

ENTRE O LABIRINTO E A NEBLINA  
paisagem, imagem e memória

HERNANI GUIMARÃES | 2017

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

HERNANI GUIMARÃES MENDES

**Entre o labirinto e a neblina:  
paisagem, imagem e memória**

PORTO ALEGRE

2017

**HERNANI GUIMARÃES MENDES**

**Entre o labirinto e a neblina:  
paisagem, imagem e memória**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre pelo programa de pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Área de concentração:  
Poéticas Visuais

Orientadora:  
Profa. Dra. Sandra Rey (UFRGS).

**Porto Alegre  
2017**

**HERNANI GUIMARÃES MENDES**

**Entre o labirinto e a neblina:  
paisagem, imagem e memória**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre pelo programa de pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves (UFRGS)

Profa. Dra. Louise Marie Cardoso Ganz (UFMG)

Profa. Dra. Marilice Vileroy Corona (UFRGS)

Presidida pela Profa. Dra. Sandra Rey (UFRGS)

### CIP - Catalogação na Publicação

Mendes, Hernani Guimarães

Entre o labirinto e a neblina: paisagem, imagem e memória / Hernani Guimarães Mendes. -- 2017.

181 f.

Orientadora: Sandra Rey.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Paisagem. 2. Pintura. 3. Artes visuais. I. Rey, Sandra, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao programa de pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS pelo acolhimento desta pesquisa e à CAPES a bolsa concedida para realizá-la. Agradeço a professora Sandra Rey pela orientação e carinho. Agradeço a professora Marlice Corona pela orientação do estágio de docência, pelos toques e pela disponibilidade, além de sua participação na banca. Agradeço a professora Louise Ganz por vir de Minas para compor minha banca. Agradeço ao professor Flávio Gonçalves por compor a banca e pelos preciosos conhecimentos transmitidos na disciplina *Documentos de trabalho*. Agradeço aos outros professores pelo conhecimento de alto nível carinhosamente transmitido.

Agradeço aos colegas: Janete, Leo, Gummo, Giordano (os dois), Taís, Isabel, Isadora, Adauany, Marco, Camila, Ana Carla, Bea, Bruna, Carol e Filipe, pela companhia neste processo, pelo compartilhamento das pesquisas, dos conhecimentos e pela amizade. Especialmente ao Giordano pelas fotos que vocês verão aqui e ao Leo pelo empréstimo do estúdio, onde foram tiradas, pelo carregador do Mac e pela viagem.

Agradeço ao Jonas pelas revisões, paciência e conchinhas. Agradeço àqueles amigos que sempre estiveram por perto, especialmente: para: o Ciro, por esse ano em PoA; para a Júlia e o Jazão, que além de serem amigos tão especiais, me deram aquela consultoria acadêmica, leram a pesquisa, etc.; para Laryssa pela consultoria no Inglês e pela amizade de sempre mesmo a distância; para Mara e Mariana pela visita; para o Bexinga, pelas caronas no Voyage; para o Samuel pelos banquetes; e, para a Júlia, de novo, por ela ser tão demais. Agradeço a todos os amigos que não têm cão, pelos momentos e por me legarem lembranças tão maravilhosas. Agradeço aos amigos do MTG por compartilharem um hobby tão broken, além das cervejas e companhia virtual. Agradeço a Porto Alegre por me abraçar.

Dedico essa pesquisa àquela que me deu a luz, cuja imagem foi a primeira que vi: minha mãe Acácia. Também à minha irmã Liliana por toda ajuda e carinho.

## ABSTRACT

This research investigate the relation between landscape, image and memory, in two artworks series, from my own, realized in the last two years. The both presents images made from observation of memory. The first one, Interiors, is composed of drawings, done in large sizes, with non-conventional materials for 'traditional art': Formica (PVC) and synthetic enamel for metals, usuallly utilized for finishing touches in the construction industry. This series presents architectural landscapes featuring common settings within urban space. I analyse it's symbolism using a archetypal interpretation of the myth of Minotaur's labyrinth, and contextualize it within the recent Brazilian art scene through the artworks of three artists: Adriana Varejão, Daniel Senise and Rodrigo Andrade. The second serie, Landscape with Eucalyptus and Fog, is a set of acrylic paintings on canvas that present images of eucalyptus plantations by the roadside being swallowed by the fog. In it, I map the territory of conscious and unconscious influences that pour into it. I begin the research from the deep meanings of landscape and it's place in the building of our visual culture, since it's absorption of the laws of perspectives. I analyse the contemporary image using as a starting point the concept of simulacrum by Baudrillard, in which the images do not refer to another reality, but form an autonomous reality in themselves.

Keywords: painting; drawing; landscape; image; memory.

## RESUMO

Essa pesquisa investiga a relação entre paisagem, imagem e memória, em duas séries de trabalhos artísticos, de minha autoria, realizados nos últimos dois anos. Ambas apresentam imagens feitas a partir da observação da memória. A primeira, Interiores, é composta por desenhos, feitos em grandes formatos, com materiais não convencionais para a arte: fórmica (PVC) e esmalte sintético para metais, usualmente utilizados nos acabamentos da construção civil. Esta série apresenta paisagens arquitetônicas, figurando ambientes comuns de nosso espaço urbano. Analiso seu simbolismo pela interpretação arquetípica do mito do Labirinto do Minotauro e a contextualizo na arte contemporânea brasileira recente, através da análise da obra de três artistas: Adriana Varejão, Daniel Senise e Rodrigo Andrade. A segunda série, Paisagens com Eucaliptos e Neblina, são pinturas acrílicas sobre tela, que apresentam imagens de plantações de eucaliptos nas beiras das estradas sendo engolidas pela neblina. Mapeio o território de influências conscientes e inconscientes que desembocam nelas. A investigação desta pesquisa começa pelos sentidos profundos da paisagem e seu papel na formação de nossa cultura visual, desde a absorção, por ela, das leis da perspectiva. A imagem contemporânea é entendida aqui a partir do conceito de simulacro de Baudrillard, no qual as imagens não se referem a uma realidade exterior, mas elas próprias formam uma realidade autônoma em si.

Palavras-chave: pintura; desenho; paisagem; imagem; memória.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - MAGRITTE, René. <i>Lembrança de Viagem III</i> -----	20
<b>Figura 2</b> -PIRANESI, Giovanni Battista. <i>Chapade título</i> -----	52
<b>Figura 3</b> - PIRANESI, Giovanni Battista. <i>A torre circular</i> -----	54
<b>Figura 4</b> -PIRANESI, Giovanni Battista. <i>A ponte levadiça. 1761</i> -----	56
<b>Figura 5</b> - Canto-----	66
<b>Figura 6</b> - Quadra-----	68
<b>Figura 7</b> - Vestiário Masculino-----	70
<b>Figura 8</b> - Colunata-----	76
<b>Figura 9</b> - Sombras da Janela-----	80
<b>Figura 10</b> -A Entrada do Labirinto-----	84
<b>Figura 11</b> - Pátio Central-----	90
<b>Figura 12</b> - Pátio Central II-----	92
<b>Figura 13</b> - Pátio Central I e II-----	94
<b>Figura 14</b> - SENISE, Daniel. <i>Hopper</i> -----	101
<b>Figura 15</b> - Daniel Senise. <i>Städtische Galerie – Lenbachhaus</i> -----	102
<b>Figura 16</b> - SENISE, Daniel. <i>Galician Center of Contemporary Art</i> -----	103
<b>Figura 17</b> - VAREJÃO, Adriana. <i>O iluminado</i> -----	106
<b>Figura 18</b> - VAREJÃO, Adriana. <i>O sonhador</i> -----	108
<b>Figura 19</b> - ANDRADE, Rodrigo. <i>Rua deserta</i> -----	110
<b>Figura 20</b> - ANDRADE, Rodrigo. <i>Rua deserta com cerca</i> -----	111
<b>Figura 21</b> - <i>Paisagem com Eucaliptos e Neblina I</i> -----	116
<b>Figura 22</b> - ZACCAGNINI, Carla. <i>Museu das vistas</i> -----	119
<b>Figura 23</b> - ZACCAGNINI, Carla. <i>Museu das vistas</i> -----	119
<b>Figura 24</b> - <i>Paisagem com Eucaliptos e Neblina II</i> -----	122

<b>Figura 25</b> - LORRAIN, Claude. <i>Uma vista de Roma</i> -----	125
<b>Figura 26</b> - EL GRECO. <i>A Anunciação</i> -----	127
<b>Figura 27</b> - RIPA, Cesare. <i>Iconologia</i> -----	129
<b>Figura 28</b> - TURNER, William. <i>Chuva Vapor e Velocidade</i> -----	130
<b>Figura 29</b> - MONET, Claude. <i>A estação de St-Lazare</i> -----	130
<b>Figura 30</b> - <i>Paisagem com Eucaliptos e Neblina III</i> -----	132
<b>Figura 31</b> - <i>Paisagem com Eucaliptos e Neblina IV</i> -----	134
<b>Figura 32</b> - <i>Paisagem com Eucaliptos e Neblina VI</i> -----	136
<b>Figura 33</b> - <i>Paisagem com Eucaliptos e Neblina VII</i> -----	137
<b>Figura 34</b> - <i>Paisagem com Eucaliptos e Neblina VIII</i> -----	138
<b>Figura 35</b> - <i>Paisagem com Eucaliptos e Neblina IX</i> -----	140
<b>Figura 36</b> - <i>Paisagem com Eucaliptos e Neblina V</i> -----	145
<b>Figura 37</b> - KANDINSKY, Wassily. <i>Composição 8</i> -----	147
<b>Figura 38</b> - ROTHKO, Mark. <i>Sem título</i> -----	148
<b>Figura 39</b> - HOCKNEY, David. <i>Retrato de um artista (piscina com duas figuras)</i> -----	150
<b>Figura 40</b> - GUIGNARD, Alberto da Veiga. <i>Noite de São João</i> -----	151
<b>Figura 41</b> - BRUEGEL, Pieter. <i>Caçadores na neve</i> -----	156
<b>Figura 42</b> - BRUEGEL, Pieter. <i>Paisagem de inverno com armadilha para pássaros</i> -----	157
<b>Figura 43</b> - RIVERA, Diego. <i>Zapata líder agrário</i> -----	158
<b>Figura 44</b> - RIVERA, Diego. <i>Natureza morta e amendoeiras em flor</i> -----	159
<b>Figura 45</b> - EL GRECO. <i>A adoração do nome de Jesus</i> -----	161
<b>Figura 46</b> - <i>Paisagem com Eucaliptos e Neblina X</i> -----	162
<b>Figura 47</b> - <i>Paisagem com Eucaliptos e Neblina XI</i> -----	164
<b>Figura 48</b> - <i>Paisagem com Eucaliptos e Neblina XII</i> -----	166
<b>Figura 49</b> - <i>Paisagem com Eucaliptos e Neblina X, XI e XII</i> -----	168
<b>Figura 50</b> - MEIRELES, Cildo. <i>Espelho Cego</i> -----	172



## SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	9
ABSTRACT	10
RESUMO	11
LISTA DE FIGURAS	12
SUMÁRIO	14
INTRODUÇÃO	17

### PARTE I ACERCA DA PAISAGEM

APAISAGEM	28
VER ATRAVÉS DE	37
SEGUNDA REALIDADE	42

### PARTE II INTERIORES

#### CAPÍTULO I

O LABIRINTO DE PIRANESI	51
O LABIRINTO DO MINOTAURO	57
O LABIRINTO DE ASTERIÓN	61

#### CAPÍTULO II

ENTRADA	65
---------	----

IMAGENS PARA UM ARQUIVO MENTAL	72
A PAISAGEM FANTASMA	73
COLUNATA	75
SOMBRAS DA JANELA	79
A ENTRADA DO LABIRINTO	82
OPÁTIO CENTRAL	86

#### CAPÍTULO III

OS NÃO LUGARES	97
OLUGAR DONÃO LUGAR	101
O ESPAÇO COMO IMAGEM	105
AMATÉRIA DA IMAGEM	109

### PARTE III PAISAGENS COM EUCALIPTOS E NEBLINA

A PINTURA, A FOTOGRAFIA E A MEMÓRIA	115
ATRÁS DAS IMAGENS	124
ANEBLINA	126
A IMAGEM NEBULOSA OU PAISAGEM DA JANELA	131
OS EUCALIPTOS	141
OS FANTASMAS	144
O BRANCO	154

CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
BIBLIOGRAFIA	177

## INTRODUÇÃO

Há um bom tempo me aventuro por diversas linguagens artísticas, mas aquela que me acompanha a mais tempo é o desenho. Costumo dizer que eu nunca parei de desenhar. Em nosso contexto, costumeiramente, toda criança desenha e depois, conforme vai crescendo e se escolarizando, vai sendo levada a abandonar essa prática que muitas vezes acaba associada à infância. Desde esse momento quando rabiscava folhas de papel antes de aprender a escrever, não houve um período de minha vida que o desenho não fosse um de meus hábitos.

O desenho e, mais tarde, a pintura, são meus companheiros de jornada. Tenho necessidade fisiológica de produzir imagens. Elas começam a se delinear na mente e muitas vezes quero materializá-las, seja na linguagem que for. Essas imagens, que brotam em minha mente têm alimentado parte de minha produção artística.

Do querer elucidar o fenômeno destas imagens parte essa pesquisa. O primeiro projeto consistia na continuidade e análise da série *Interiores* iniciada em 2012, a qual apresentava desenhos de interiores arquitetônico definidos por poucas linhas. Sua concepção e interpretação eram marcadas por um processo de observação e um pensamento crítico em relação à produção do espaço urbano de nossas metrópoles e nossa relação com estes.

Minha pretensão também era regressar para o ateliê em uma prática mais solitária e meditativa, através do desenho e da pintura. E, assim, vim para Porto Alegre, encerrando uma fase de minha vida em Belo Horizonte.

Logo no começo da retomada da série, fui acometido por outras inspirações e

necessidades. Neste novo momento, tive a necessidade de abordar outro tema: o esquecer e o lembrar. Daí nasce outra série, que nomeei mais tarde de *Paisagens com Eucaliptos e Neblina*. Apesar de aparentemente díspar à outra, essa série carrega várias temáticas em comum com ela, como por exemplo: memória, deriva, imagem, espaço, identidade e lugar. O desenvolvimento dessa série também iluminou a anterior e mudou alguns de meus procedimentos e pensamentos em relação a ela.

Na primeira, continuei trabalhando com a fórmica e o esmalte para metais, materiais com os quais foram feitos os desenhos de *Interiores* até então. Essa combinação, desses dois materiais, foi descoberta por mim, através de longa pesquisa e inúmeros testes com diversos materiais não convencionais, durante alguns anos anteriores. Aprecio bastante as respostas desses materiais aos meus desenhos e sinto que se encaixam perfeitamente na linguagem da série e ao universo que nela exploro.

Mas, para a outra série que estava surgindo, sentia a necessidade de outros materiais, de enveredar por uma pintura mais ligada à tradição. Estando em Porto Alegre percebi que a umidade do ar, aqui, permite que a tinta acrílica seque mais vagarosamente, ao contrário de Belo Horizonte, com seu ar seco que faz a tinta secar de imediato, de forma que eu não conseguia trabalhar, como desejava, com ela. Aproveitei essa característica da cidade para me aventurar na técnica da tinta acrílica, da qual tinha pouca experiência. Sempre tive vontade de trabalhar com ela, principalmente por ser solúvel em água, matéria pelo qual sou especialmente sensível e que foi suporte de alguns trabalhos meus no passado. Assim essa técnica foi logo escolhida para materializar as pinturas.

O procedimento principal dos trabalhos, que exponho nessa pesquisa, acabou se consolidando como a materialização de imagens advindas da memória. Ao contrário do senso comum, que concebe nossa memória como um álbum de fotografias antigas, nossa memória não é feita de imagens, pelo menos, não como as imagens planas, monoculares e encerradas em um retângulo, conformadas por uma tradição longamente sedimentada, que têm suas origens na Europa por volta do século XV.

Ao tentar materializar uma memória em uma imagem surgem muitas impossibilidades. A contemplação da memória cria imagens fugidias entre o medo de lembrar e o medo de esquecer. Joga uma luz pontual no centro de paisagens psíquicas que nos escapam. Tento captar todos os tons, sentidos sutis, que existem naquela região de penumbra formada fora da luz.

Diversos símbolos recalcam as verdadeiras formas registradas, e os substituem apenas pelos mistérios: objetos de interpretação das iconologias, de Panofsky a Warburg, que quase sempre fracassam. Mas além dessas impossibilidades existem possibilidades.

Existe aí a possibilidade de jogarmos luz sobre o terreno do inconsciente, perceber como ele cria nossas imagens e nossa visão, longe de qualquer objetividade. Construo imagens sobre a ruína do poder da consciência e da racionalidade. Sem desconsiderar o caráter fugidio do inconsciente, que se camufla no preto e no cinza da sombra que nasce ao lançarmos uma luz sobre ele. Não devemos ter medo do peso dessas formas recalçadas, pois não pesam por seu conteúdo denso ou tamanho, pesam por estarem petrificadas, assim como as lembranças de viagens na pintura de Magritte<sup>1</sup> (Figura 1).

A questão da imagem se tornou um imperativo para mim. Queria entender seus sentidos e possibilidades que se estabelecem na arte hoje. Ela retorna, no desenrolar da história da arte, depois de um período de predomínio da arte abstrata. Mas retorna por uma emergência da compreensão do novo fenômeno que a constitui, que devido à instrumentalização pela comunicação de massa e a propaganda, passarão a mediar nossas relações.

Quando essa imagem figurativa ressurgir, na arte, seu estatuto não é o mesmo de antes da Segunda Guerra, ainda ligado às concepções clássicas. O artista Waldemar Cordeiro vai atentar para esse fato já no ano de 1965: "O realismo depois da arte não-figurativa

<sup>1</sup> Em referência a pintura: MAGRITTE, René. Lembrança de Viagem III. 1955. Óleo sobre tela, 162,2 x 132,2 cm. Acervo do MoMA NY. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/80065>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

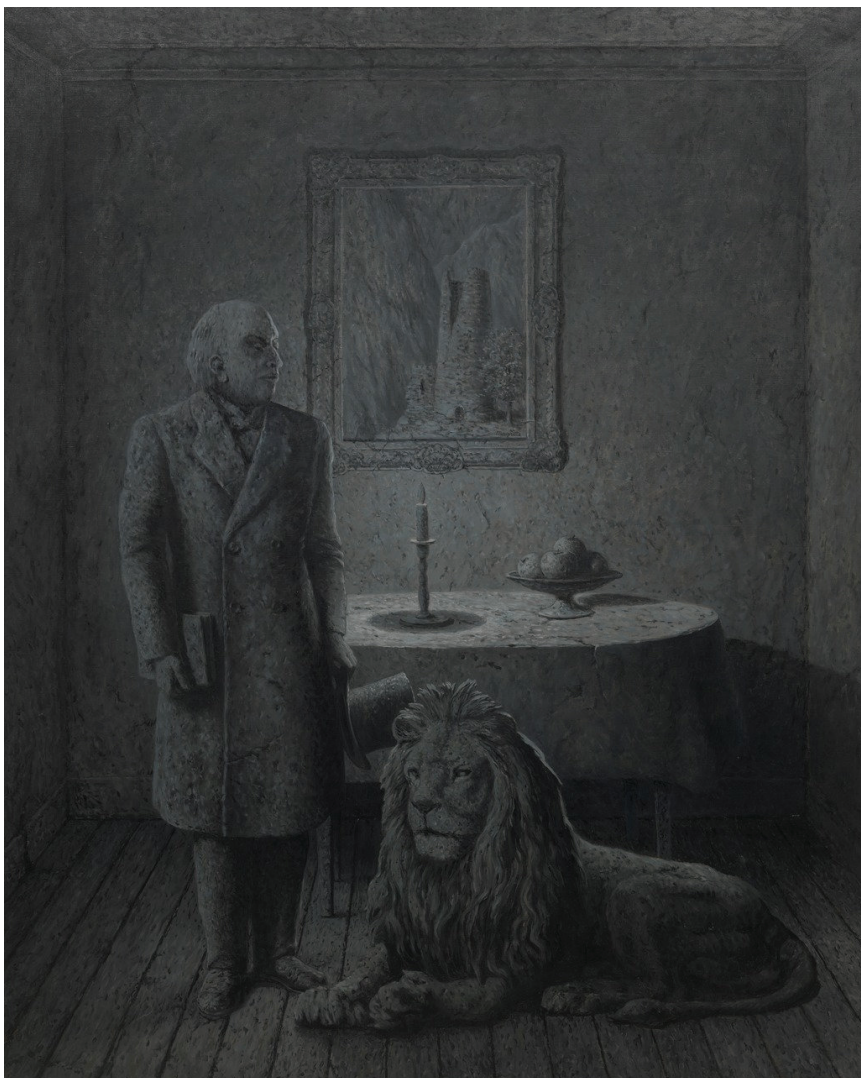


Figura 1 - MAGRITTE, René. *Lembrança de Viagem III*. 1955. Óleo sobre tela, 162,2 x 132,2 cm.

