face IV</i> , 1998.....	112
Fig. 34 Li Yongbin. <i>The sun</i> , 2002.....	113
Fig. 35 <i>Caixa para meia paisagem</i> , 2008.....	115
Fig. 36 <i>Caixa para meia paisagem</i> , 2008.....	117
Fig. 37 René Magritte. <i>A grande guerra</i> , 1964.....	123
Fig. 38 Marcel Duchamp. <i>Um ruído secreto</i> , 1916.....	124
Fig. 39 Marcel Duchamp. <i>...Pliant, ...de voyage</i> , 1916.....	124
Fig. 40 Marcel Duchamp. <i>Fresh widow</i> , 1920.....	125
Fig. 41 Ação educativa na exposição <b>estado-escuta \ estado-cegueira</b> em Belém/PA.....	126
Fig. 42 El Lissitzky. <i>Espaço dos Abstratos</i> , 1930, 1979.....	129
Fig. 43 <i>Caixa para meia paisagem – Praia do Meio: esquerda</i> , 2008.....	131
Fig. 44 <i>Caixa para meia paisagem – Praia do Meio: direita</i> , 2008.....	131
Fig. 45 <i>Caixa para meia paisagem – Praia do Meio: meio</i> , 2008.....	131

Fig. 46 Mapa. Possíveis trânsitos de um ‘lugar do meio’ a outro.....	147
Fig. 47 Richard Long. <i>A walk of four hours and four circles</i> , 1972.....	152
Fig. 48 Richard Long. <i>Two Walks</i> , Dartmoor, 1972.....	152
Fig. 49 <i>Praia do Meio - Série Cartografia do Meio</i> , 2008.....	157
Fig. 50 <i>Meia Praia - Série Cartografia do Meio</i> , 2008.....	160
Fig. 51 William Turner. <i>Começo da cor</i> , 1819.....	166
Fig. 52 <i>Começo da cor</i> , 2009.....	168
Fig. 53 <i>Dois Meios - Série Cartografia do Meio</i> , 2008.....	170
Fig. 54 Paul Armand-Gette. <i>Om. A praia, Malmö</i> , 1974.....	172
Fig. 55 Paul Armand-Gette. <i>Om. Parque Wilhelmsuöhe, Kassel</i> , 1983.....	172
Fig. 56 Shih T’ao. Pintura chinesa, Dinastia Ts’ing.....	174
Fig. 57 Inserção das imagens de ‘Praia do Meio’ no Jornal Diário Catarinense.....	176
Fig. 58 Fred Forest. <i>150 cm<sup>2</sup> de papel jornal</i> , 1972.....	179
Fig. 59 <i>Sem título (Praia do Meio)</i> , 2008.....	181
Fig. 60 Art & Lague. <i>Sighs trapped by Liars</i> .....	185
Fig. 61 Rosângela Rennó. <i>Série vermelha (Militares)</i> , 2000.....	187
Fig. 62 <i>Rio</i> , 2008-2009.....	191
Fig. 63 Hiroshi Sugimoto. <i>Caribbean Sea, Jamaica</i> , 1980.....	194
Fig. 64 Hiroshi Sugimoto. <i>Boden Sea, Uttwil</i> , 1993.....	194
Fig. 65 Paulo D’Alessandro. <i>Horizonte # 0 Santa Cruz de Cabrália</i> , 2003.....	199
Fig. 66 <i>Serra do Mar I</i> , 2008.....	204
Fig. 67 <i>Serra do Mar II</i> , 2008.....	205
Fig. 68 Hasegawa Tohaku. <i>Paisagem</i> , fim do século XVI.....	209

Fig. 69 Brígida Baltar. *A coleta de neblina*, Serra das Araras, 1996.....211  
Fig. 70 Brígida Baltar. *A coleta de neblina*, Serra dos Órgãos, 1999.....211  
Fig. 71 Goto. *Desligare*. 2006.....226





ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**: a arte holandesa no século XVII. São Paulo: EDUSP, 1999.

ARAÚJO, Virgínia Gil. Realidades imaginárias na fotografia: a artificialidade, os espectros e as ruínas da realidade. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

ARDENNE, Paul. **Un Art Contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation**. Paris: Flammarion, 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BALTAR, Brígida. **Neblina, orvalho e maresia**: coletas. Rio de Janeiro: O Autor, 2001.