é um fenômeno original, que não pode ser abordado com o mesmo instrumental crítico que serviu para o figurativismo histórico.” (CORDEIRO, 1965, apud FERREIRA;COTRIM, 2009, p.107).

Mas mesmo com todas essas diferenças de posição da imagem no contexto, nossa cultura visual continua sendo orientada por diversas construções culturais inauguradas no renascimento. A principal delas é o mito da imparcialidade da visão, que esconde diversos artifícios, como a percepção em perspectiva, longamente sedimentada por uma cultura de imagens mediada por lentes, máquinas óticas e técnicas geométricas.

Nossa cultura visual contemporânea se afasta de uma cultura clássica pela nossa relação com a imagem, reconstruída na relação com inúmeros novos dispositivos tecnológicos, que vão definir uma nova forma de se relacionar com a realidade. Mas também se aproxima pela linguagem da ilusão que permite simular o espaço no plano.

Ao desenrolar do estudo de nossa cultura visual, senti necessidade, também, de trabalhar o caráter simbólico das imagens, o que elas contêm do que foi transferido de processos inconscientes para elas. Fiz um pequeno mergulho nos aspectos mitológicos, nos símbolos, arquétipos, influências e tradições que consegui mapear nos trabalhos. Esse caminho foi orientado por diversos autores: da geografia à iconologia e da psicologia à antropologia.

As revisões teóricas foram um processo de redescoberta das séries e de tomada de consciência daquilo que até então era abordado somente pela intuição. O arcabouço teórico que construí nesta pesquisa definiu a continuidade delas e dissiparam as dúvidas que tive quando o trabalho encontrou alguma bifurcação.

Concebido como prática meditativa, meu processo acaba lidando com questões psicológicas e existenciais profundas. Busco criar brechas na feitura dos trabalhos para a influência dessas questões dentro deles. E para falar sobre essas questões traço um

caminho balizado por teorias psicológicas, sociológicas, iconológicas e históricas, as quais apresento nesta pesquisa. Trago questões que não são exclusivamente minhas, mas que estão presentes na cultura contemporânea, desta forma busco criar ressonâncias de nossa época em meus trabalhos.

Assim foi escrito esse texto partindo dos trabalhos práticos e seguindo por uma produção teórica a partir das pistas que eles me davam. Assim foram produzidos diversos estudos que buscam jogar luzes nessa jornada labiríntica que é a construção do pensamento artístico.

Essa dissertação não apresenta um raciocínio linear, mas vários ensaios que se ligam uns aos outros da forma como são ligadas subterraneamente as raízes de um gramado: várias linhas conectando vários pontos, permitindo uma infinidade de percursos. A escrita foi pensada para não definir muito essas conexões, o que acabaria fechando possibilidades de recombinações, mas sim deixando essas possibilidades mais abertas, dando liberdade ao leitor para fazer suas próprias ligações.

Em sua estrutura, a dissertação está organizada em três partes fechadas, sem hierarquias entre os conteúdos, e que poderiam ser lidas em qualquer ordem. A primeira apresenta um texto cuja forma está mais ligada às teorias da arte. Como um capítulo conceitual, onde trabalho o terreno de significados culturais, que mais se aderem aos trabalhos.

Esta primeira parte contém três ensaios. O primeiro trata do tema da paisagem. Partindo de dois autores – Anne Cauquelin e Javier Maderuelo – faço um estudo sobre o conceito e termo. O percurso pelos estudos circunscritos pela paisagem foi cheio de gratas surpresas que me levaram a diversos temas que já me interessavam e surgiam nos trabalhos, mas que ainda não definia com clareza e nem percebia a íntima ligação entre eles.

Esse estudo sobre a paisagem desemboca em uma análise sobre nossa cultura

visual contemporânea e o papel da imagem na construção da realidade. Orientado principalmente por David Hockney e Jean Baudrillard. Hockney nos conta sobre a criação de nosso regime ótico e como se deu sua continuidade até hoje. Já Baudrillard vai fazer uma profunda análise sobre o poder e a onipresença das imagens, que para ele seriam como diversas camadas de simulacros de uma realidade que só existe na e pela imagem, não possuiria nenhuma exterioridade.

Para compreensão desses tópicos foi necessário desenvolver o tema da perspectiva, embasado em autores como Erwin Panofsky, Hubert Damisch e Oliver Grau, além dos já citados. O tema ocupa o segundo ensaio dessa parte. Já o terceiro e último, *Segunda Realidade*, trata da noção de realidade advinda desse regime ótico iniciado pela perspectiva.

A segunda parte é dedicada à série *Interiores*. Ela foi organizada em três capítulos. O primeiro trata do labirinto, um referencial simbólico mitológico que me foi despertado, pela primeira vez, pelas *Carceri D'invenzione* de Piranesi. É uma imagem que fora privilegiado por diversos autores. A imagem desta edificação, compõe um nó de sentidos em nosso imaginário, ele vai introduzir o universo explorado na série.

O segundo contém diversos ensaios que narram o processo de concepção e feitura dos desenhos, aproxima-se de um memorial de ateliê, que dá ênfase nas concepções, motivações e procedimentos que desembocam nos desenhos.

O terceiro capítulo desta parte contextualiza meu trabalho em relação à produção contemporânea brasileira. Apresento a análise da obra recente de três artistas: Adriana Varejão, Daniel Senise e Rodrigo Andrade. Através de seus trabalhos, esclareço algumas temáticas que senti necessidade de abordar: a relação com o não lugar (conceito do antropólogo Marc Augé que apresento neste capítulo), a relações entre imagem e espaço e entre matéria e imagem.

A última parte, também dividida em pequenos ensaios, trata da outra série: *Paisagens com Eucaliptos e Neblina*. Esta parte aborda a concepção, feitura e questões conceituais que acompanham essas pinturas. O ensaio *A pintura, a fotografia e a memória* trata da relação entre memória e imagem embasada principalmente no pensamento de Joan Fontcuberta. *A neblina* e *A imagem nebulosa ou paisagem da janela*, apresentam como essas imagens surgem no contexto de minha história pessoal, de meu imaginário da neblina e das estradas e, também, como se dá certa identidade do indivíduo contemporâneo ligada ao trânsito (continuando com as teorias de Augé). *Os eucaliptos*, esboça as relações políticas sugeridas por estas paisagens, além de definir um aroma para elas. *Atrás das imagens* e *Os fantasmas* delineiam o campo de influências, conscientes e inconscientes, que determinam tanto nosso olhar como as imagens produzidas por ele, ancorado no especialmente no pensamento de Georges Didi-Huberman. E, por fim, a pesquisa cromática, sensorial e simbólica que envolve o elemento predominante nessas pinturas: *O branco*.

**PARTE I**

**ACERCA DA PAISAGEM**

Como é possível habitar o espaço? O que é uma vida que toma forma do espaço, e o que ela deve fazer para não se perder nele?

Jean-Marc Besse

## A PAISAGEM

Muito se fala atualmente sobre paisagem. O tema se mostra bastante presente na arte contemporânea e no contexto geral. Esse fenômeno se traduz em uma grande quantidade de artistas e autores trabalhando o conceito em diversas áreas.

Esta preocupação com a paisagem pode ser vista como um sintoma de uma sociedade que vive diversas crises ambientais. A flagrante destruição do ambiente natural pelas práticas extrativistas, acúmulos de resíduos e as diversas consequências da industrialização em escala global, agora tomam dimensões apocalípticas. Isso, concomitante, a um processo de urbanização extensiva, com sua espacialidade e modos de vida degradados, são paradigmas atuais da sociedade global.

Notando essa grande presença do tema da paisagem e a conseqüente grande produção teórica circunscrita pelo conceito, Javier Maderuelo, em seu livro *El paisaje: génesis de un concepto*<sup>1</sup>, traça as origens da paisagem como categoria cultural, e com isso mapeia seus sentidos mais profundos que seriam revelados em sua gênese.

Ele faz uma compilação dos avanços nas discussões sobre o tema, revisando vários autores, e discute as discordâncias entre eles para encontrar sua melhor definição. O livro é bem útil para os investigadores da paisagem, principalmente para o conhecimento da história do termo e conceito, que é a parte na qual existem maiores divergência entre os autores.

<sup>1</sup> MADERUELO, JAVIER. *El Paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.

Primeiramente, Maderuelo coloca a importância de esclarecer o que se diz quando se diz paisagem, pois, como alerta, o termo sofre atualmente um abuso e um desgaste semântico, um processo de expansão conceitual para todas as direções que torna difícil saber a que está se referindo quando falamos paisagem (MADERUELO, 2005, p. 10). Muito se usa o termo para reivindicar um *carácter artístico* a algumas manifestações. Essa dificuldade aumenta pelo número de áreas que reivindicam o entendimento do termo como: arte, geografia, arquitetura, biologia, etc. Esse é o mote do seu estudo, que tenta abarcar o conceito em inúmeros aspectos.

Ele retoma Augustin Berque, que será seu principal guia no desenvolvimento do estudo (o livro, inclusive, é dedicado a ele). Berque foi um dos primeiros autores a notar essa emergência da paisagem e a se dedicar profundamente ao tema. Ele abre o caminho para o estudo da paisagem pelo qual Maderuelo começa seu percurso:

Augustin Berque nos adverte da existência de mal entendidos quando escreve: "As pessoas (compreendendo aqui os historiadores da arte, os etnólogos, os filósofos e outros conhecedores da coisa cultural) creem de boa vontade que todo ser humano goza da beleza das paisagens, e que a natureza em si mesma não pode ser mais que bela". Efetivamente, as pessoas em geral, creem numa série de tópicos cuja origem poderíamos rastrear no romantismo; entre aqueles que estão mais arraigados se encontra a universalidade do conceito de beleza unida a ideia de natureza. Uma das primeiras coisas que precisamos fazer é desligar a ideia de natureza do conceito de paisagem, com o fim de que termos como paisagem natural não pareça redundante e que outros, como paisagem urbana ou paisagem industrial, não sejam considerados contraditórios. (MADERUELO, 2005, p. 17, tradução minha).

Estamos imersos em diversos tipos de ambientes que chamamos com gosto de paisagem e que diferenciamos de acordo com sua morfologia entre: paisagem natural, paisagem rural, paisagem agrícola, paisagem urbana, paisagem industrial, paisagem virtual e paisagem interior. O que mostra que vivemos no que podemos chamar de uma cultura



paisagística, porém existem outras culturas que não o são<sup>2</sup>, como foram a cultura grega e a cultura romana, por exemplo<sup>3</sup>. A cultura eurocêntrica, que sempre reivindica a universalidade de seus valores, também reivindica uma universalidade para o conceito *paisagem*, porém ele não o é.

O conceito de paisagem, da forma entendida por Maderuelo, aparece pela primeira vez na história na China durante o século VIII e logo se espalha pelo Oriente. Na Europa, o conceito e sua noção têm suas primeiras aparições no século XV, na avalanche de invenções do Renascimento e está ligado intrinsecamente com o surgimento da subjetividade moderna. Porém, demora alguns séculos para se consolidar: na Espanha, por exemplo, o termo só aparece no século XVIII. Várias traduções que atualizam textos antigos anteriores ao surgimento do conceito trazem alguns termos como o grego *topia*, o latino *loca amoena* ou o italiano *paese*, por exemplo, equivocadamente para paisagem, o que gera alguma confusão, fazendo parecer que ele já existia antes de seu real surgimento.

Etimologicamente, a palavra *paisagem* deriva de outra palavra do português: país, que por sua vez deriva do latim *pagus* e do latim vulgar  *pago*. Tanto *pagus*,  *pago* ou  *país* expressavam a ideia de lugar, território ou região. A palavra  *país* não tinha no período, quando emerge a paisagem, o sentido de nação ou estado nacional que ganhou posteriormente, e que é seu principal sentido hoje.

É inequívoco que tanto o termo quanto a noção tenham surgido no seio da arte. Sobre

<sup>2</sup> Maderuelo segue os critérios de Augustín Berque para definir uma cultura como paisagística, que são quatro: 1 - que nela se reconheça o uso de uma ou mais palavras para dizer paisagem. 2 - que exista uma cultura literária descrevendo paisagens ou cantando sua beleza. 3 - que existam representações pictóricas de paisagem. 4 - que tenham jardins cultivados para a contemplação. (MADERUELO, 2005, p. 18). Esses critérios colocados assim parecem arbitrários e são questionáveis, porém são importantes para seguir seu raciocínio e entender que o conceito de paisagem e sua representação pictórica não existem na Europa antes do Renascimento.

<sup>3</sup> Maderuelo (2005), assim como Anne Cauquelin (2007), outra importante autora que aborda o tema da paisagem, dedicam uma boa parte de seus livros argumentando que não existe paisagem na Grécia antiga, Roma, Bizâncio e Idade média e que se estende erroneamente o conceito de paisagem para esses períodos, chamando de paisagem manifestações que não o são.

isso o autor nos lembra: “[...] não existe contemplação do entorno como paisagem até que os artistas comecem a representa-lo, o que conduz a confirmação de uma utilidade estendida à pintura, a de servir como escola do olhar.” (MADERUELO, 2005, p. 30, tradução minha).

Mas, então, o que seria a paisagem? O autor começa definindo o que não ela não é, desfazendo algumas ideias do senso comum:

A paisagem não é [...] o que está aí, diante de nós, é um conceito inventado ou, melhor, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, e sim o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes. A palavra paisagem [...] reclama também algo mais: reclama uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma sensibilidade. [...] A ideia de paisagem não se encontra tanto no objeto que se contempla como na mirada de quem contempla. Não é o que está a sua frente e sim o que se vê. (MADERUELO, 2005, p. 38, tradução minha).

A paisagem é a percepção daquilo que nos cerca – natureza ou realidade -, do que vemos, como vemos e também como significamos essa visão. Ver os espaços, os lugares ou ambientes como paisagens é colocar nossas abstrações a frente do visível, isso diz coisas profundas sobre nossa cultura, sobre como percebemos a realidade.

Anne Cauquelin, assim como Berque, é uma das pioneiras no estudo da paisagem. Ela investiga também as formas dessa gênese. Seu livro, *A invenção da paisagem*<sup>4</sup>, traz uma análise das principais questões que envolvem essa invenção. Cauquelin diz que a paisagem “[...] se instalaria definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva.” (CAUQUELIN, 2007, p. 35). Enfim, são as leis da perspectiva, que aplicadas à pintura, vão fazer nascer e legitimar a paisagem. Ela começa como ornamento e cenário, depois se torna toda a pintura, se tornando um

<sup>4</sup> CAUQUELIN, Anne. *A invenção da Paisagem*. Martins Fontes, 2007.

gênero independente. Mas aquilo que surge discretamente e é percebido apenas como uma técnica de representação será um grande marco de nossa cultura visual.

Parece bem pouco verossímil que uma simples técnica – é verdade que longamente regulada – possa transformar a visão global que temos das coisas: a visão que mantemos da natureza, a ideia que fazemos das distâncias das proporções, da simetria. Mas é preciso render-nos a evidência: o mundo de antes da perspectiva legítima não é o mesmo em que vivemos no Ocidente desde o século XV.

Parece que se deu um salto que leva mais longe que a mera possibilidade de representação gráfica dos lugares e dos objetos, que é um salto de outra espécie: uma ordem que se instaura, a da equivalência entre um artifício e a natureza. Para os ocidentais que somos, a paisagem é, com efeito, justamente “da natureza”. A imagem, construída sobre a ilusão da perspectiva, confunde-se com aquilo de que ela seria a imagem. Legítima, a perspectiva também é chamada de artificial. O que, então, é legitimado é o transporte da imagem para o original, uma valendo pelo outro. Mais até: ela seria a única imagem-realidade possível, aderiria perfeitamente ao conceito de natureza, sem distanciamento. A paisagem não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la; ela é de fato a natureza. (CAUQUELIN, 2007, p. 38).

O que a filósofa chama de natureza pode ser lida também como realidade - “[...] esse tecido uniforme, de grande solidez e certeza [...]” (CAUQUELIN, 2007, p. 15) - conforme ela elabora no prefácio de seu livro. Esse ensaio é importante, principalmente, pois a autora demonstra como a paisagem fora pensada e construída como o equivalente da natureza, e como a sua percepção depende da apresentação que se fez dela na pintura do Ocidente no século XV e só parece natural ao preço de um artifício.

Essa crença em uma naturalidade da paisagem permanece difícil de erradicar, mesmo que no presente ela seja desmentida por diversas práticas. Sobre essa equivalência é importante lembrar que nas línguas ocidentais não existem palavras diferentes

para diferenciar a paisagem (*in situ*) da paisagem (*in visu*). A imagem e a natureza (ou realidade), por assim dizer, são designadas pela mesma palavra<sup>5</sup>.

Essa forma de conceber a imagem, de origem renascentista, deve ser vista além do conceito de representação. Segundo Oliver Grau<sup>6</sup>, a partir desse momento, da absorção das leis da perspectiva pela pintura, manifesta-se na arte uma vontade não de representar a realidade, mas de simular a realidade. Através dos estudos da óptica, das leis físicas da luz e da matemática, tenta-se criar outra realidade que pareça se comportar de acordo com essas leis e que seja o mais semelhante possível ao real.

Grau constrói uma narrativa histórica iniciada nesse momento da perspectiva, passando por: panorama, diorama, estereoscópio, fotografia, cinema, holografia, capacete de imersão, implante corporal e etc. Esta narrativa parte da representação à imersão, e narra, historicamente, esse ímpeto de criar outra realidade, que talvez possa substituir esta.

Nessa nova realidade tudo é controlado pelo seu criador, nenhuma folha cai sem sua vontade, e nela provavelmente e principalmente não existiria a morte. Temos aqui a manifestação de uma cultura que nega a condição humana, as nossas limitações e ausências. A ficção científica, em vários filmes, como *Matrix*<sup>7</sup> (o mais emblemático deles) chega a especular se essa substituição da realidade por uma simulação total já não aconteceu, pois, caso tenha acontecido, como saberíamos?

Jean Baudrillard se dedicará especialmente ao conceito de simulação que, conforme suas teorias seria o paradigma hegemônico da imagem na contemporaneidade. A simulação

<sup>5</sup> O que é diferente do que acontece, por exemplo, nas culturas orientais, como a China e o Japão (MADERUELO, 2005, p. 21).

<sup>6</sup> GRAU, Oliver. *Arte Virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: UNESP, SENAC, 2007.

<sup>7</sup> Os diretores do filme *Matrix* (Warner Bros. Picture, 1999), afirmam que o filme foi baseado na obra de Jean Baudrillard *Simulacros e Simulação*. BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

teria sua gênese na paisagem, através da consolidação da perspectiva e seguiria sua história dando origem a diversos outros artificios. Baudrillard define então a simulação no ponto em que se difere da representação:

Assim é a simulação, naquilo em que se opõe à representação. Esta parte do princípio de equivalência do signo e do real (mesmo se esta equivalência é utópica, é um axioma fundamental). A simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda referência. Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro. (BAUDRILLARD, 1991, p. 13).

Narrativas, como a de Grau, nos leva a ver que o homem a partir do Renascimento, já é um homem que se desligou da natureza. O homem não faz mais parte da natureza, ele a vê de fora por suas imagens e compete com ela, através de suas tecnologias, tentando criar outra realidade, onde ela, a natureza e seu determinismo, ficam do lado de fora.

Notamos essa visão mais claramente na geografia, que prontamente adota o conceito paisagem. Nela, concomitante a essa gênese, temos um grande desenvolvimento da cartografia, que está ligado intimamente ao surgimento da paisagem, participa de uma mesma lógica, um mesmo pensamento. O geógrafo Jean-Marc Besse (2006) em seu ensaio *A Terra como paisagem: Brueghel e a geografia*<sup>8</sup> discute essas ligações. A respeito da criação do mapa-múndi que pretende mostrar todos os territórios revela que:

Podemos então talvez compreender o que une o mapa-múndi e a representação artística da paisagem e, além disto, dar uma significação a este gesto que consiste em representar a Terra como paisagem. Nestes dois casos é preciso, por assim dizer, retirar-se, desprender-se da Terra

<sup>8</sup> BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006. cap. 2, p. 17 – 42.

para percebê-la como um todo. Não é mais preciso pertencer ao lugar para vê-la.

No entanto, esta visão só pode se efetuar numa imagem. O espaço terrestre é perceptível e intelectualmente apreensível como um todo unicamente na virtualidade de uma experiência, da qual o mapa-múndi e a representação da paisagem são as condições suportes. Nisto o mapa e a visão da paisagem são portadores de um novo gênero da experiência terrestre. (BESSE, 2006, p.35).

O surgimento dessa *nova visão* é fruto de uma série de processos históricos correntes no período, dentre eles foram mais determinantes as viagens. Tanto aquilo que se convencionou chamar de *grandes navegações* como as expedições dos naturalistas e artistas pela Europa e pelas terras recém-descobertas pelos europeus. Estas viagens vão permitir essa *visão de fora*, elas proporcionam a experiência de ver a terra sem pertencer a ela, “Como se não houvesse paisagem a não ser na distância de um olhar por assim dizer exterior, se não estrangeiro, um olhar que passa e julga.” (BESSE, 2006, p.35).

O homem, a partir do Renascimento, passa a ter a experiência, nesse novo paradigma, mediada pela imagem. Primeiramente, essa *visão terrestre*, como coloca Besse. O homem se afasta da Terra para vê-la como uma imagem, uma visão mais completa, pois inclui nela suas abstrações e suas concepções do todo, naquilo que Maderuelo (2005) chama de “[...] paralelismo sinestésico entre o olho e o pensamento.” (MADERUELO, 2005, p. 37, tradução minha).

Surge aqui também a nossa noção moderna de indivíduo e de individualidade, isso pode explicar o sucesso e a aceitação da paisagem nesse contexto, pois como coloca Maderuelo (2005): “Efetivamente só há paisagem quando há interpretação e esta é sempre subjetiva, reservada e poética ou, se quiser, estética.” (MADERUELO, 2005, p. 35, tradução minha). A perspectiva também materializa através do desenho geométrico o ponto de vista, a imagem perspectivada é construída em relação a um único ponto de vista, a visão de um sujeito, única em sua posição.

Séculos passados desse primeiro passo, o homem já está distante demais da natureza, e da realidade que esta determina. A imagem passará a mediar toda a experiência. As imagens técnicas vão ser bombardeadas aos nossos olhos pelas mídias de massa, cada vez mais presentes. Impondo realidades que muitas vezes não sabemos ler, e que nem por isso deixamos de absorver, pois, naturalizamos seus artifícios, muitos outros além da perspectiva.

As imagens cobrem a realidade como um véu, depois perdem o seu lastro de referência e passam a se referir a elas mesmas, à sua natureza e a outras imagens que por sua vez remetem a outras, como em um abismo de espelhos onde temos dificuldade de encontrar o real. “[...] vemos o que já foi visto [...]” (CAUQUELIN, 2007, p. 96). A origem dessas imagens e o começo dessa *era das imagens*, inaugurada pela paisagem, não é determinável:

O mesmo se dá com a paisagem, sua realidade social, uma construção que é passada por filtros simbólicos, antigas heranças. Uma forma mista, tanto mais pregnante quanto mais finamente trançada, a ponto de não se ver seu início e de ela poder passar por original, como se tivesse origem determinável. (CAUQUELIN, 2007, p. 96).

A gênese da paisagem nos conta sobre seu lugar em nossa cultura, como um nó decisivo em nossa percepção da realidade. A paisagem é uma alegoria da própria imagem, nos mostra a forma como vemos o mundo mediado por ela. Sua forma artística traz à tona essas questões, mesmo que camufladas pela sua banalidade. Ela nos ajuda a desvendar nossas formas de se relacionar com a natureza.

## VER ATRAVÉS DE

A perspectiva gera certa polêmica entre os historiadores da arte e da cultura, alguns como Panofsky vão reivindicar uma importância vital e dedicar todo um estudo sobre o tema, outros como Damisch vão afirmar categoricamente que a perspectiva é sobrevalorizada pela história. Alphen (2006) pontua a questão:

Somente agora, no século 20, estamos rodeados de construções perspectivas, resultado das tecnologias da imagem como a fotografia, o filme e o vídeo que organizam nosso domínio visual pelo uso automático da perspectiva linear. Mas o evolucionismo histórico que ainda é dominante na história da cultura e da arte exclui a possibilidade de prestar atenção a contingências históricas. A ubiquidade da perspectiva nos dias de hoje só pode ser compreendida, paradoxalmente, sob os vestígios arcaicos da renascença. (ALPHEN, 2006, p. 98).

A perspectiva seria um desses *vestígios arcaicos da renascença*, ou seja, pode ser estudada como um objeto privilegiado para entendermos a nossa cultura visual e espacial, também nossa profunda relação com as imagens.

“Perspectiva é uma palavra latina que significa *ver através de*.” (DÜRER, [15--] apud PANOFSKY, 1999, p. 31). Citando Dürer, com essa frase, Panofsky abre seu tratado *A perspectiva como forma simbólica*<sup>9</sup> que é, para muitos, sua grande obra. O autor dedica o livro ao tema da perspectiva: discute sua história, seus sentidos e principalmente a importância simbólica dessa técnica que tanto tem ocupado os historiadores da arte e da cultura nos últimos séculos.

A palavra perspectiva vem do latim *perspicere* que pode ser traduzida dessa forma, como

<sup>9</sup> PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.

colocou Dürer (15--), *ver através de*, que tem sua origem na analogia da janela, pela qual a pintura é pensada a partir do Renascimento. Analogia elaborada pela primeira vez, concomitantemente e de formas praticamente equivalentes, nos tratados de pintura de Leonardo da Vinci<sup>10</sup> e Leon Baptista Alberti<sup>11</sup> (GRAU, 2007, p. 59).

O quadro da imagem seria pensado como a abertura de uma janela na parede. O suporte material da imagem, dessa forma, seria como uma superfície transparente ou invisível que deixa ver, através dela, uma continuidade do espaço, garantida pela projeção da perspectiva. O suporte material se desmaterializa. Do edifício da cultura abrimos uma janela com as nossas abstrações para ver o mundo, vemos as coisas desse edifício *através de*.

A perspectiva é uma técnica de desenho geométrico que permite em duas dimensões surgir uma terceira, criando assim uma forte ilusão de volume, um espaço virtual como se fosse uma continuidade do espaço real. David Hockney (2001) nos mostra, em seu livro *O conhecimento secreto*<sup>12</sup>, as experiências ópticas com a câmara escura, lentes e espelhos que Brunelleschi, Alberti e outros realizaram no século XV, e que foram as bases para a criação e legitimação da perspectiva.

Ele nos mostra como esse maquinário fora pensado como uma analogia da forma como nosso olho enxerga, sendo assim poderia revelar a lógica de nossa visão e permitir simular o visível. Prosseguindo por esse raciocínio, nosso olho é córnea, cristalino, pupila, retina; pensados por analogia como lente, câmara escura, um pequeno orifício por onde entra a luz e um plano onde a imagem se forma.

No entanto, existem diversas falhas nesse pensamento, pois esse maquinário não observa todos os aspectos de nossa visão. A partir dessas máquinas óticas temos uma visão:

<sup>10</sup> DAVINCI, Leonardo. *Tratado de la pintura*. Buenos Aires: Losada, 1943.

<sup>11</sup> ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: UNICAMP, 1999.

<sup>12</sup> HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

monocular, tida por um olho imóvel, com foco limitado e projetada sobre uma superfície plana, diferente de nossa retina que é côncava. Isso entre outras incongruências. Nas palavras de Panofsky:

Em certo sentido, a perspectiva muda o espaço psicofisiológico em espaço matemático. [...] Não toma em consideração a diferença imensa que há entre a imagem visual, psicologicamente condicionada, através da qual tomamos consciência do mundo visível, e a imagem da retina, condicionada mecanicamente que se imprime no olho físico. [...] Isto aplica-se igualmente, como é óbvio, ao funcionamento, em moldes análogos, da máquina fotográfica. (PANOFSKY, 1999, p. 34).

A principal distorção nesse raciocínio, que coloca a perspectiva como modelo natural da forma que enxergamos, é a noção de que as imagens estão no mundo e que nossos olhos-máquinas vão apenas captá-las como faz uma máquina fotográfica. Mas não, imagens são construções culturais. Nossos olhos captam a luz e a visão é formada no nosso cérebro orientada pelo entendimento que a nossa cultura nos dá sobre o que vemos, e leva em conta diversos outros processos mentais, como a memória, por exemplo. As imagens são objetos culturais que se relacionam com o visível.

A perspectiva é a geometria extraída desse maquinário ótico que, supostamente, teria seu funcionamento análogo ao olho. A perspectiva, sendo derivada dessa abordagem científica e linguagem matemática, vai se legitimar. A pintura então será concebida como uma espécie de ciência do olhar como reivindicou figuras de peso como Da Vinci e Alberti. E assim, a forma como será construída, ganhará estatuto de verdade científica, vai educar o nosso olhar e impor os seus modelos sobre nossa forma de enxergar.

Hockney nomeia seu livro de *O conhecimento secreto* (2001), porque os historiadores, em sua maioria, esqueceram o uso desses aparatos óticos para produzir as imagens em um bom período da história da arte. Esse ocultamento do uso das máquinas óticas contribui para naturalizar o artifício da perspectiva entre outros. Anne Cauquelin irá se referir à

perspectiva como *um artifício invisível*<sup>13</sup>.

A estrutura da câmara escura usada a partir do século XV é a estrutura básica da máquina fotográfica. O autor nos relembra que o surgimento da fotografia no século XIX está ligado ao desenvolvimento da química, que permitiu a fixação da imagem luminosa em uma superfície, a parte óptica da câmera fotográfica já existia há algum tempo, e foi largamente utilizada na pintura. A imagem fotográfica é em sua essência perspectivada, por isso ela será chamada por alguns teóricos de *máquina perspectivadora*. Ela apenas automatiza a criação das imagens.

Nesse sentido, na história da imagem, a fotografia não representa uma ruptura, mas uma continuidade ao regime ótico da pintura clássica, ao regime da perspectiva. As imagens fotográficas, acrescidas do mito da imparcialidade da máquina, contribuíram para manter esse estatuto da imagem à guerra que os artistas, a partir do século XIX, declararam à perspectiva, à figuração e à própria imagem. Também sobrevivem à deslegitimação do modelo matemático, também no século XIX, da geometria euclidiana (paradigma matemático pelo qual se embasou a perspectiva), com o surgimento e a consolidação das geometrias não-euclidianas, como as de Riemann e Lobachetvsky.

A produção de imagens, depois da fotografia, passa a não ser uma função exclusiva da arte. A pintura está livre da tarefa de produzir imagens, de simular o visível e de educar o olhar segundo os preceitos de uma ciência do visível. Alguns dos artistas modernos vão chegar a abandonar a produção de imagens, porém as novas mídias de massa, que estão surgindo e conquistando poder nesse momento, vão abraçá-las e fazer delas uma grande arma.

É importante observar isso, pois vemos que esse artifício e a mentalidade que ele

carrega, sobrevivem até hoje, mesmo sendo denunciados como artificiais e ideológicos, tanto pela arte como pela ciência, desde o século XIX. Importante observar também que isso acontece independente de como a fotografia passa a ser utilizada e apresentada na arte, mas depende de como a fotografia passa a ser instrumentalizada pelos meios da comunicação em massa.

Na fotografia, o que eventualmente separa a imagem perspectivada ou imagem ótica do que ela representa some, pouco se fala em perspectiva na fotografia, pouco se fala das distorções das lentes; os artifícios vão ser completamente naturalizados.

Oliver Grau (2007) nos joga outra luz para o ilusionismo da perspectiva, e nos dá uma importante pista para entender sua força. Ele analisa o complexo do Sacro Monte de Varallo, construídos entre o século XV e o XVI, que consiste em diversas capelas imitando lugares de Jerusalém. Dentro dessas construções haviam dioramas que encenavam passagens bíblicas, atribuídos principalmente a Gaudenzio Ferrari. Esses dioramas que mesclavam painéis em perspectiva a objetos tridimensionais e esculturas com efeitos *faux terrain*<sup>14</sup>, pretendiam substituir a experiência da peregrinação pelos lugares sagrados, que estavam bloqueados na época, e atingir o público pobre que não podia viajar. Sobre essa experiência do Sacro Monte conclui:

Esse é um ilusionismo que usa todos os meios e mecanismos disponíveis para criar a dissimulação da presença real [...]. O observador não é apresentado a um campo variável para imaginações e interpretações, adaptáveis para todos os níveis de educação, mas está sujeito ao ilusionismo máximo, desprovido de símbolos. Isso pode criar a breve impressão de se estar em um lugar distante – telepresença -, mas certamente deixa uma impressão muito mais duradoura na memória dos peregrinos, que, a partir de então, tomam-se testemunha. (GRAU, 2007,

<sup>13</sup> Cauquelin nomeia o capítulo de seu livro que fala sobre perspectiva dessa maneira *Um artifício invisível*. Trata-se do primeiro capítulo da terceira parte do livro *A invenção da paisagem*. CAUQUELIN, Anne. *A invenção da Paisagem*. Martins Fontes, 2007.

<sup>14</sup> *Faux terrain* é um termo usado para designar objetos tridimensionais que parecem sair do plano da pintura ou que ficam entre o espectador e a imagem parecendo fazer parte dela. Esse efeito foi utilizado amplamente nas igrejas barrocas depois dessas primeiras experiências como a do Sacro Monte de Varallo. (GRAU, 2007, p. 68).

p. 70).

Esse *tornar-se testemunha* é o ponto da questão: diante da imagem, você não está mais diante da representação de um fato, você está diante do fato. Você se torna testemunha dele. A imagem, nesse momento, se converte em realidade, representação e representado perdem distinção entre si. A imagem nos torna testemunha de sua realidade simulada.

A perspectiva é como uma personagem histórica, que como artifício inaugura uma nova relação com a realidade. A pedra de toque da segunda realidade da imagem. O mesmo artifício que inaugura uma nova relação entre espaço e imagem através de suas aplicações na arquitetura a partir desta mesma época. Uma espécie de fantasma ancestral na história da percepção, presente sem ser notado na maioria de nossas imagens.

## SEGUNDA REALIDADE

No conto de Jorge Luiz Borges, *Do rigor na ciência*<sup>15</sup>, em que, em um império imaginário, o rigor dos cartógrafos os leva a construir um mapa que tinha o tamanho exato do próprio império e que representava e coincidia com ele em todos os pontos. Depois o mapa se arruína sob a ação das intempéries e os seus restos que ainda podem ser encontrados nos desertos passa a ser habitado por mendigos e animais. Assim como é o mapa<sup>16</sup> no conto de Borges, vão ser as imagens em nossa cultura:

<sup>15</sup> BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das letras, 2008. p. 60 – 62.

<sup>16</sup> Podemos relembrar aqui, também, a aproximação que Besse faz entre o mapa-múndi e a paisagem (BESSE, 2006, p. 35).

Hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são do Império, mas o nosso. *O deserto do próprio real*.

De fato, mesmo invertida a fábula é inutilizável. Talvez subsista apenas a alegoria do Império. Pois é com o mesmo imperialismo que os simuladores atuais tentam fazer coincidir o real, todo o real, com os seus modelos de simulação. Mas já não se trata de mapa nem de território. Algo desapareceu: a diferença soberana de um para o outro, que constituía o encanto da abstração. Pois é na diferença que consiste a poesia do mapa e o encanto do território, a magia do conceito e o encanto do real. (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

Com esse trecho, comentando o conto de Borges (2008), Baudrillard (1991) abre seu livro *Simulacros e Simulação*, no qual através de diversos ensaios descreve a nossa realidade como um simulacro criado pelas imagens, numa operação iniciada pelos dispositivos das mídias de massa.

A representação se consolida como equivalente da realidade, fazendo sumir tanto a representação quanto a realidade. E assim seguindo a história das imagens, depois desse primeiro momento, chegamos a hiper-realidade, conceito forjado pelo filósofo para designar o momento atual. Ele então resume a história das imagens, em uma narrativa que parte da representação à simulação, que em poucos tópicos se daria assim:

Seriam estas as fases da imagem:

- ela é o reflexo de uma realidade profunda
- ela mascara e deforma uma realidade profunda

- ela mascara a ausência de realidade profunda
- ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro. (BAUDRILLARD, 1991, p.13).

O momento no qual acaba um período desses e começa o outro é difícil de dizer. Porém conseguimos perceber hoje a hegemonia dos simuladores. A simulação será o nosso estatuto hegemônico da imagem. E esta estará onipresente, mediando quase todas as nossas relações em uma atuação estreita com o consumo e com o controle social.

O surgimento da perspectiva, junto ao pensamento que a legitima e embasa, vem de encontro a um desejo de simulação, um desejo não de representar a realidade, mas de criar outra realidade simulada através da ilusão. A implementação da perspectiva constitui o primeiro passo nesse sentido (da representação à simulação). Ela criará uma estranha equivalência entre a representação e o representado, abolindo assim o próprio estatuto da representação.

Como a equivalência entre representação e representado é impossível através de nossas imagens planas, ela pode se dar apenas no plano da crença, no plano da ideologia. O que mitiga a diferença entre a representação e o representado e faz nascer a simulação, é a crença na equivalência, ou operação retórica nos termos de Cauquelin:

A operação que garante o transporte de uma realidade para sua imagem é justamente uma operação retórica, pertence à grande arte da ilusão sedutora que os gregos, ao mesmo tempo, instalaram e renegaram. [...]. Com efeito, a perspectiva preenche a condição que a Retórica exige: ela garante o transporte do artificial (a representação de objetos naturais no plano) para o natural (é quando veremos todo objeto no espaço). A perspectiva formaliza a realidade e faz dela uma imagem que será considerada real: operação bem-sucedida para além de toda esperança, porque permanece oculta, porque ignoramos seu poder, sua própria existência, e acreditamos firmemente perceber, segundo a natureza, aquilo que formalizamos por meio de um hábito perceptual

implicitamente. A própria dificuldade de tomar consciência dessa evidência implícita que é a percepção em perspectiva mostra bem a fundura de nossa cegueira: nós não podemos nos situar fora da linguagem para falar dela, não poderíamos nos localizar fora da perspectiva para perceber: mancha cega do olho, da linguagem, macula. (CAUQUELIN, 2007, p. 113-114).

Na paisagem acontece o nascimento desta segunda realidade. Depois de esvaziada da narrativa, absorver a perspectiva e se transformar em um gênero independente, a pintura de paisagem será o primeiro objeto cultural a criar esse lugar virtual (segunda realidade), em que adentramos e percorremos virtualmente através de uma projeção da imaginação. Uma imagem da natureza equivalente à natureza.

A paisagem se estabelece na arte e conquista sua destacada posição, por ser o espaço privilegiado da imagem pela imagem. Distraímos-nos com alguma ideia de exterioridade mais o que contemplamos é apenas o estabelecimento da imagem. Seu estado de pureza é alcançado nesse momento da paisagem. No transporte do real para sua imagem o que contemplamos é o transporte, a mágica da imagem, e não o real, aquilo a que se referiria à imagem:

Inocentemente presos à armadilha, contemplávamos não uma exterioridade, como acreditávamos, mas nossas próprias construções intelectuais. Acreditando sair de nós mesmos mediante um êxtase providencial, estávamos muito simplesmente admirados com nossos próprios modos de ver. (CAUQUELIN, 2007, p. 27).

O tratado de Panofsky (1999), diferentemente desses autores, parece mais comemorar a perspectiva como legado de uma cultura clássica, longamente legitimada, do que desvendar seus mecanismos. Mesmo assim o autor não se furta de acusar a perspectiva como artificial, pois essa é uma das obviedades que encontram os estudiosos do tema. Porém, no final do seu tratado, mesmo com um tom de homenagens, ele fará uma importante observação que acaba por revelar exatamente o que ela tem de ideológico e



talvez também de mágico:

Através da passagem, muito especial, da objetividade artística para o campo do fenomenal, a perspectiva separa a Arte Religiosa do reino da magia, em que é a obra de arte a operar o milagre, e do reino do dogma e do símbolo, em que a obra de arte dá testemunho do miraculoso, ou o anuncia. Mas, assim sendo, a perspectiva faz a Arte Religiosa aceder a algo de absolutamente novo: o reino do visionário. Nele, o milagroso torna-se experiência direta do observador, e isto no sentido em que se dá a infiltração dos acontecimentos sobrenaturais no seu próprio espaço visual, aparentemente natural, os quais lhe garantem dessa forma, a possibilidade de *interiorizar* o seu carácter sobrenatural. Para concluir diremos que a perspectiva abre a Arte ao reino do psicológico, no melhor dos sentidos, porque na alma humana encontra o miraculoso, o derradeiro refúgio e aí é representado como obra de arte. (PANOFSKY, 1999, p. 66-67).

A verossimilhança entre o espaço da imagem e o espaço natural tem o poder de fazer crer que aquilo que nela está apresentado faz parte de nossa realidade, como um anexo a ela. Imprime elementos em nosso imaginário, interioriza os discursos que estão atrás da imagem.

Essa característica da imagem é tanto um vetor da ideologia como um vetor do inconsciente, como colocou Panofsky (1999). Depois de aberta essa porta do inconsciente, as imagens serão povoadas por fantasmas vindos de nossa psique e, também, desenvolverá seus próprios fantasmas. Seremos testemunhos de nossas próprias fantasias e medos, tornados reais nas seduções das imagens.