BAQUÉ, Dominique. **La fotografia plástica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

BARRETO, Adriana. **Passeios míopes**: a falta a dobra a desdobra. Texto fornecido pelo artista, 2006.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATCHELOR, David. **Cromofobia**. São Paulo: Ed. Senac, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERQUE, Augustin. Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: Elementos da Problemática para uma Geografia Cultural. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL (Orgs). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

BEYAERT-GESLIN, Anne. Paysage et catégories topologiques : de Cordier et Rothko. **Nouveaux Actes Sémiotiques** [ en ligne ]. Actes de colloques, 2005, Paysages & valeurs : de la représentation à la simulation. Disponível em: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2456>

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOCKEMÜHL, Michael. **Turner**. Lisboa: Taschen, 2001.

BONDÍA, Jorge Larossa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Disponível em: [http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19\\_04\\_JORGE\\_LARROSA\\_BONDIA.pdf](http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf)

BOUSSO, Vitória Daniela. **Em tempo, sem tempo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Paço das Artes, 2005.

BROUGHER , Kerry. Recuerdos em blanco y negro. **Luna Córnea**. N° 6, 1995. Disponível em : [http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea/numero6/kerry\\_brougher.html](http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea/numero6/kerry_brougher.html)

CARVALHO, Victa de. **Pontos de Vista**: modernidade e visão estereoscópica. Disponível em: <http://www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/cd4/visual/Victa%20de%20Carvalho.doc>

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

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CHENG, François. **Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china**. Monte Ávila Editores, 1985.

CHEVRIER, Jean-François. **La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

COSTA, Ana Angélica. O experimento *pinhole*. **Concinnitas**, Ano 9, volume 2, número 13, dez. 2008. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/index.htm>

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARTNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon Ed. Digital, 2007.

CUNHA, Eduardo Vieira. O negativo: sombras densas e claras da melancolia. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

D'ALESSANDRO, Paulo. Disponível em:  
<http://www.galeriavirgilio.com.br/artistas/pdalessandro.html>

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

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

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**. Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

\_\_\_\_\_. **Movimentos improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

ECO, Umberto. Sobre espelhos. In: **Sobre espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FATORELLI, Antônio. A fotografia no contexto das novas tecnologias da imagem. **Concinnitas**. Ano 8 - Vol. 2 - N.7 – Dez. 2007. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/arquivo/revista7.htm>

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERVENZA, Hélio. **Le montrer et le cacher dans le rapport d'un signe et de son espace**. Tese (doutorado) - Université de Paris I. Panthéon -Sorbonne, Paris, 1995.

\_\_\_\_\_. Do terreno de circo ao *olho mágico*: pontos cegos e entreolhares. **Porto Arte**, Porto Alegre, v.9, n.17, p.51-58, nov. 1998.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GANDELMAN, Claude. Représenter le verre. **Traverses 46**. Revue du Centre de Création Industrielle . Centre Georges Pompidou. Paris, 1989.

GETTE, Paul-Armand. **Nymphe, Nynfhea & Voisinages**. Grenoble: Centre Nacional d'Art Contemporain de Grenoble, 1989.

GIUGANINO, Alberto; TAMBURELLO, Adolfo. **Museu Nacional de Tóquio**. Enciclopédia dos Museus. São Paulo: Companhia Melhoramentos, s/d.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1993.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Angel. **(La) Nada para ver. El procedimiento ceguera del arte contemporáneo**. Disponível em: <http://www.alfonselmagnanim.com/debats/82/espais05.htm>

**História dos plásticos translúcidos**. Disponível em:  
<http://www.usp.br/fau/deptecnologia/docs/bancovidros/histplast.htm>

IERARDO, Esteban. **La continua visibilidad de lo invisible**: Magritte, Foucault, Hegel y la pintura del pensamiento. Disponível em: <http://www.temakel.com/galeriamagrittejhegel.htm>

JAAR, Alfredo. **Alfredo Jaar**. Mondadori Electra S.P.A., Milano, 2005.

\_\_\_\_\_. **Alfredo Jaar**. Disponível em: [www.alfredojaar.net/](http://www.alfredojaar.net/)

JORGE, Luís Antônio. **O desenho da janela**. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

KAPLAN, Robert. **O nada que existe. Uma história natural do zero**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KLEE, Paul. Nota sobre el punto gris. In : **Teoría del arte moderno**. Buenos Aires : Ediciones Caldén, s/d.

LANG, Luc. "...et ils connurent qu'ils étaient nus." (Notes à partir d'Anselmo et de Kounellis). **Regards sur l'Art Povera**. Paris, 2<sup>o</sup> trimestre 1989.