Nos novos estudos visuais e culturais, que extrapolam o campo da arte, a imagem é tratada como essa dupla projeção “[...] no registro psicológico do imaginário, no registro tecnológico do simulacro ou em ambos [...]” (FOSTER, 2016).

Primeiro surge a imagem hiper-real e depois surge o real, que em casos de divergências tende a se adaptar a ela, e não o contrário. Vemos como as pessoas tentam moldar as coisas para que estas sejam nas imagens, vemos como as pessoas moldam o próprio corpo para que estes sejam conforme os padrões das imagens midiáticas.

Mesmo funcionando a partir de uma lógica completamente diversa, e facilmente sendo estranha a esse mundo, a imagem artística acaba sendo contaminada pelos códigos de apreensão das imagens gerais, onipresentes e instrumentalizadas pelo capital, e estão inevitavelmente em diálogo com elas em relações imprevisitas.

Produzir imagens é criar algo dentro dessa segunda realidade. Do plano nasce o espaço virtual, inaugurado historicamente pela perspectiva e suas primeiras paisagens, desde então simulacro. Esse espaço nasce com poucos gestos, manchas ou traços, pois estamos demasiado acostumados com a profundidade perspectivada das imagens. Nesse espaço aparecem os fantasmas, projeções psicológicas do imaginário, sendo ele mesmo um espaço-fantasma. A imagem é um abismo de espelhos habitados por fantasmas.

Traço esse caminho, guiado por esses autores, para tentar desfazer alguns equívocos sobre a arte dita figurativa ou imagem artística de hoje, e tentar compreender em que consiste a originalidade destes fenômeno na contemporaneidade. Nesses estudos encontramos algo muito além da ideia de representação ou *mimesis* que guiou a arte e sua teoria clássica durante um longo período. E também muito além das teorias redutoras dos modernistas, presas à investigações das características ontológicas das linguagens, à idéias puristas e à materialidade literal dos objetos de arte, desprezando o poder da imagem, a figuração e seu papel social.

## PARTE II

### INTERIORES

Tenho pavor do espaço, mas sei também que através dele me reconstruo. O seu sentido prático sempre me falta nas crises pois a primeira coisa que sinto é a falta de percepção dos planos e perco o equilíbrio físico. Brinco com ele de perde-ganha e jogamos a partida do gato e do rato. Ele me persegue me apavora e me destrói aparentemente e eu o domino e o reconstruo dentro de meu eu.

Lygia Clark

## O LABIRINTO DE PIRANESI

Através de Piranesi encontrei o Labirinto. Suas arquiteturas me marcaram e esclareceram através de suas trevas o que estava tateando desde o começo na série *Interiores*. Depois fui percorrendo o seu labirinto e encontrei os outros personagens. Conheci sua aura mítica e sua aura trágica, através do pesadelo de um artista. Também conheci um tema demasiadamente estudado, o que demonstra que o labirinto desperta o interesse frequentemente de artistas e pesquisadores das mais diversas áreas. O labirinto está entranhado em nós.

Sempre que surge o tema *labirinto*, Piranesi é um dos primeiros artistas a ser lembrado. Ele está fortemente associado a esse tema<sup>1</sup>. Como pretendo explorar um imaginário coletivo mais amplo, trabalhar o tópico a partir um artista bem difundido e comumente associado ao tema, seria um bom ponto de partida.

Nas gravuras de Piranesi parecem estar contido o labiríntico em sua essência. E da leitura que faço delas adentro no tema e no símbolo. Suas visões, suas paisagens arquitetônicas são como uma porta de entrada ao labirinto.

<sup>1</sup> Como podemos ver no estudo de Manfredo Tafuri: TAFURI, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's*. Cambridge: MIT Press, 1987. Ou na literatura de Margeritte Yorcenar: YOUNCERNAR, Marguerite. *The dark brain of Piranesi*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1984.



Figura 2 – PIRANESI, Giovanni Battista. *Chapa de título*. 1761. Gravura em metal, 54,8 x 41,5 cm.

Giovanni Battista Piranesi foi um gravurista e arquiteto que viveu no século XVIII. Sua obra foi importante e influente ainda durante sua vida, suas gravuras eram cobiçadas pelos principais colecionadores da época. Seu mais famoso e importante trabalho é a série de gravura<sup>2</sup> intitulada *Carceri D'invenzione*<sup>3</sup>, que significa algo como *Prisões Imaginárias* em português. Os ambientes sombrios que Piranesi criou nessa série vão inspirar diversas gerações de artistas, e dará origem ao termo *labirinto piranesiano*, que evoca esse mundo criado pelo artista (PESSOA, 2006, p. 30-31).

Pensando no contexto urbano da Itália do século XVIII, quando foram executadas as *Carceri D'invenzioni*, elas podem ser lidas como uma crítica e metáfora da vida urbana, uma visão terrível das cidades. Depois de mais cem anos, a partir do século dezenove, com sua problemática urbanização, em consequência da industrialização, vão surgir cidades e estruturas semelhantes às de Piranesi. À luz disso, essas imagens soam como profecias (PESSOA, 2006, p. 30-31).

Para mim as visões de Piranesi são como visões de um sonho. Seus ambientes apesar de possíveis de serem construídos, e até mesmo poderem parecer com alguns lugares que existem, são feitos de uma matéria onírica, são a imagem onírica da cidade. Representa uma realidade psicológica profunda, imagens vindas do inconsciente coletivo, que trazem à tona as angústias de toda uma cultura. Por isso tiveram tanta repercussão em sua época e mantêm sua força até hoje.

As gravuras mostram interiores arquitetônicos complexos, formados por uma infinidade de passagens, escadas e rampas que cortam o espaço em todas as direções. Parece ser

<sup>2</sup> Essa série é constituída por quatorze gravuras em metal, realizadas com a técnica de água forte, entre os anos de 1749 e 1750. Foram minuciosamente retrabalhadas e finalizadas novamente em 1761, contando nessa segunda finalização com dezesseis peças. Conforme consta em PRINCETON University Art Museum. *Imaginary Prisons: Giovanni Battista Piranesi Prints*. Site do museu. 2017. Disponível em: <<http://artmuseum.princeton.edu/object-package/giovanni-battista-piranesi-imaginary-prisons/3640>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

<sup>3</sup> PIRANESI, Giovanni Battista. *Carceri D'invenzione*. Série de gravuras em metal. 1749-1761. Disponível em: <<http://artmuseum.princeton.edu/object-package/giovanni-battista-piranesi-imaginary-prisons/3640>>. Acesso em: 15 jun. 2017.



Figura 3 – PIRANESI, Giovanni Battista. *A torre circular*. 1761. Gravura em metal, 54,5 x 41,4 cm.

uma estrutura interminável, com as dimensões de uma cidade. Uma cidade subterrânea, desenhada com uma perspectiva dramática e jogos igualmente dramáticos de luz e sombra, que escondem e revelam as vias desse labirinto.

Sua vocação maior são as sombras. Eis um universo sombrio afastado da superfície da Terra e da luz do sol. A luz surge furtiva, vinda do alto, aparece como um lapso, como uma intrusa, que penetra esse submundo por pequenas frestas, orifícios e janelas desavisadas. Mundo fotofóbico com sua aversão à luz, sua natureza é a escuridão, que a tudo iguala: as pessoas, a arquitetura, a umidade, a temperatura das pedras e a temperatura do corpo.

Habitados por vultos furtivos e solitários, são raras as presenças humanas nessas imagens. Os poucos corpos que surgem nessas paisagens, são fantasmagóricos e parecem vagar indefinidamente se confundindo com as sombras. Essas figuras humanas talvez tenham sido figuradas ali, apenas para dar uma noção de escala para a arquitetura.

Uma cidade sem fim dentro de uma única arquitetura. Afastada da natureza, tudo nela é artifício. A tipologia arquitetônica, os ornamentos, tudo soa misterioso, um misto de masmorra, presídio, subúrbio, fortaleza e porão. Humano de uma maneira desumana.

Uma arquitetura planejada e projetada por um arquiteto. Esse arquiteto é um personagem sombrio que com os traços de suas plantas tem um projeto sombrio: uma arquitetura que leva ao extremo, os traços de clausura que tem todo prédio e de labirinto que tem toda cidade.

O labirinto encarcera seus habitantes não por vedar a saída, mas sim por criar uma infinidade de possibilidades de idas e vindas que mantêm seus prisioneiros num eterno percurso dentro de seus limites. O labirinto é uma forma mais eficaz de prisão, prende e deixa uma ilusão de que se pode encontrar a saída e ter a liberdade. Ao contrário da cela, as vias do labirinto não excruciam o prisioneiro, não lhe aflige a agonia do claustro, e



Figura 4 – PIRANESI, Giovanni Battista. *A ponte levadiça*. 1761. Gravura em metal, 54.5 x 40.7 cm.

também não se fazem necessários vigias, paredes e portas robustas. Seria uma forma de prisão mais eficiente e certamente mais perversa.

A fusão da ordem e do caos. Ordem, pois possui um traçado racional geométrico, intencional e planejado. Caos, pois seus habitantes se perdem indefinidamente em suas complexas vias e vagam eternamente dentro de suas estruturas, como em uma vertigem.

Podem ser vistos como a metáfora da prisão que a civilização cria para si mesma, quando adentra em suas abstrações e se afasta da natureza. Assim podemos pensar essas imagens como uma expressão dos sentimentos do ser humano em relação a sua civilização, vemos nas gravuras de Piranesi uma relação de mal estar.

#### O LABIRINTO DO MINOTAURO

Podemos ler as *Carceri D'invenzioni*, também, como a expressão de um arquétipo, precisamente o arquétipo do labirinto. Em sua teoria do inconsciente Jung postula a existência de um inconsciente coletivo, em suas palavras:

O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior

parte por complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos.

O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denomina-as motivos ou temas [...]. (JUNG, 2002, p. 51).

Jung analisa os símbolos e suas manifestações na cultura, através da noção de arquétipo, que seriam estruturas psíquicas, uma espécie de imagem primordial incrustada profundamente no inconsciente coletivo. Para Jung, os arquétipos se originam da constante repetição de uma mesma experiência, durante diversas gerações.

Em uma arqueologia dos arquétipos, encontramos nos mitos, com suas antigas narrativas e imagens, uma manifestação privilegiada dos arquétipos:

Através do conceito de arquétipo, C.G. Jung abriu para a psicologia a possibilidade de perceber nos mitos diferentes caminhos simbólicos para a formação da consciência coletiva. Nesse sentido, todos os símbolos existentes numa cultura e atuantes nas suas instituições são marcos do grande caminho da humanidade das trevas para a luz, do inconsciente pro consciente. Estes símbolos são as crenças, os costumes, as leis, as obras de arte, o conhecimento científico, os esportes, as festas, todas atividades, enfim, que formam a identidade cultural. Dentre esses símbolos os mitos têm lugar de destaque devido à profundidade e abrangência com que funcionam no grande e difícil processo de formação da consciência coletiva.

Os pais ensinam aos filhos como é a vida, relatando-lhes as experiências pelas quais passaram. Os mitos fazem a mesma coisa num sentido muito mais amplo, pois delinham padrões para a caminhada existencial através da dimensão imaginária. Com o recurso da imagem e da fantasia, os mitos abrem para a consciência o acesso direto ao inconsciente coletivo. (BYNGTON, 1991, apud BRANDÃO, 1991, vol.1, p. 13).

Jung estudou os mitos gregos e encontrou na narrativa do mito do *Labirinto do Minotauro* a manifestação do arquétipo do labirinto. Ele sugere possíveis sentidos para essas formas. Para ele, as imagens do labirinto expressariam a forma da psique humana: um edifício de vias tortuosas e infinitas onde facilmente nos perdemos. Suas vias podem ser idênticas, porém nunca são a mesma. Adentrar no labirinto é adentrar nos obscuros caminhos do inconsciente (FRANZ, 1977, apud JUNG, 1977, p. 170).

Fazendo ressalvas a universalidade reivindicada por Jung para as estruturas arquetípicas e a forma temporal que os arquétipos pressupõem<sup>4</sup>, é interessante analisar nossa psique em analogia ao antigo mito grego do *Labirinto de Creta*.

Sempre que se fala de labirintos é comum as pessoas lembrarem-se deste mito. Desde criança ouço narrativas desta lenda. Vou narrar aqui o mito da forma que prefiro, escolhendo entre o que me recordo de diversas versões que ouvi e li<sup>5</sup>, assim temos a forma como minha memória guardou o mito e como ele se manifesta em mim.

O mito começa quando Minos, rei de Creta, pede a Poseidon, deus dos mares, para livrar a ilha de Creta das constantes inundações que sofria. Poseidon acata seu pedido, mas em troca pede que Minos sacrifique um animal sagrado materializado na forma de um touro. Minos aceita a condição, porém encantado com a beleza do animal não o sacrifica. Furioso por Minos descumprir o acordo, Poseidon resolve puni-lo, fazendo com que sua esposa se apaixone pelo touro. Fruto dessa paixão nasce o Minotauro, metade homem, metade animal.

Com isso, Minos manda seu arquiteto, Dédalo, construir uma prisão para prender e

<sup>4</sup> Didi-Huberman vai criticar o conceito de arquétipo de Jung, pois esse pressupõe o que ele chama de tempo intemporal, do qual discorda, onde as formas não sofrem variações de acordo com o momento histórico, a época e a região (DIDI-HUBERMAN, p. 245-246).

<sup>5</sup> Também me baseio no Dicionário mítico-etimológico de mitologia grega (BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico de mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2008.) e no livro *Mitologia Grega* (BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.), que apresentam também mais de uma versão para os mitos. Junito de Souza Brandão foi uma das importantes referências em mitologia greco-romana na língua portuguesa do Brasil.

esconder o Minotauro, besta fruto da relação adúltera de sua esposa com o animal. Dédalo apresenta a ideia de construir um imenso labirinto onde o Minotauro ficaria toda vida vagando e seria impossível de ser visto pelos habitantes de Creta.

Podemos interpretar o sacrifício do animal (o touro de Poseidon) representando a negação de nosso instinto (animalidade) em virtude das leis, que se criam para permitir a vida em sociedade. Minos recusa o sacrifício. A punição por descumprir a lei, o acordo com o deus dos mares, é o vergonhoso filho de sua esposa, fruto de um adultério e da relação sexual com um animal, uma monstruosidade que se deseja esconder. O Minotauro é a personificação de nossa metade besta. Aquela que escondemos, que renunciamos: o instinto e o torpor. A besta está encarcerada dentro de nosso labirinto, nossa mente onde nos perdemos para não encará-la (BRANDÃO, 2008, vol. 1, p. 416).

Continuando com o mito: para alimentar essa besta, Atenas era obrigada, devido a tributos de guerras, a enviar jovens para o labirinto de Creta, onde eram devorados pelo Minotauro. Até que Teseu, príncipe de Atenas, adentra o labirinto. Ariadne, filha humana de Minos, se apaixona por Teseu e entrega a ele armas para enfrentar o Minotauro e também lhe conta o segredo de como sair do labirinto: um fio que ele jogaria por onde passasse e seguiria de volta por ele para não se perder. Teseu encara o labirinto, mata o Minotauro e livra Atenas do tributo.

Em analogia ao mito, um momento de introspecção, uma jornada psíquica, corresponderia à aventura de Teseu no labirinto. O labirinto é perigoso, pois ele é habitado por um monstro que te devora e se perder nele pode ser uma alternativa melhor do que encontrar a besta. A jornada dentro do labirinto traz sempre esse dilema, se perder num eterno ir e vir e nunca encarar a ameaça ou encontrar o centro do labirinto, enfrentar a besta e assim livrar Atenas do tributo (BRANDÃO, 2008, p. 429-431).

O labirinto de Piranesi também é um convite para se perder, se camuflar nas sombras junto com vultos. Percorrer infinitamente essa cidade subterrânea, que é o inconsciente.

Percorrer o labirinto das cidades reais e suas distrações, aceitar as leis da civilização e nunca se deparar com a besta, com sua metade animal.

Ao nos perdermos no labirinto da cidade, nos achamos protegidos da natureza, do mundo animal. Ao nos perdermos nos labirintos do inconsciente, nos achamos protegidos da nossa natureza de nossa animalidade. Assim se sobrepõem esses dois sentidos do labirinto. A imagem do labirinto fala sobre como lidamos com essas naturezas.

## O LABIRINTO DE ASTERIÓN

O escritor Argentino Jorge Luis Borges cria uma releitura contemporânea do mito do labirinto. Sua versão fortalece alguns sentidos e cria outros. O conto é intitulado *A casa de Asterión*<sup>6</sup>. Minotauro ganha um nome, Asterión<sup>7</sup>, e o labirinto vira sua casa. O labirinto é sua casa, seu mundo, sua realidade. O mito passa a ser narrado do ponto de vista dele, que é humanizado, lembrando que apenas uma metade é animal, a outra continua humana.

Asterión expõe a sua angústia: o labirinto. A libertação da sua angústia viria apenas com a morte, que foi profetizada por uma de suas vítimas. O assassino do Minotauro, Teseu, é referido no conto como o libertador. Somente a morte poderá libertá-lo de sua angústia. O labirinto é sua condição existencial.

<sup>6</sup> BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 61-63.

<sup>7</sup> Asterión é o nome de outro personagem da mitologia grega que seria o avô paterno adotivo do Minotauro, que casou com Europa e adotou os três filhos que Zeus teve com ela, entre eles Minos (BRANDÃO, 2008, vol. 1, p. 131). É como se no conto de Borges o Minotauro tivesse sido batizado com o nome do avô.



Pelo ponto de vista que Borges narra o mito, somos levados a nos identificar com o Minotauro e não com Teseu, o herói de Atenas, como as narrativas tradicionais nos levam a fazer. O Minotauro vira um sujeito, consequentemente dotado de subjetividade. Somos como o Minotauro, metade animal, metade seres civilizados culturais, não necessariamente nessa proporção, mas enfim, o conto de Borges remete a isso.

Tenho também meditado sobre a casa. Todas as partes da casa existem muitas vezes, qualquer lugar é outro lugar. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedouro, um pesebre; são catorze (são infinitos) os pesebres, bebedouros, pátios, cisternas. A casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo. Todavia, de tanto andar por pátios com uma cisterna e com poeirentas galerias de pedra cinzenta, alcancei a rua e vi o templo das Tochas e o mar. Não entendi isso até uma visão noturna me revelar que também são catorze (infinitos) os mares e os templos. Tudo existem muitas vezes, catorze vezes, mas duas coisas há no mundo que parecem existir uma só vez: em cima, o intrincado sol; embaixo, Asterión. Talvez eu tenha criado as estrelas e o sol e a enorme casa, mas já não me lembro. (BORGES, 2008, p. 62).

Este trecho do conto apresenta a voz de Asterión, o Minotauro. Ele não sabe o que é fruto de sua mente ou realidade exterior, mas não se importa, apenas vaga pelo labirinto encontrando, às vezes, suas vítimas atenienses jogadas lá por ordem de seu pai. E enquanto isso espera o libertador que foi profetizado por uma delas. O labirinto de sua mente se sobrepõe a arquitetura do labirinto que vive.

O labirinto além de uma metáfora para nossa psiquê é uma metáfora para a cidade. Os personagens do mito desenham relações entre os habitantes da cidade e a cidade. A cidade é um dos principais temas da modernidade e o labirinto sua expressão mais imediata.

Baudelaire vai construir a figura do *flâneur*, uma figura que vaga pelas ruas, que talvez seja tão antiga quanto a cidade. Mas este caminhante, que o poeta define, vai ser o

protótipo de um tipo de artista tipicamente moderno, que se inspira pela cidade e cuja arte serve à ela e a constrói. Essa figura do *flâneur* vai ser marcante no imaginário moderno, esse habitante da cidade cujo corpo se confunde com o corpo da cidade, assim como o Minotauro na versão moderna do mito recriada por Borges.

A figura (não mitológica e moderna) que melhor conhece o labirinto é o *flâneur*. A *flanerie*, como foi definida por Benjamin<sup>8</sup>, baseado na poética de Baudelaire, é um processo privilegiado para as sensibilidades urbanas, e consiste em estar à deriva<sup>9</sup> pela cidade sem percurso pré-definido, de forma distraída e meditativa, conhecendo-a de forma profunda como um xamã que lê as vias da cidade.

O *flâneur* sobrepõe o labirinto da cidade ao labirinto da mente. Ele é um misto de Teseu e Asterión. Teseu, como o herói na mitologia clássica, e Asterión como o personagem de Borges, metade animal. Como Asterión, ele mergulha no labirinto exatamente para se perder. Desenvolve com suas vias uma intimidade e uma cumplicidade profunda como se a cidade fosse seu segundo corpo, não separa o que está dentro e o que está fora. Será o habitante do labirinto. Já Teseu, o herói, adentra o labirinto com um guia, o fio de Ariadne, e não se perde. Ele desbrava o labirinto, encara sua missão de enfrentar a besta, é destemido e determinado. Entra e sai do labirinto.

A imagem do labirinto sintetiza uma relação mítica de pertencimento à cidade e o *flâneur* seria o seu leitor privilegiado. Estas são figuras cruciais para o imaginário moderno, e paradoxalmente tão antigas quanto o mito grego.

<sup>8</sup> BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

<sup>9</sup> Semelhante a *flanagem* é o procedimento que Guy Debord vai definir simplesmente por *deriva*, que seria um novo método de uma nova ciência que objetiva desvendar o espaço urbano: a psicogeografia. Desvendar esse espaço urbano psicológico e vivo que vive sobre as cidades de pedra. Essa ciência traria uma nova forma de representar e entender esse espaço, se valendo de afetos e subjetividades mais do que pragmatismos e objetividades. O resultado seria um novo urbanismo, que projetaria uma nova cidade de uma forma nova, embasada nessa espacialidade cartografada pela psicogeografia. A *deriva* devolveria para cidade a vida interior que o *Flâneur* absorveu e processou, ligando a construção da cidade e o inconsciente de uma maneira utópica. (DEBORD, 1993, p. 26-29).

## ENTRADA

A série se iniciou em 2012 e é composta por um conjunto de paisagens arquitetônicas materializadas através da linguagem do desenho, da pintura e da gravura (Figura 2, 3 e 4). O prosseguimento da série, neste período que está contido nesta dissertação, se dá exclusivamente na linguagem do desenho.

O desenho aqui se encontra em uma região de fronteira com a pintura. Prefiro designar a técnica como desenho, principalmente, pelo caráter estrutural que este tem. Esse seu caráter de esqueleto mais a sua aproximação com o projeto<sup>1</sup>, pretendo privilegiar nestes trabalhos, por isso decidi prosseguir a série somente com desenhos, abandonando as outras linguagens. Eles são executados em grandes formatos, com materiais sintéticos, a fórmica (PVC) e o esmalte oleoso para metais, que são materiais usados normalmente na construção civil e fazem parte da paisagem urbana que pretendo retratar.

Vejo o desenho como a técnica e a linguagem que antevê, que apresenta a primeira visão (na forma de esboços e diagramas por exemplo). Também aquela que designa e planeja as formas, que é estrutura e esqueleto. Essas características fazem com que o desenho seja utilizado como instrumento de planejamento em diversas áreas, da moda à guerra, mas principalmente na arquitetura, que a partir do século XV, vai ser concebida

<sup>1</sup> Refiro-me tanto o projeto arquitetônico, quanto ao projeto de design ou os esboços feitos para preparar pintura.



Figura 5 – *Canto*.  
2012. Óleo sobre  
tela, 210 x 130 cm.

e contaminada por essa linguagem de forma determinante (BRANDÃO, 2005, p.68).

Considero importante assinalar que designo esses desenhos como paisagens, pois apesar de estarem completamente dentro do conceito, da forma desenvolvida por Maderuelo (2005) e outros autores<sup>2</sup>, isso pode causar certo estranhamento, pois normalmente se entende como paisagem: uma vista elevada de um ambiente natural, da forma dada por uma tradição pictórica iniciada por volta do século XVII<sup>3</sup>.

A sequência das paisagens sugere um percurso que atravessa diversos ambientes típicos de nosso meio urbano. Desenham através de seu conjunto uma visão fragmentada da cidade e da vida urbana, formada por diferentes vistas de seus pequenos espaços interiores: alcovas e vias. Uma visão fragmentada, assim como a nossa experiência espacial na cidade.

Essas paisagens são marcadas pela generalidade das formas arquitetônicas modernas, e das derivadas desta, que predominam nas paisagens urbanas brasileiras, com seu vocabulário padronizado, minimalista e geométrico, que se multiplicam na produção do espaço sob a égide de um discurso funcionalista e racionalista.

Também evocam a experiência solitária dos percursos cotidianos pelas vias de fluxo de pessoas e *não lugares*. Espaços que estão sempre vazios nas imagens, testemunhando assim a desagregação da sociedade, a perda do nós como grupo, em que passa a prevalecer o indivíduo isolado e solitário.

<sup>2</sup> Desenvolvo esse conceito no ensaio *A Paisagem*, o primeiro apresentado na primeira parte desta dissertação.

<sup>3</sup> Efetivamente, as pessoas em geral, creem numa série de tópicos cuja origem poderíamos rastrear no romantismo; entre aqueles que estão mais arraigados se encontra a universalidade do conceito de beleza unida a ideia de natureza. Uma das primeiras coisas que precisamos fazer é desligar a ideia de natureza do conceito de paisagem, com o fim de que termos como paisagem natural não pareça redundante e que outros, como paisagem urbana ou paisagem industrial, não sejam considerados contraditórios. [...] Estamos, portanto, constantemente submersos em <<paisagens>> cuja morfologia diferenciamos e [...] utilizamos com alegria o termo paisagem para nomear estes ambientes, distinguindo entre paisagem natural, paisagem rural, paisagem agrícola, paisagem urbana, paisagem industrial e, incluso, paisagem virtual ou paisagem interior. (MADERUELO, 2005, p.17, tradução minha).



Figura 6 – *Quadra*. 2013. Óleo e acrílica sobre tela, 130 x 130 cm.



Figura 7 – *Vestário Masculino*. 2012. Esmalte sobre fórmica, 200 x 125 cm.

## IMAGENS PARA UM ARQUIVO MENTAL

Durante um percurso cotidiano de minha casa até o restaurante universitário, pela avenida Perimetral, passo por uma longa galeria separada da calçada por colunas. Quando passo por elas sempre observo os desenhos das sombras no espaço. Listras negras e brancas, um grafismo feito pelo sol e pelo prédio. Trazem-me uma lembrança de infância, onde eu andava a esmo, nos arredores da casa de minha avó, para tomar sol no inverno, e observava como os desenhos das sombras das colunas perturbavam o espaço, como se aquilo fosse um processo mágico, que abria portas para outro mundo feito pelas sombras.

Em outros momentos saio para rua com meu *sketch book*, sem destino predefinido, para exercitar o desenho de observação, flanando pelas ruas da cidade. Em certa ocasião, me deparei com um edifício modernista, em uma altura que já não me lembro da Avenida Ipiranga, em Porto Alegre. Exemplar típico do modernismo, tinha no primeiro pavimento um vão livre sustentado por uma colunata, que formava uma grade de sombras no chão. Lembro-me de imediato das sombras da minha infância, concentro-me naquela paisagem e arquivo aquela imagem em um arquivo mental.

Depois de retornado ao Ateliê consulto meus arquivos e cadernos de desenhos dos últimos anos. No meio de todo tipo de anotações, acho três esboços parecidos, com projeções de sombras de colunas. Não sei precisar a data nem o motivo deles. Confronto esses desenhos com minhas imagens mentais, em um momento meditativo: surgem outras memórias, que trazem outras, em cascata: o saguão do prédio onde cursei o ensino médio em Belo Horizonte, uma festa na escola de artes da UFRJ, entre outras que já não sei precisar.

Não faz parte do meu processo revisitar lugares ou tentar precisar as memórias. Depois de consultados, os esboços voltam a ser guardados e esquecidos. Isso para tentar me valer da lógica da memória, de sua imprecisão e seu movimento de emergir/submergir e assim alcançar uma espacialidade mais próxima de uma paisagem mental.

Assim atesto a recorrência de paisagens, não só nas cidades, como também nas minhas vivências. Como são recorrentes fazem parte das memórias de uma infinidade de pessoas. A partir disso, percebo nessas imagens o potencial delas evocarem memórias e lugares para quem as observar. Como as paisagens desenhadas pela imprecisão da memória são lacunares, essas lacunas poderão ser preenchidas, também, por estas memórias do fruidor.

Parto para a materialização do desenho. Desejo uma paisagem onde deságua todas essas outras paisagens arquivadas na minha memória. Começo o embate com o papel em branco para gerar a imagem. Tudo começa com a perspectiva que permite adentrar no branco do papel. Através dela, desenho um corredor por onde poderíamos atravessar.

Extraio desse processo um desenho final, despojado como uma anotação. De seu esqueleto faço um desenho em uma transparência e o projeto, com um retroprojektor, em cima de um suporte maior, para que o espaço da imagem ganhe força, presença e consiga perturbar o espaço ao redor. O espaço é desenhado pelo esmalte sobre o esqueleto de sombras projetado na fórmica. A imagem, por fim, ganha uma materialidade.

## A PAISAGEM FANTASMA

A arquitetura é primeiramente desenho e imagem. Surge como desenho no projeto e

depois como imagem nas vistas em perspectiva, que fornecem uma antevisão do objeto arquitetônico, a primeira visão, a visão do projetista. O desenho, neste momento, atua como interlocução entre o pensamento e a realidade física. (BRANDÃO, 2005, p. 68).

As figurações de arquiteturas, feitas em imagens, fazem o caminho inverso, tornam o objeto arquitetônico físico novamente imagem, revelando assim sua realidade primeira, como imagem, no plano do projeto. Este processo que busco em meus desenhos: alcançar a arquitetura em sua natureza imagética e devolvê-la para o plano do papel. Aproprio-me do desenho rígido e determinista de formas arquitetônicas da cidade.

Marcado por elementos que se repetem, ritmados, esse poderia ser o desenho monótono de uma cidade sem fim que se expande indefinidamente, interminável como o percurso na mente e as possibilidades de rotas na cidade.

Imagino um arquiteto, uma figura sombria, sem face e obsessiva que desenha esta arquitetura, vendo primeiro suas formas nos traços de seus projetos. Essa imagem é uma metáfora para a casta que determina os espaços urbanos. Aproprio-me das linhas que contornam seus edifícios, de seus desenhos. Nessa apropriação acontecem diversas adequações no espaço. O espaço duro se torna mole. As linhas retas, cortantes, se tornam levemente onduladas e musicais.

Nesta série a paisagem é formada pelo preto e pelo branco, luz e sombra, os elementos básicos de toda imagem, do visível. Aqui destacados em sua dramática dialética.

Pretendo uma imagem que é a cristalização de um instante, de uma aparição fugaz. Uma paisagem que aparece e logo depois desaparece, mas que deixa uma imagem que a testemunha. O figurado no desenho seria o momento exato onde ela aparece na máxima nitidez que alcança, antes do momento que começa a desvanecer.

O espaço virtual da imagem, nascido da ilusão criada pela perspectiva, é afirmado e

negado. Um espaço fruto de uma tensão entre a profundidade da imagem e a composição plana. As linhas seguem em direção ao ponto de fuga, no centro do cone visual, mas se desviam sutilmente em relação ao plano da imagem para criar uma composição, ruídos musicais que agradam minha intuição. A ilusão é instaurada, o olho penetra no espaço virtual, mas é arrastado de volta pelo plano e a ilusão desfaz. A ilusão se faz e desfaz com o movimento dos olhos e do corpo de quem observa.

## COLUNATA

Nesse trabalho figuro um corredor que adentra no plano da imagem com uma perspectiva aguda (Figura 5). Delimitado à esquerda por uma sequência de colunas equidistantes e a direita por uma parede. O trabalho é intitulado *Colunata*. Colunatas são sequências de colunas simetricamente dispostas numa fachada ou à volta de um edifício, formando um conjunto arquitetural. Esse título e a figuração desse verbete arquitetônico se devem a uma apropriação dessa forma arquitetônica para trazer para minha paisagem aquilo que ela aponta de sintomática.

O espaço é revelado pelas sombras projetadas pelas colunas no chão e na parede, ao serem contrapostas a uma luz intensa, vinda de fora da cena, pela esquerda. As colunas parecem sumir com o excesso de luz. Seus únicos vestígios, as sombras, dobram docilmente frente ao primeiro obstáculo. O espaço parece estar ameaçado de sumir com a mudança de direção da luz. A luz faz nascer a imagem e o espaço, da mesma forma que faz desaparecer.

Na materialização da imagem, o imaterial, as sombras, se tornam matéria: o espesso esmalte negro. Ela expõe a sua materialidade, escorre, borra, mancha e marca os movimentos que o pincel imprime. No outro lado, o que figura o que é material na



Figura 8 – *Colunata*. 2016. Esmalte sobre fórmica, 125 x 210 cm.



imagem: o chão, parede e colunas, somem camuflados no branco do suporte, se tornam luz, imaterial.

As colunas conforme foram concebidas desde a antiguidade egípcia, surgem remetendo aos troncos das árvores que por sua vez eram uma menção ao órgão genital masculino, à fertilidade masculina, isso acontece na Grécia antiga também (GARMA, 1961, p. 25). Colunata é uma forma arquitetônica típica do classicismo, como indica a origem italiana do termo. Foi bastante utilizada como referência a cultura greco-romana, reivindicando assim um pertencimento a ela. Aparece aqui em sua forma moderna, despida de ornamentos e reduzida a formas geométricas elementares.

O discurso funcionalista da arquitetura justifica a forma pela sua função: colunas tem a função de sustentação, de suportar o peso das lajes, colocar o edifício em pé. Porém, como essa função poderia ser desempenhada por outras inúmeras formas fica evidenciado o caráter ideológico desse discurso, que nega os aspectos simbólicos dessas formas cilíndricas alongadas, que acabaram se tornando um lugar-comum na arquitetura.

Colunas são símbolos fálicos por excelência. A repetição das formas genitais nas colunatas, presentes em uma infinidade de prédios pela cidade, apontam para dois sintomas: uma sociedade sexualmente reprimida que vive sua sexualidade de forma indireta através da figuração de símbolos impressos em sua produção material. E também como uma sociedade patriarcal, que demarca territórios através do símbolo fálico e exalta o masculino. Ambos recalçados sob um discurso que nega o simbólico na arquitetura e acredita na neutralidade das formas pela funcionalidade dos elementos arquitetônicos (GARMA, 1961, p. 33).

Junto à ideia de estilo internacional, o discurso de neutralidade da arquitetura de origem moderna, também foi usado para implantá-la nas mais diversas partes do mundo, assim encontramos essas formas por toda parte. As formas designadas pelo projeto

arquitetônico, também revelam estruturas de poder e sintomas culturais da sociedade.

## SOMBRAS DA JANELA

O segundo trabalho dessa série (Figura 6) também parte de uma imagem recorrente em minhas vivências. Eu, um sujeito dado à flanagem, em vários momentos percorro a cidade contemplando-a. Em algum momento, em algum lugar, que permite uma vista mais ampla, a cidade surge do escuro da noite, como paisagem, desenhada pela luz elétrica. A cidade iluminada pela eletricidade se revela em sua essência mais nítida.

Olho para ela e vejo as construções sendo engolidas pelo céu escuro ao fundo, a cena iluminada por pequenos quadrados amarelos ou brancos que são as janelas de cômodos com as luzes acesas. Uma visão corriqueira da cidade à noite. Um plano quase negro com seus ordenados pontinhos de luzes trêmulas. Os prédios são sorrisos banguelos desenhados por janelas acesas e apagadas. Cada uma dessas luzes é um cubículo, e a cidade, um amontoado deles. Essa é a imagem que tento materializar: o interior de uma dessas alcovas reveladas por estes pontos luminosos na paisagem urbana noturna.

Fico imaginando os cubículos que emitem aquelas luzes e os outros que estão apagados, camuflados no escuro e recebendo a quase nula luz que vem da rua. Cubos amarelos ao som de televisões insones e cubos apagados tomados pelo negro da noite. Nesse momento noturno se tornam um cubo de ar em paz onde as coisas têm a sua vida secreta longe da luz e da presença de seus donos.

Esse silêncio e vazio só são maculados pela melodia das luzes dos carros passantes que desenharam as grades das janelas na parede. Desenhos móveis que caminham de uma extremidade a outra e somem. *Sombras da janela* é a captura de um instante como esse,

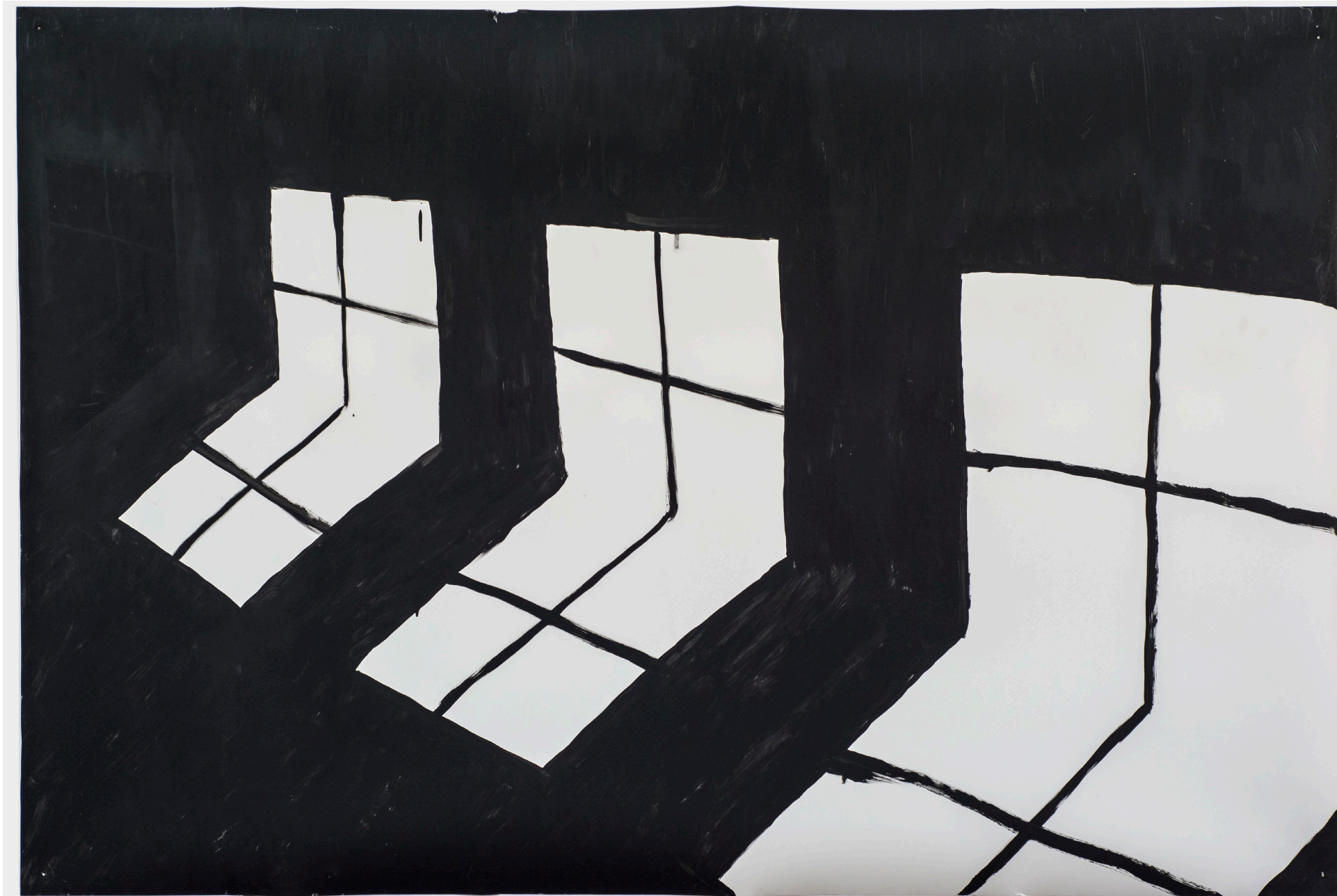


Figura 9 – *Sombras da janela*. 2016. Esmalte sobre fórmica, 125 x 200 cm.

e sua singular, fugaz e banal poesia.

A grade protege os moradores, seus filhos e animais da queda e de fantásticos bandidos com habilidades aracnídeas. A grade segura o vidro que fecha o ambiente: um retângulo maior dividido em vários retângulos menores. O vidro dificulta a troca de ar, mas permite a passagem da luz. Desenhos construtivistas são formados pelas grades e pela luz. Interrompem a totalidade das trevas. Assim minha imaginação adentra nessas janelas apagadas e inventam essas formas, que provavelmente existem em muitos desses pontos.

O ar e a escuridão se fundem na mesma matéria. Quando é dia, e vejo essas arquiteturas agitadas pela presença humana e seus usos, imagino-as quando está de noite e elas são tomadas por essa apaziguadora matéria. Outro mundo se apresenta: um mundo sem imagens. O negro da tinta espessa, pegajosa e contagiosa se transforma nessa matéria noturna transcendente no processo alquímico da figuração do desenho.

A luz forma a imagem. Quadrados de luz formados pelas sombras das janelas e suas grades se desenham na parede e se dobram no chão revelando o volume. Uma paisagem que é quase uma abstração geométrica animada pelas luzes da cidade é formada por uma arquitetura que é uma abstração geométrica.