MACIEL JÚNIOR, Auterives ; MELO, Danilo Augusto Santos. A fundação do subjetivo : o hábito para além da psicologia. **Revista do Departamento de Psicologia - UFF**, v. 18 - n. 2, p. 69-82, Jul./Dez. 2006. Disponível em: [http://www.dossie\\_deleuze.blogspot.com.br/](http://www.dossie_deleuze.blogspot.com.br/)

MANZINI, Ezio; PETRILLO, Antonio. Les modes de la transparence. **Traverses 46**. Revue du Centre de Création Industrielle . Centre Georges Pompidou. Paris, 1989.

MEANA, Juan Carlos. **Después de Narciso**. Disponível em: <http://www.sitioweb.com/sitio3/sentidos/meana.html>

MENEZES, Upiano T. Bezerra. Paisagem como fato cultural. In: YÁZIGI, Eduardo (Org.) **Turismo e paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002.

MONDZAIN, Marie José. **L'image peut-elle tuer?** Paris: Bayard Éditions, 2002.

MORELLI, Rinaldo. Fotografia Abstrata. **Fotografia contemporânea** (Artigos). Disponível em: [www.fotografiacontemporanea.com.br](http://www.fotografiacontemporanea.com.br)

**Moscas volantes**. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Moscas\\_Volantes](http://pt.wikipedia.org/wiki/Moscas_Volantes)

MOUREY, Jean-Pierre; RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice. **Miroir, fragments, masaiques**: schèmes et création dans l'art du XX siècle. Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

NOBIS, Beatrix. El Lissitzky: L' "Espace des Abstracts" Pour le Musée Provincial de Hanovre 1927/1928. In: **L'Art de l'exposition: Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècles**. Editions Du Regard.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 2004.

PÉREZ, Sandra Santana. **El libro por venir**: Acerca del texto virtual y su lectura matérica. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/fsl/18855687/articulos/ESIM0606110073A.PDF>

POIVERT, Michel. A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 7-15, jan.-jul. 2008. Tradução: Charles Monteiro. Disponível em: [www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/M\\_POIVERT.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/M_POIVERT.pdf)

**Priberam.** Dicionário on-line. Disponível em: [http://www.priberam.pt/dlpo/definir\\_resultados.aspx](http://www.priberam.pt/dlpo/definir_resultados.aspx)  
Acesso em: jan. 2008.

RAMOS, Nuno. **Cujo.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó:** depoimento. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003.

ROCHA FILHO, Newton. Desligare. **Bolsa produção para artes visuais.** (Catálogo). Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2007.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental.** Porto Alegre: Sulina, 2006.

RUILLÉ, André; GUNTHER, André. A fotografia é uma imagem pobre? **La recherche photographique.** N° 16. Paris, maio de 1994. Tradução: Eduardo Vieira da Cunha.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Org.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço.** São Paulo: EDUSP, 2002.

SCARANTO, Fabíola. **Guardo-me por dentro.** (TCC). Florianópolis: UDESC, 2006.

SERRES, Michel. **Atlas.** Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Guia de Leitura. Sobre introdução de Diferença e repetição.** 2001 – 2002.  
Disponível em: [http://www.dossie\\_deleuze.blogspot.com.br/](http://www.dossie_deleuze.blogspot.com.br/)

\_\_\_\_\_. Identidade e diferença. **Educação e sociedade.** Ano XXIII, n° 79, agosto/2002.

SONTAG, Suzan. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STOLF, Maria Raquel da Silva. **Espaços em branco – entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos.** (Dissertação de Mestrado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes da UFRGS, 2002.

TAME, David. **O poder oculto da música:** as transformações do homem pela energia da música. São Paulo: Ed. Cultrix, 1984.

TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEDESCO, Elaine. Sobreposições imprecisas. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Orgs.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

TIBERGHIEU, Gilles A. **Nature, Art, Paysage**. Actes sud / École Nationale Supérieure du Paysage / Centre du Paysage, 2001.

**Travelling**. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~labor/cursocinema/pageoutorder/11travelling.html>

WARR, Tracey; JONES, Amelia. **The artist's body**. London/ New York: Ed. Phaidon, 2000.

WIELEWICKI, Fabiana. **Investigações fotográficas: paisagem programada**. (Dissertação de Mestrado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Instituto de Artes da UFRGS, 2005.

YÁZIGI, Eduardo. A importância da paisagem. In: YÁZIGI, Eduardo (Org.) **Turismo e paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002.







**Meia paisagem e meia** Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - Instituto de Artes/UFRGS Porto Alegre



Meia paisagem e meia Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - Instituto de Artes/UFRGS Porto Alegre



Meia paisagem e meia Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - Instituto de Artes/UFRGS Porto Alegre