## A ENTRADA DO LABIRINTO

A terceira tela da série recebeu o nome de *A entrada do Labirinto* (Figura 7). Esse nome vem, pois as questões relativas ao labirinto, que trato no primeiro capítulo desta parte, vão se delineando com maior precisão na minha mente e são a inspiração para a continuidade da série. Quis imprimir através do título uma referência direta a ele, que

como símbolo e metáfora da cidade são parte importante do imaginário que carregam esses trabalhos.

O desenho foi concebido a partir de um sonho. Sonhei com um ambiente bem próximo ao retratado. No sonho eu esperava em um banco e olhava para esse ambiente. Aquela visão me apaziguava de alguma forma, não sei precisar o motivo. Essa imagem me marcou, fiz um pequeno esboço para poder me recordar. Depois essa imagem surgiu na minha mente repetidas vezes em momentos de distração.

Elejo essa paisagem para meu próximo trabalho, porém, senti que o esboço que tinha feito não dava conta de recuperar as sensações que queria da experiência nesse ambiente no sonho. Era um desenho planejado demais e com as linhas agitadas e macias demais, então resolvi investir num maior apuro da geometria do espaço. Trabalhei a perspectiva de forma que a imagem ganhasse maior profundidade, queria potencializar a sensação de adentrar no ambiente figurado na imagem.

Para isso eu modeliei a arquitetura em um programa de modelagem tridimensional, o *Sketchup*<sup>4</sup>. Daquela maquete virtual extraí uma imagem, da mesma forma como se tira uma fotografia de um lugar. Pesquisei, com a câmera virtual, o ângulo que melhor expressava a paisagem do sonho e também melhor expressasse a construção perspectiva do espaço.

O traçado correto da perspectiva foi um procedimento novo nessa série, o que mostra que estou abandonando alguns elementos que nela privilegiei até então, traçando novos rumos. A perspectiva aqui ganha um protagonismo, é apurada para dar mais vigor ao espaço do desenho. As questões relativas ao espaço virtual da imagem foi um interesse reforçado durante o desenvolvimento da série.

<sup>4</sup> Programa *freeware* amplamente usado para o desenvolvimento de projetos arquitetônicos, tanto por profissionais como estudantes.

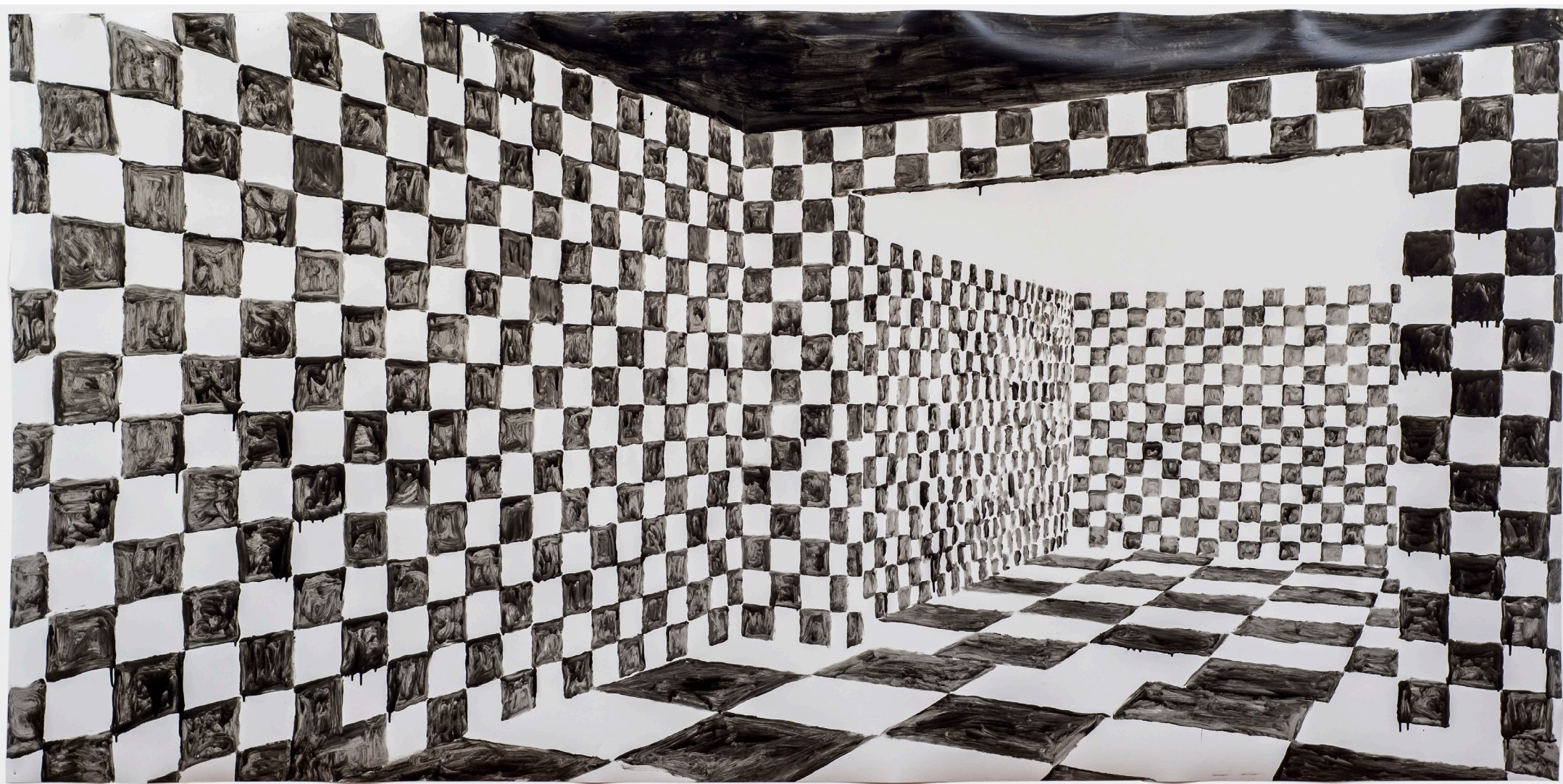


Figura 10 – *A Entrada do Labirinto*. 2017. Esmalte sobre fórmica, 125 x 250 cm.

O espaço é simples, um corredor que passa por uma abertura e um degrau, virando para a direita. Pode remeter a várias tipologias como: a de um bar, oficina mecânica, uma sauna ou uma casa noturna. Um espaço que pode ser comum em subúrbios e nos hipercentros das metrópoles. Ele me traz diversas lembranças, nada específicas, assim como os outros, o que o faz ser bem-sucedido para participar desta série de paisagens.

Este espaço é revestido de azulejos brancos e pretos formando um quadriculado. Este tipo de quadricula sempre me lembra do tabuleiro de jogos como dama ou xadrez, ou mesmo a bandeira usada nas chegadas das corridas de Fórmula 1. Esse padrão me remete ao jogo em suas formas lúdicas, porém trazem a mente os jogos sociais e econômicos, de ganhar ou perder, dos quais a cidade é palco. Também remetem a uma dialética binária: luz e sombra, cheio e vazio, tudo e nada, se revezando, se entrelaçando na paisagem.

Eis a entrada do labirinto: um simples corredor ortogonal xadrez. Desembocará aonde essa entrada? Em outros ambientes, em outros corredores semelhantes, cujas formas se repetem, assim como as vias de um labirinto. Assim imagino esses lugares: como um momento de um percurso labiríntico, como um pequeno fragmento de uma arquitetura sem fim em formas genéricas e banais.

## O PÁTIO CENTRAL

O quarto desenho da série é nomeado de *Pátio Central* (Figura 8). Pátio central é uma tipologia arquitetônica, muito comum em antigos mosteiros e colégios católicos. Consiste em um pátio vago a céu aberto cercado por corredores abertos e *mezzaninos*, delimitados por colunas e arcadas.

Também atestei a recorrência dessa forma na cidade, muito comum em escolas que

visitei, com arquitetura em diversas linguagens: neoclássica, moderna e contemporânea, porém mantendo essa mesma tipologia. Também atestei a presença dessa forma em minha mente quando sonhei algumas vezes com ela.

No meu sonho eu andava pelo segundo andar, no *mezzanino*, de um pátio central. O ambiente possuía uma estrutura com pilares e arcadas e era revestido de azulejos quadrados. O ambiente estava completamente escuro com uma fraca luz vinda do exterior. No sonho via aquele ambiente como um lugar que já conhecia e queria visitar, porém ele havia passado por uma reforma e estava diferente. Percorria seus corredores e entradas que desembocavam em outros pátios centrais. Procurava o pátio de minha lembrança mesmo não sabendo como era. Percebi que estava completamente imerso no labirinto quando sonhei com esta imagem.

Depois de acordado tentava interpretar o sonho, ele me trazia lembranças. Primeiro o pátio central de um colégio que estudei, chamado Santa Maria. Esse era um pátio com um jardim no centro e linguagem neoclássica com seus ornamentos florais. O prédio era bem antigo, tinha por volta de cem anos de idade e, antigamente, abrigava um colégio de freiras, conforme me lembro de ouvir naquela época. Já o revestimento em azulejos me lembrava dum matadouro de um açougue industrial que visitei em Uberlândia, levado por um tio pecuarista que queria me mostrar os pormenores da pecuária. O ambiente desse matadouro era revestido de ladrilhos quadrados, até o teto, e possuía marcas de sangue e um cheiro nauseante.

Colégio e açougue, sobrepostos em um mesmo ambiente. Seria isso? Não sei, mas gostei dessa imagem e elegi essa paisagem para ser materializada em um desenho.

O procedimento foi igual ao do último desenho. Executei uma maquete virtual no programa de modelagem tridimensional. Escolhi uma vista, a mais expressiva que encontrei, dentro da lógica do labirinto do meu sonho. Imprimi em uma transparência uma imagem com apenas as linhas da arquitetura, projetei-a na folha de fórmica pregada

na parede e desenhei com o esmalte por cima das linhas projetadas.

Um pouco depois de pronto o desenho, esbarrei no retroprojetor e a transparência saiu do lugar, duplicando no ambiente o espaço que acabara de desenhar. Vi aquela repetição e vi nisso o labiríntico, pois este é caracterizado por vias quase idênticas que se repetem, fazendo aqueles que o adentra se perderem. Resolvi então fazer outro desenho igual para formar uma espécie de díptico com o outro que acabara de terminar.

Executei o outro desenho (Figura 9) partindo da mesma transparência. Porém, a espelhei para que as duas imagens, dos dois corredores juntos, parecessem formar uma quina onde estaria o espectador. Isso conotaria dois caminhos diferentes para percorrer no labirinto (Figura 10).

Temos aí a imagem do centro do labirinto, porém vista de relance e escondida na escuridão. O centro ou um dos centros, pois todas as formas do labirinto se repetem inumeráveis vezes.



Figura 11 – Pátio Central. 2017. Esmalte sobre fórmica, 125 x 130 cm.



Figura 12 – *Pátio Central II*. 2017. Esmalte sobre fórmica, 125 x 130 cm.





Figura 13 – Pátio Central I e II. 2017. Esmalte sobre fórmica, 125 x 130 cm.

### OS NÃO LUGARES

As formas arquitetônicas predominantes em nossos espaços urbanos, genéricas, padronizadas, minimalistas e multifuncionais, são os cenários, comum e recorrente, de nossas experiências cotidianas. Assim esses espaços também povoam nosso imaginário e são os cenários também de nossas fantasias.

Vemos esse tipo de espaço como um motivo bastante recorrente na arte brasileira recente. Como podemos notar, de forma exemplar, na obra de três artistas: Adriana Varejão (na série de pinturas *Saunas e Banhos* de 2003 a 2009) Daniel Senise (o tema aparece em grande parte das suas pinturas e colagens a partir do ano 2000) e Rodrigo Andrade (na série de pinturas *Matéria Noturna*, a partir de 2009). Isso nos mostra que esse tema traz questões caras à sensibilidade contemporânea.

Vejo no trabalho desses artistas a recorrência desses espaços que persigo em meu trabalho. Eles tratam, de forma surpreendente, temas que pretendo abordar em minha pesquisa. Por isso trarei aqui uma análise de alguns aspectos de suas obras que ajudam a elucidar alguns dos tópicos que pretendo trabalhar.

Essas obras, que citei acima, carregam imagens de paisagens interiores, que não mostram especificidade alguma dos espaços, podendo estes se referirem a diversas localidades. Estão sempre vazios, geralmente são lugares de passagem e às vezes

parecem abandonados. São volumes vazios construídos pela ilusão da perspectiva. Não há ninguém dentro do ambiente figurado a não ser o olhar do artista, um observador transeunte que não têm esses espaços como lar apesar de habitá-los. Trata-se de uma mirada existencial, paisagens do mundo construído pelos homens, mirada de um ser urbano, habitante desse mundo, encerrado em suas estruturas, que tem a arquitetura e a cidade como invólucro do corpo, como uma segunda pele.

Essas arquiteturas herdeiras do modernismo criam uma equivalência formal entre diversos espaços, reduzindo várias experiências, em diferentes localidades, a uma mesma experiência espacial mínima. Estes espaços são tirados da banalidade e figurados numa imagem artística, fazendo se enxergar aquilo que a sua banalidade e generalidade tendem a apagar. Fazendo-nos olhar para os cenários do cotidiano, e ver a aridez hostil da cidade, que não vemos enquanto estamos distraídos com as imagens e com nossos itinerários.

A esse tipo de espacialidade o antropólogo Marc Augé (1994) chamará de não lugar. O não lugar está em oposição ao lugar antropológico, aquele que é marcante nas culturas não escritas, que têm na relação com o lugar o traço central de sua cultura.

Os lugares para seus habitantes fazem parte de uma cosmologia de origem, que são figuradas nas formas de mitologias, patriotismos, religiões, etc. O pertencimento ao lugar é determinante nas culturas das quais ele existe. A própria cultura advém de uma relação com ele. Nas palavras do autor:

[...] o lugar antropológico, é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa.  
[...] o lugar é necessariamente histórico a partir do momento que, conjugando com identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima. (AUGÉ, 1994, p. 51-53).

O não lugar seria a negação do lugar: "Se um lugar pode se definir como identitário,

relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar." (AUGÉ, 1994, p. 73).

A identidade do indivíduo contemporâneo está mais ligada ao percurso do que ao pertencimento a algum lugar. Com uma forma padronizada que se repete em diversos contextos, essa espacialidade atende as demandas das sociedades ocidentais por velocidade no fluxo contínuo de pessoas, mercadorias e imagens. Onde pessoas, mercadorias e imagens se confundem muitas vezes. Os espaços físicos tendem a transformarem-se em meios que possibilitam a interação no espaço virtual (celulares, computadores, cartazes, alto-falante, etc..) (AUGÉ, 1994, p. 36-37).

Nas metrópoles contemporâneas do ocidente a proliferação dos não lugares revela como a cultura que as produzem se relacionam com o espaço. Essa sociedade não se relaciona com o lugar, esvaziando-o de identidade e sentido. Porém, como nos alerta Augé: "O lugar e o não lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação." (AUGÉ, 1994, p. 74).

No epílogo<sup>1</sup> de seu livro, o autor, coloca que seu empreendimento para entender a produção e a vivência dos não lugares, seria o primeiro passo para a criação de uma antropologia que se ocupe do cidadão contemporâneo, estudo esse que ele nomearia de *etnologia da solidão* (AUGÉ, 1994, p. 110). A existência dos não lugares acusa uma cultura individualista e a consequente solidão de seus membros, que competem entre si nos mercados se desagregando como sociedade.

O geógrafo Simon Schama, trabalha em seu livro *Paisagem e Memória*<sup>2</sup>, sobre como a representação das paisagens revelam um imaginário do lugar, quase sempre mítico ou

<sup>1</sup> AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994, p. 107-110.

<sup>2</sup> SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ficcional, mas que moldam a identidade de seus habitantes e um pertencimento a ele e à sociedade ao qual está ligado. Esse caráter de pertencimento, de origem mítica ou ideológica dos espaços, são as principais características que são negadas ao não lugar.

Como uma cultura individualista e com referenciais tão individuais poderia eleger símbolos que representem a coletividade? Existiria ainda alguma coletividade ou algum sentido para ela? Em resposta para essas perguntas vejo a obra desses artistas. Tento também através do meu trabalho esboçar uma resposta para essas questões.

Na obra desses artistas vemos paisagens de não lugares. O espaço da coletividade retratado como um espaço vazio. A angústia desses espaços trazidos por essas expressões substituem a sensação de coletividade, já perdida em nossa sociedade. Compartilhamos coletivamente apenas o sentimento da solidão e os sintomas desse modo de vida.

Nessas pinturas e colagens, que carregam muitas características das pinturas tradicionais de gênero paisagem, pressinto esse mesmo ímpeto identitário, de ligação existencial e cosmológica que a representação da paisagem clássica traz em relação ao lugar. O não lugar, então, é subvertido e se torna lugar. Sendo assim, temos aí a construção de vários paradoxos: uma identidade encontrada na falta de identidade; uma coletividade encontrada na solidão e por fim uma ligação de origem e de pertencimento com os não lugares.

Esses artistas se aproximam por via dessa temática do não lugar, porém constroem diferentes relações com esses espaços através de suas imagens. Através da obra desses artistas vou adentrando na profundidade do não lugar. Pretendo também figura-los em minhas imagens e reconstruí-los através de meu imaginário e minha mitologia pessoal.



Figura 14 - SENISE, Daniel. *Hopper*. 2001. Medium acrílico e resíduos sobre tecido em colagem sobre madeira, 140 x 180 cm.

## O LUGAR DO NÃO LUGAR

Vamos observar, primeiro, uma pintura de Daniel Senise intitulada *Hopper*<sup>3</sup> (Figura 14). O pintor Edward Hopper, homenageado por Senise, com o nome da pintura, é muitas vezes conhecido como o *pintor da solidão urbana*. O título dado à pintura não é apenas referência à forma plácida como Hopper utilizou a luz, que Senise também cita nesta pintura, é uma referência a essas imagens da solidão urbana, que o pintor americano

<sup>3</sup> SENISE, Daniel. *Hopper*. 2001. Medium acrílico e resíduos sobre tecido em colagem sobre madeira, 140 x 180 cm. Disponível em: <<http://www.danielsenise.com/daniel-senise/obras/imagens.asp?pagina=20&tipo=voo>>. Acesso em: 18 maio 2017.



Figura 15 – SENISE, Daniel. *Städtische Galerie – Lenbachhaus*. 2000. Medium acrílico e resíduos sobre tecido em colagem sobre madeira, 153 x 153 cm.

foi um dos primeiros a retratar. Essa pintura carrega o mesmo motivo das outras telas do artista do período: não lugares, que aqui especificamente, aparece como expressão desse universo urbano solitário associado a Hopper.

Senise começa a representar paisagens arquitetônicas, primeiro representando galerias e espaços da arte, como nas pinturas *Städtische Galerie – Lenbachhaus*<sup>4</sup> (Figura 15)

<sup>4</sup> Daniel Senise. *Städtische Galerie – Lenbachhaus*. 2000. Medium acrílico e resíduos sobre tecido em colagem sobre madeira, 153 x 153 cm. Disponível em: <<http://www.danielsenise.com/daniel-senise/obras/imagens.asp?pagina=3&tipo=voo>>. Acesso em: 18 maio 2017.

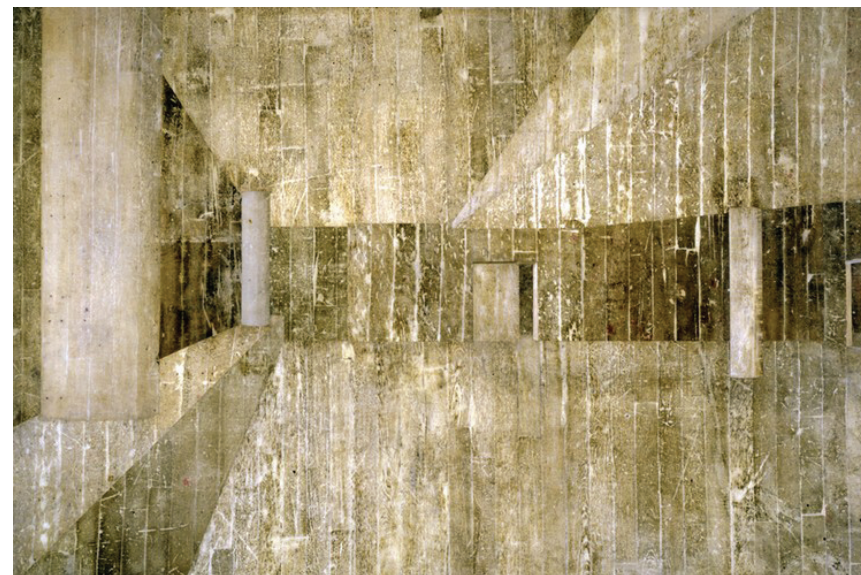


Figura 16 - SENISE, Daniel. *Galician Center of Contemporary Art*. 2000. Medium acrílico e resíduos sobre tecido em colagem sobre madeira, 200 x 300 cm.

ou *Galician Center for Contemporary Art*<sup>5</sup> (Figura 16), mas depois intitula os trabalhos com nomes genéricos como galeria ou mesmo sem título. Os espaços de arte, mesmo sendo lugares específicos com localização exata, como esses espaços que o artista cita nos títulos, em sua padronização e pretensa neutralidade, tentam suprimir todas as características que os distinguem como lugar, pretendendo ser um espaço equivalente a qualquer outro que siga esse padrão no mundo, sendo assim um não lugar por excelência.

O espaço da galeria seria análogo ao não lugar de Augé, especificamente esse tipo de espaço artístico que se construiu na arte a partir do pós-guerra. Essa tipologia espacial é referida frequentemente como cubo branco, principalmente em referência ao seminal

---

asp?pagina=3&tipo=voo>. Acesso em: 18 maio 2017.

<sup>5</sup> SENISE, Daniel. *Galician Center of Contemporary Art*. 2000. Medium acrílico e resíduos sobre tecido em colagem sobre madeira, 200 x 300 cm. Disponível em: <<http://www.danielsenise.com/daniel-senise/obras/imagens.asp?pagina=6&tipo=voo>>. Acesso em: 18 maio 2017.

texto de Brian O' Doherty, *No interior do cubo branco*<sup>6</sup>, em que o autor analisa esse fenômeno do espaço de exibição da arte contemporânea.

O cubo branco seria um lugar isolado do mundo exterior, que teria outro tempo e outra espacialidade, onde pretensamente a arte poderia existir sem contaminações com o ambiente circundante. Isso com o passar do tempo se mostrou utópico e ideológico, partidário de uma ideologia higienista (O'DOHERTY, 2007, p. 3).

Em contraponto a esse higienismo, que caracteriza esses não lugares da arte, Senise compõe a fatura de suas pinturas, que os representa, com pedaços de tecidos que carregam as texturas e a sujeira do chão de seu ateliê. O artista coloca um tecido no chão sujo do ateliê e derrama um meio acrílico que faz aderir às partículas que nele estão, imprimindo neles a textura, os resíduos e demais especificidades deste local. A partir da combinação dos diferentes padrões conseguidos nestes tecidos, o artista corta e cola pedaços em um suporte de madeira, fazendo surgir as paisagens que ele figura nas pinturas ou colagens.

Então aquelas marcas específicas e resíduos do local de trabalho do artista são usadas na figuração dos assépticos não lugares da arte e alguns outros não lugares mais gerais da cidade. Uma sobreposição das características específicas de seu ateliê, impregnadas nos tecidos, nas imagens que eles figuram de não lugares e cubos brancos. Uma sobreposição de lugar e não lugar. Uma transformação do não lugar em lugar, uma apropriação, uma subversão de sua lógica.

Assim também me aproprio dos não lugares, trazendo eles de meus sonhos e lembranças, de um universo particular, mostrando como povoam nosso imaginário, como compõem nossa memória afetiva. Dando expressão àquilo que se pretende neutro e inexpressivo, dando importância aquilo que normalmente não é notado, habitando os não lugares

<sup>6</sup> O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

como lugares.

A figuração artística do não lugar, como a de Senise, remove-o de sua condição de neutralidade e anonimato, tecendo uma paradoxal relação de lugar com aquilo que se edifica e se coloca como um não lugar. O não lugar da arte (entre outros) se torna o lugar de trabalho e experiências do artista.

## O ESPAÇO COMO IMAGEM

Adriana Varejão em sua série de pinturas *Saunas e Banhos*<sup>7</sup> parte de imagens feitas em computador para construir seus ambientes pictóricos. Os ambientes são construídos primeiro no meio virtual, em programas de modelagem tridimensional que são utilizados normalmente para produzir projetos de arquitetura, urbanismo e design.

Assim Varejão explora a natureza imagética de nossos espaços, que são concebidos através das imagens pelos procedimentos de projeto da arquitetura. O espaço, em nossa cultura, de certa forma, é também entendido e experimentado como imagem.

O desenho quadriculado de seus espaços, geralmente áreas molhadas, quase monocromáticas, revestidas de azulejos quadrados, parece materializar o *grid* cúbico de um espaço euclidiano e cartesiano computadorizado. Novas tecnologias fazendo sobreviver velhas concepções espaciais.

Depois esses espaços projetados no computador são transformados em pinturas, onde opera intensamente a perspectiva, discreta protagonista, que nos permite enxergar

<sup>7</sup> VAREJÃO, Adriana. *Saunas e Banhos*. 2003-2009. Série de pinturas, 16 peças. Disponível em: <<http://www.adriनावarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series>>. Acesso em: 20 maio 2017.

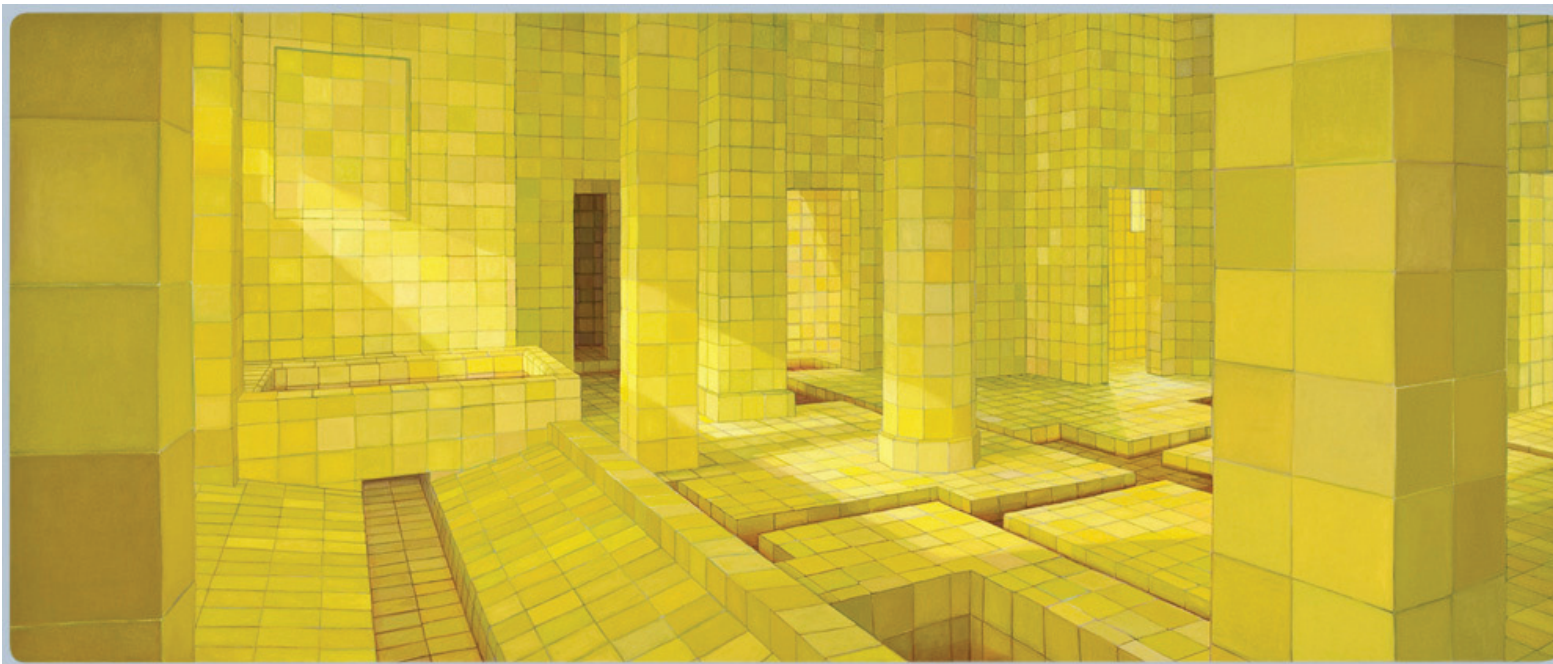


Figura 17 - VAREJÃO, Adriana. O iluminado. 2009. Óleo sobre tela, 230 x 560 cm.

uma terceira dimensão onde existem apenas duas. Assim apreciamos esse espaço perspectivo, apreciamos como é instaurada a ilusão, como surge um espaço dentro do plano da imagem. Assim como eram apreciadas as pinturas do renascimento e do barroco, quando esse ilusionismo não era um acontecimento tão banal como é hoje.

Após algumas experiências históricas como a *Sala delle prospettive*, de Baldassari Peruzzi (GRAU, 2007, p. 61) ou os afrescos da nave da igreja de Sant'Ignazio de Andrea Pozzo (GRAU, 2007 p. 72), onde a imagem entra na arquitetura e a arquitetura adentra a imagem, nasce uma estranha equivalência entre espaço e imagem em nossa cultura espacial. Na imagem, o mundo sobrenatural da religião ou outro que idealizamos pode existir.

O barroco é um interesse e um tema constante na obra de Varejão, para além dessa

série, como vemos em outras como *Mares e azulejos*<sup>8</sup> ou *Proposta para uma catequese*<sup>9</sup>. Aqui na série *Saunas e banhos*, a artista explora a ilusão da perspectiva, e a continuidade da arquitetura na imagem, recurso que foi largamente usado no período. Algumas telas da série, como por exemplo, *O iluminado*<sup>10</sup> (Figura 17), têm dimensões de uma parede, citando esses espaços da tradição onde a imagem sugere uma continuidade da arquitetura em seu espaço virtual.

Vejo nesses trabalhos a aceitação barroca da ilusão como realidade. Dessa ilusão nasce

<sup>8</sup> VAREJÃO, Adriana. *Mares e Azulejos*. 1991-2012. Série de pinturas, 11 peças. Disponível em: <<http://www.adrianavarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series>>. Acesso em: 22 maio 2017.

<sup>9</sup> VAREJÃO, Adriana. *Proposta para uma catequese*. 1993-1998. Série de pinturas, seis peças. Disponível em: <<http://www.adrianavarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series>>. Acesso em: 22 maio 2017.

<sup>10</sup> VAREJÃO, Adriana. *O iluminado*. 2009. Óleo sobre tela, 230 x 560 cm. Disponível em: <<http://www.adrianavarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-serie>>. Acesso em: 20 maio 2017.



Figura 18 - VAREJÃO, Adriana. *O sonhador*. 2006. Óleo sobre tela, 170 x 230 cm.

nosso espaço e nele habitamos. Mas no espaço ilusório de suas saunas não enxergamos nada fantástico como nas igrejas barrocas, enxergamos apenas a continuidade do nosso espaço na pintura, ou seja, a aridez do espaço-imagem-mercadoria ortogonal e asséptico, que caracteriza nossas cidades.

Essa natureza imagética do espaço também é o que busco em meus trabalhos, porém de uma forma bem diferente. A linguagem do desenho da arquitetura é apropriada e subvertida pelas linhas tortas a mão livre de meus desenhos, e também pelas lacunas e contaminações da memória, de onde são tiradas minhas paisagens.

Lidando com o espaço através do desenho, subverto a rigidez desses espaços e de suas ferramentas e concepções duras, construindo um espaço mole, expressivo e psicológico, nesse processo artesanal do desenho. O resultado é uma espacialidade virtual, dentro

da imagem, que fornece outra experiência com essas tipologias espaciais áridas que parecem negar a experiência, uma experiência espacial através da imagem, através de uma imagem mental.

## A MATÉRIA DA IMAGEM

Rodrigo Andrade também figura os não lugares em suas pinturas que compõe a série *Matéria noturna*. Seus trabalhos partem também de imagens, de fotografias que ele produz durante viagens, onde capta lugares anônimos e banais vistos de dentro de automóveis que utiliza em seus deslocamentos. Suas fotografias se transformam em uma pintura com uma materialidade radical. Uma espessa camada de tinta a óleo preta de onde brota uma imagem através dos rasgos nessa matéria, tão espessa que algumas de suas telas chegam a pesar mais de cem quilos.

Assim a materialidade subverte a imagem, tida como algo imaterial. Torna óbvio e palpável o fato de que a imagem é feita de matéria. A forma como ela se materializa é indissociável do que ela é e do que ela diz, não existem matérias neutras.

Temos aqui a figuração de um espaço construído pela fotografia e subvertido pela pintura. A noite, a penumbra e a escuridão se convertem em uma matéria espessa e opaca. A banalidade e a indiferença da experiência nesses lugares se transformam em uma pesada e fatal presença da matéria. A matéria inunda o espaço da imagem. A perspectiva das fotografias, que ainda se mantém nas pinturas, nos ajuda a penetrar o espaço dessas imagens e sentir essa atmosfera, como afundar no piche gelado do inferno.

Porém a ilusão da imagem ainda insiste, volta a transformar esse material em penumbra.





Figura 19 - ANDRADE, Rodrigo. *Rua deserta*. 2010. Óleo sobre tela, 185 x 275 cm.

A pintura transita entre o matérico e o imaterial da imagem. A noite de Andrade me lembra das figuradas em filmes noir, onde os personagens se encontram consigo mesmo no silêncio da noite, depois de fingirem seus papéis durante o dia. A noite de Rodrigo Andrade é uma noite existencial que desafia com uma matéria inexoravelmente pesada, presente e real, os espaços ilusórios da imagem fotográfica, de onde ele parte e que sobrevive timidamente nas pinturas.

Em meus trabalhos evito um pouco a materialidade mais gritante para resgatar um pouco da imaterialidade do espaço da imagem, já desgastada pelas imprecisões do desenho. Utilizo mais as incertezas das mãos, suas linhas tortas, para subverter o naturalismo que estamos acostumados a apreciar nas imagens. Pretendo uma imagem materializada pelo olho, pela memória e pelo gesto que envolve todo o corpo. Assim, criar uma visualidade diferente da visualidade da fotografia e da técnica, com suas pretensões de naturalidade e verossimilhança.



Figura 20 - ANDRADE, Rodrigo. *Rua deserta com cerca*. 2010. Óleo sobre tela, 185 x 275 cm.

Encontro nesses materiais de construção que utilizo, na matéria plástica e uniforme da fórmica branca e no esmalte sintético negro, a materialidade fértil para fazer brotar meus espaços. Da aridez sintética e dos cheiros de fábricas desses materiais materializo as minhas (talvez nossas) lembranças urbanas, através de vigorosos desenhos.

Nesse processo, quase ritual, tento invocar as dores e sintomas dessas existências humanas que habitam essas cidades e que estão também em mim. Onde nossos corpos habitam, envolvidos por sua materialidade rígida, e que também nos habita em nosso imaginário, macio e terno, mas também labiríntico. Estando assim no momento do trabalho, cara a cara com ela, com a parte de sua essência que habita em mim, materializando-a através de seus materiais de construção e da apropriação de suas linhas.

**PARTE III**

**PAISAGENS COM EUCALIPTOS E NEBLINA**

Filosoficamente, a memória não é mais prodigiosa que a adivinhação do futuro.

Jorge Luis Borges

## A PINTURA, A FOTOGRAFIA E A MEMÓRIA

Tudo começa com a tela em branco, depois vêm as manchas, vencendo o branco. No plano da tela vou tateando o espaço, das paisagens com eucaliptos e neblina. Vou tentando reconstituir paisagens mnemônicas.

Primeiro, surgem as árvores: elas rasgam o plano, criam outros planos que se sobrepõem, dão um pouco de profundidade a imagem. Temos uma pequena floresta, que vou apagando com a tinta branca em finas camadas bem aguadas (água: a mesma matéria da neblina). Enfim, minha paisagem pictórica também é tomada por ela, e diante dela estou novamente em uma conjunção de tempos e memórias.

De uma tela para outra a neblina avança, a imagem vai ficando mais rarefeita. Da mesma forma que acontece entre as camadas de cada pintura, uma progressão de apagamentos. Ao contrário do habitual, a imagem vai ficando menos nítida durante a sucessão de camadas. As áreas de neblina vão aumentando, se tornando opacas, caminhando para uma pintura monocromática branca, caminhando para retornar a tela em branco.

Uma memória que tento recompor através da linguagem da pintura que me permite ir em direção a uma maior fidelidade aos sentidos e às sensações das minhas lembranças. A pintura me permite tatear essa matéria psicológica das imagens e ir à busca de uma imagem experimental, feita de índices, vestígios e sensações difusas, vindas de lembranças nebulosas, que geram uma imagem igualmente nebulosa, que redundará na figuração da neblina.

Procuro uma imagem que se valha da natureza da memória, de suas imprecisões, suas



Figura 21 – Paisagem com Eucalptos e Neblina I. Acrilica sobre tela, 2016, 60 x 80 cm.

contaminações e lacunas. Nesse processo não existe observação direta do objeto a ser representado, não se busca a verossimilhança e nem a veracidade das formas. Existe uma observação da memória e de seu comportamento, a busca de uma paisagem arquivada nela, um arquivo de natureza volátil.

O resultado é uma imagem estranha, um desenho mínimo, formas estereotipadas, quase um esboço. Interessa-me mais o que não está na imagem, os buracos na imagem, os vazios da imagem. No final a própria impossibilidade da imagem.

A imagem que em nossa lembrança parece nítida como uma fotografia, quando tentamos externá-la, não se revela, some como um fantasma. Então percebemos o óbvio, vemos que a natureza da memória é muito diferente da natureza da fotografia.

Emblemático em revelar essa impossibilidade, da transformação da memória em imagem é o trabalho *Museu das Vistas*<sup>1</sup> (figura 22 e 23) de Carla Zaccagnini. Neste trabalho ela propõe que um policial retratista desenhe a vista de um lugar a partir da lembrança narrada por espectadores. Uma constrangedora frustração acompanha a experiência: a imagem antes tida como nítida na memória de quem narra, se desfaz na incapacidade de ser descrita em detalhes suficientes para que se crie uma imagem, e não muito raro se abre para a ficção. Depois, o desenho carregado de formas estereotipadas para preencher as lacunas da descrição, se mostra inapto para carregar alguma memória, é sempre constrangedoramente outra coisa.

Esse trabalho de Carla Zaccagnini é emblemático em mostrar as impossibilidades da memória e de desmistificá-la, mostrando a sua natureza imprecisa, fugidia e ficcional. A solidez da memória se evapora quando ela é colocada à prova em termos objetivos.

<sup>1</sup> ZACCAGNINI, Carla. *Museu das vistas*. Ação, dimensões variáveis. Jun./ago. Florianópolis: Museu Victor Meirelles. Disponível em: <<http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/exposicoes/temporarias/arquivo/2005-2/carla-zaccagnini-museu-das-vistas/>>. Acesso em: 05 maio 2017.



Figura 22 e 23 – ZACCAGNINI, Carla. *Museu das vistas*. Ação, dimensões variáveis. Jun./ago. Florianópolis: Museu Victor Meirelles.

Confiamos muito em nossa memória, nos acostumamos a pensá-la análoga a um arquivo fotográfico. Como se os nossos olhos funcionassem como câmeras captando tudo aquilo que eles miram e arquivando essas imagens inteiriças em nossa memória, vista como uma espécie de HD. Estes pensamentos são embasados em vários mitos que desde muito tempo foram se sedimentando no senso comum e hoje se encontram bem enraizados em nosso imaginário e nas nossas certezas.

Estabelecemos, em nossa cultura, uma relação muito próxima entre fotografia e memória. Uma boa memória é reconhecida pela expressão *memória fotográfica*, por exemplo, e o uso da fotografia para futuras lembranças é utilizado por quase todos.

Guardamos fotografias, nem que seja apenas uma: de pessoas, de lugares, de momentos. São consultadas tempos depois, a fim de se recordar e reforçar o caráter especial, a felicidade, daquilo que elas mostram. Dessa forma concebemos nossa memória como um álbum de fotografias antigas.

Nesse momento de lembrança a lembrança real é apagada e a fotografia toma o seu lugar. Reforçamos, através desse gesto, os momentos felizes e especiais e apagamos as tediosas, banais ou insignificantes situações do cotidiano, das quais é feita a maior parte de nossas vidas. As feições das pessoas que amamos acabam virando uma imagem plana, fotográfica. Lembramos aquilo que fotografamos e esquecemos o resto. A verdade é que fotografamos para esquecer e não para lembrar (FONTCUBERTA, 2012, p. 44).

Mas não é só no processo de recordações, lembranças e reconstituição de um passado pessoal que a lógica e os mitos da imagem se impõem. A imagem já media a nossa relação com quase toda realidade, com os outros, com o espaço e com o nosso corpo.

Nossa experiência, de modo geral, é amplamente mediada pelas imagens, principalmente as fotográficas e de vídeos, através de diversos dispositivos: televisão, *smartphone*,

rede social, etc. Esses dispositivos transformam as imagens em realidades autônomas. Assim, não parece exagero dizer que passamos a nos relacionar com as imagens e a realidade que está por trás dela desaparece, como pensa Baudrillard<sup>2</sup> (1991). Ela não se refere mais a outra realidade em uma relação de espelho ou de duplo, como foi pensada a figuração clássica.

Produzir imagens é uma forma potente de lidar com essa realidade transmutada em imagem. Permite-nos manipulá-la, pois a imagem é a própria matéria dessa realidade. Produzi-las nos permite trazer a tona as nossas versões e as nossas subversões do mundo.

A pintura nos possibilita outra forma de lidar com as imagens, diferente das imagens fotográficas. Permite uma imagem mais maleável, mais pessoal, mais permeável e mais corporal. Ela, como uma técnica de produzir imagens artesanais, consegue se distanciar das determinações das imagens óticas<sup>3</sup>, mediadas por lentes, pela tecnologia e pelos padrões estabelecidos pelas mídias e pelo regime da verossimilhança ou regime ótico. Também outra tentativa de se relacionar com a memória e entendê-la.

Interessa-me como a imagem se configura na pintura e também como se desconfigura. Esse trabalho se dá através da pintura, ele não é o objeto-pintura. Ele pretende ser primeiro uma imagem. Uma imagem construída pela memória. Materializada pelos gestos da mão e pela tinta, com todos os seus possíveis atos falhos, mancha por mancha, em pinceladas distraídas que, ao tentarem extrair uma imagem da memória, trazem para a imagem tudo aquilo com o que a psique a contamina, construindo assim uma paisagem psíquica.

<sup>2</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

<sup>3</sup> Regime ótico é o termo usado por David Hockney (2001) para descrever essa forma de imagem, sedimentada em nossa cultura visual, que são produzidas com a mediação de máquinas óticas e modelos matemáticos.

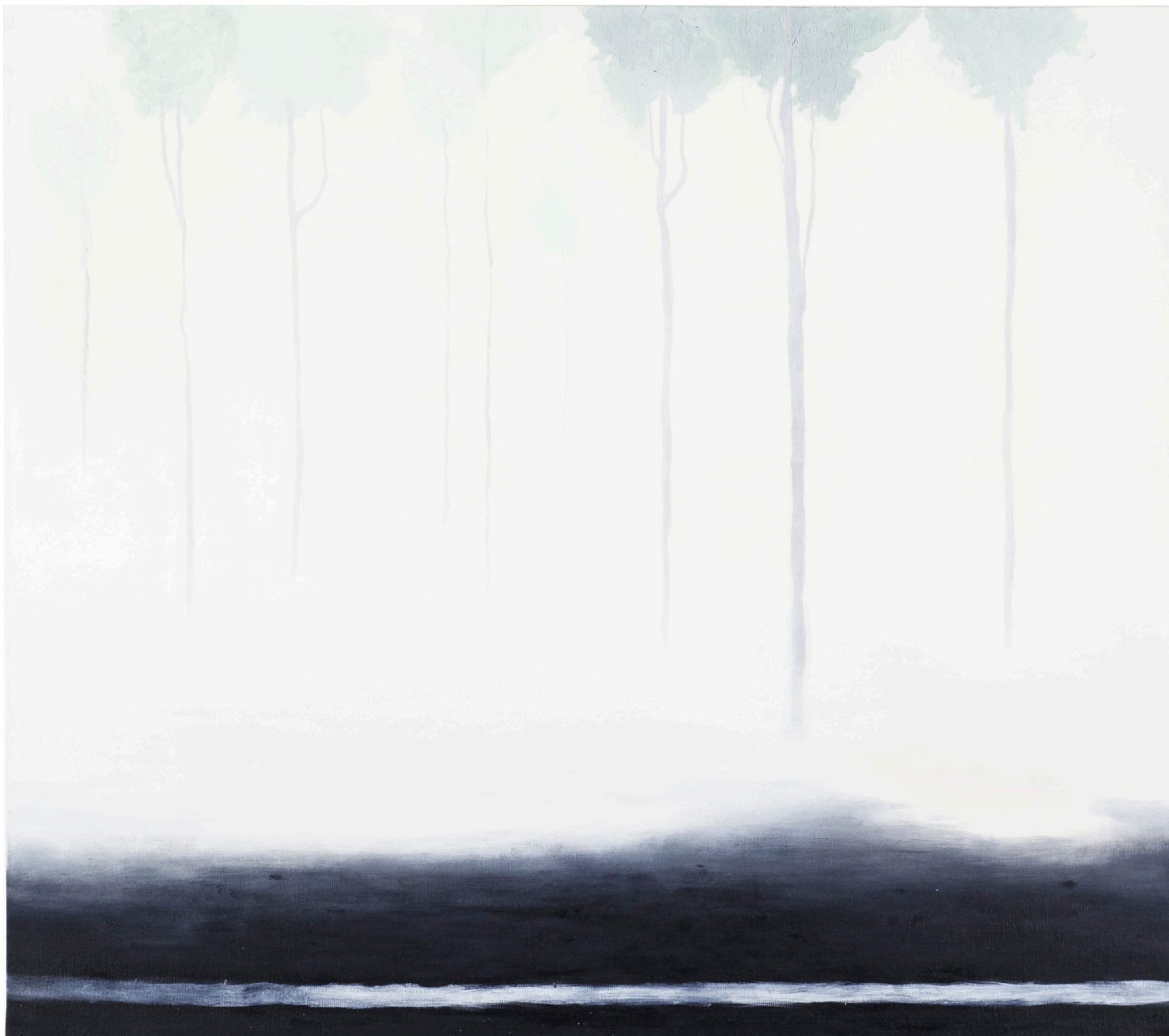


Figura 24 – Paisagem com Eucaliptos e Neblina II. Acrílica sobre tela, 2016, 70 x 80 cm.

## ATRÁS DAS IMAGENS

O geógrafo Jean Marc Besse, em seu livro *Ver a terra*<sup>4</sup>, comenta o diário<sup>5</sup> de viagem que Goethe escreveu durante sua primeira passagem pela Itália. Besse atenta para o fato de que Goethe se mostrava entusiasmado em finalmente poder ver com seus próprios olhos aquelas paisagens italianas que conhecera através das inúmeras reproduções<sup>6</sup> de pinturas, com suas respectivas descrições literárias, que inundavam o norte europeu naquele século XVIII, e que faziam parte do repertório de todo homem que poderia ser considerado bem-educado na época. Assim se dirige a Itália fazendo uma verdadeira peregrinação pelos lugares que foram consagrados pelos artistas.

Então Goethe, estando na Itália, não a vê com seus próprios olhos, ele vê as paisagens italianas já interpretadas em imagens pelos olhos e mãos dos artistas que lhe serviram de guias. Sintomático dessa postura será sua valorização de um pintor que até então não tinha demonstrado maior interesse, que é Claude Lorrain. O poeta descobre o pintor, na ocasião da viagem que deveria revelar a Itália. Quando ele olha aquelas paisagens, encontra as pinturas de Lorrain. O fruto da viagem de Goethe acaba se tornando um esboço de uma teoria da cor e não algo sobre aquele território ou país.

Goethe olha a Itália com o olhar de um poeta, não com o olhar de um geógrafo como Besse. Mas Besse analisa esse texto exatamente para nos atentar sobre como se dá a educação do nosso olhar, como estamos condicionados a interpretar a paisagem



Figura 25 – LORRAIN, Claude. *Uma vista de Roma*. 1632. Óleo sobre tela, 60,3 x 84 cm.

(tanto *in situ* como *in visu*) em termos estéticos, da forma que uma tradição pictórica longamente sedimentada nos legou.

Quando olhamos uma paisagem estamos procurando por imagens já vistas. Estamos procurando uma imagem preexistente, já enquadrada e composta por sua linguagem bidimensional. Imagens essas que já foram também significadas. “Só vemos o que já foi visto e o vemos da maneira que deve ser visto. Vê como é belo...” (CAUQUELIN, 2007, p. 96), afirma categoricamente Anne Cauquelin.

Assim, quando olhamos algo, essa imagem que surge, que pensamos ser só nossa, íntima, pessoal e exclusiva, está contaminada com todo o arcabouço de imagens que já passaram pelos nossos olhos. Das ancestrais imagens da pintura às banais imagens das mídias de massa do cotidiano. Nossas imagens pessoais são formadas por camadas

<sup>4</sup> BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

<sup>5</sup> O terceiro capítulo do Livro é dedicado à análise dos textos de Goethe originados da experiência dessa viagem. BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006. cap. 2. p. 43-60.

<sup>6</sup> Gravuras que pretendiam reproduzir pinturas circulavam em livros e outras publicações, eram bem comuns na época.



de outras diversas imagens sobrepostas, sedimentadas durante longos períodos, pela cultura, nos estuários de nosso inconsciente. Nossas imagens não são somente nossas.

Dentro de nosso semiesférico campo de visão, escolhemos aquele fragmento retangular que já foi valorado esteticamente na forma de belas e antigas pinturas. Besse conclui: "A paisagem é representação, no intercâmbio incessante entre pintura e a natureza, ou antes, na transposição pictórica da percepção da natureza." (BESSE, 2006, p. 46). A arte não só educa o olhar, ela determina o olhar.

#### A NEBLINA

Sempre tive um fascínio pela neblina, um encantamento infantil. Talvez seja pela forma serena, majestosa e implacável que ela lentamente se movimenta, engolindo as florestas, os carros e as estradas. Talvez por ela ir apagando as coisas como se apaga um desenho em uma folha de papel, que assim volta a ser branca. Ou mesmo, por ser uma força que vai dissolvendo toda a paisagem, transformando tudo em uma só matéria branca e misteriosa.

A neblina é feita de silêncio e mistério. Poderia ser uma nuvem que não subiu, por não ser leve o suficiente, ou um vapor que expandiu demais os seus domínios. Ela tem esse parentesco bem próximo com a nuvem e com o vapor, duas entidades cruciais para inúmeros enredos mágicos.

A nuvem é a sua prima mais ilustre, como atesta Hubert Damisch, em seu tratado, *Uma Teoria da nuvem*<sup>7</sup> (tradução minha), dedicado exclusivamente ao estudo da iconografia

<sup>7</sup> DAMISCH, Hubert. *A theory of Cloud*. Califórnia: Stanford University Press, 2002.



Figura 26 – EL GRECO. A Anunciação. [1600?]. Óleo sobre tela, 107 x 74 cm.

dessas formas nebulosas e às problematizações subseqüentes a ela. Ela aparece em inúmeras imagens da história da arte, tão trivial quanto imponente. Quase onipresente, porém discreta, ao fundo, em uma infinidade de cores e formas, impressas com manchas informes e gestos expressivos. Representou inúmeros e exclusivos papéis, sempre com significados imprecisos e misteriosos, assim como sua própria imagem e matéria.

Seu papel mais estável está no Classicismo, no qual aparece repetidas vezes separando o nosso mundo material do mundo dos deuses ou dos espíritos, como vemos, por exemplo, nas Anunciações<sup>8</sup> de El Greco<sup>9</sup> (Figura 16).

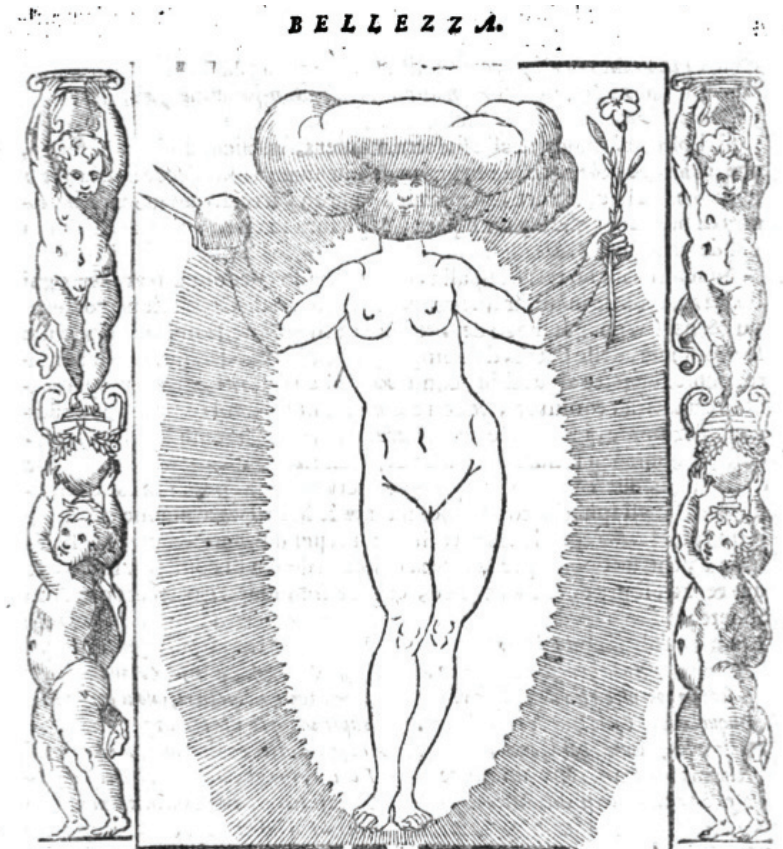
Nessas pinturas vemos um anjo apoiado sobre uma nuvem que flutua. Os aposentos em que Maria recebe esta visita é tomado por formas nebulosas que preenchem o fundo da tela, conotando o contato e a presença do mundo sobrenatural e sagrado. Dessas formas nebulosas saem um raio de luz e uma pomba branca (representação do espírito santo na iconografia católica) representando a ação de Deus na cena. Essas nuvens e vapores anunciam nesse momento a presença do divino e sobrenatural, a conjunção entre o espaço terreno e o espaço celeste, espiritual ou sagrado.

No tratado *Iconologia* de Cesare Ripa, a alegoria da beleza<sup>10</sup> (figura 27) é representada por uma mulher com sua cabeça formada ou mergulhada em uma nuvem, nos informando assim do caráter irrepresentável e indefinível da beleza. Um recurso alegórico que nos fala daquilo que nos escapa às palavras e à razão. Diz sobre a experiência com o belo que é indefinida da mesma maneira que são as forma das nuvens.

<sup>8</sup> EL GRECO. A anunciação. [1600?]. Óleo sobre tela, 107 x 74 cm. Acervo do MASP. Disponível: <[http://masp.art.br/masp2010/acervo\\_detalheobra.php?id=123](http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=123)>. Acesso em: 25 out 2016.

<sup>9</sup> A anunciação é uma cena bíblica que narra o momento em que um anjo aparece a Maria e lhe informa sobre a sua gravidez e seu caráter divino. Foi um dos temas mais representados por El Greco, o artista tem mais de dez pinturas representando essa passagem.

<sup>10</sup> RIPA, Cesare. *Iconologia*. Siena: [s.d.], 1613. p. 41. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=kKVGAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 01 maio 2017.



lo splendore, con la quale terrá vn giglio sporgendo con l'altra mano vna palla, & vn compasso. Si dipinge la Bellezza con la testa ascosa fra le nuuole, perche non è cosa, della quale più difficilmente si possa parlare con mortal lingua, & che meno si possa conoscere con l'intelletto humano, quanto la bellezza, la quale, nelle cose create, non è altro, metaforicamente parlando, che vn splendore, che deriuua dalla luce della faccia di Dio, come difiniscono i Platonici, essendo la prima bellezza vna cosa con esso, la quale poi comunicandosi in qualche modo d'idea per benignità di lui alle sue creature, è cagione, che esse intendano in qualche parte la bellezza: ma come quelli, che guardano se stessi nello specchio, subito si scordano, come disse S. Giacomo nell'Epistola Canonica. così

Figura 27 – RIPA, Cesare. *Iconologia*. Siena: [s.d.], 1613. p. 41.



Figura 28 – TURNER, William. *Chuva Vapor e Velocidade*. 1844. Óleo sobre tela, 91 x 121,8 cm.

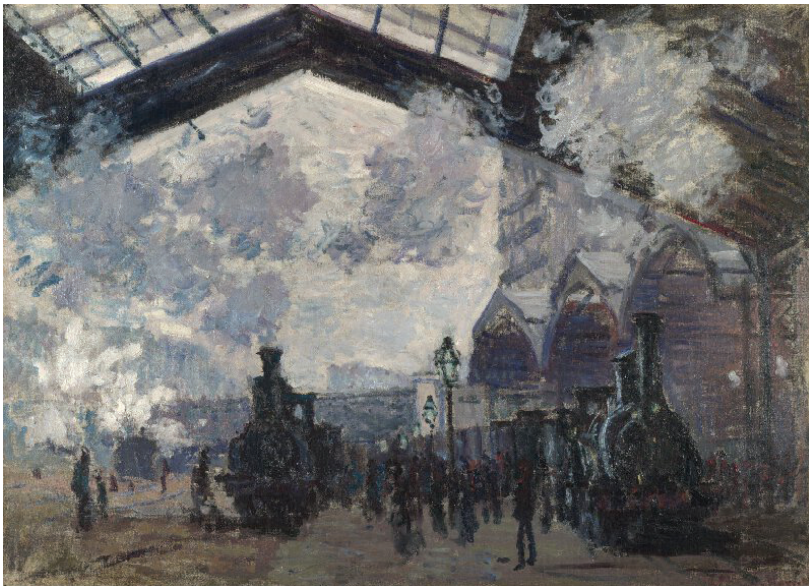


Figura 29 – MONET, Claude. *A estação de St-Lazare*. 1877. Óleo sobre tela, 54,3 x 73,6 cm.

A nuvem tem o potencial de apresentar todas as formas, assim como o belo, que se apresenta de inúmeras maneiras diferentes para cada um. A beleza é um juízo de valor atribuído as mais diferentes manifestações. A beleza seria análoga às forma nebulosas, que apresentam para cada um que a observa uma forma e um sentido diferente.

O vapor ganha importância mais tarde. Aparece como protagonista em artistas como Turner, em uma pintura como *Chuva, vapor e velocidade*<sup>11</sup> (figura 28), por exemplo, e Monet, como exemplo *A Estação de St-Lazare*<sup>12</sup> (figura 29). Seus vapores são a fumaça que sai das chaminés das fábricas, dos trens e das máquinas a vapor. Anunciam o desaparecimento de um mundo e a chegada de um novo tempo: a modernidade industrial. Assim são essas formas nebulosas, dividem e conectam os mundos e os tempos.

#### A IMAGEM NEBULOSA OU PAISAGEM DA JANELA

A partir desse imaginário místico da neblina começo a conceber essa série. Seu ponto inicial é a visão de uma paisagem, que desencadeia uma cascata de memórias e pensamentos, que me servirão como matéria bruta para iniciar esse trabalho.

Essa história começa pouco tempo depois de eu ter me mudado para Porto Alegre, vindo de Belo Horizonte. Recebi a visita de minha mãe, irmã e sobrinhos em algum dia bastante frio em meados de novembro. Minha irmã nos sugere uma viagem para levar

<sup>11</sup> TURNER, William. *Chuva, Vapor e Velocidade*. 1844. Óleo sobre tela, 91 x 121,8 cm. Acervo de The National Gallery. Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-rain-steam-and-speed-the-great-western-railway>>. Acesso em: 10 out. 2017.

<sup>12</sup> MONET, Claude. *A estação de St-Lazare*. 1877. Óleo sobre tela, 54,3 x 73,6 cm. Acervo de The National Gallery. Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/claude-monet-the-gare-st-lazare>> Acesso em: 24 out. 2016.



Figura 30 – Paisagem com Eucaliptos e Neblina III. Acrílica sobre tela, 2016, 100 x 80 cm.

seus filhos, com três anos naquele 2015, para ver o Papai Noel em Gramado.

Pela primeira vez atravessava a Serra Gaúcha. Fizemos uma viagem demorada, o ônibus seguia lento e cauteloso pela estrada, por causa da neblina, que em alguns momentos chegava a impedir toda a visão.

Sonolento, naquele veículo escuro e lento, balançando suavemente, dormia e acordava. Dormia por segundos que pareciam horas. Achava que estava acordado, mas estava dormindo, acordava de verdade e logo voltava a dormir. Naquela posição meio sentada, meio deitada, nesse estranho estado de consciência, sem muito espaço para me mover, só me restava aguardar a sequência dos acontecimentos e chegar ao meu destino.

Sempre gostei desse estado de espera em viagens. Depois de acomodada a bagagem e passado pelas burocracias, não resta mais nada a se fazer, resta apenas ao passageiro esperar chegar ao seu destino. Neste momento, o viajante pode se perder e se encontrar em seus pensamentos. Uma estranha sensação de liberdade que experimentam os indivíduos contemporâneos quando estão em trânsito. Vivemos em um mundo que nos solicita o tempo todo a responder às suas mensagens intempestivas: faça isso! Faça aquilo! A espera, a pausa, pode ser um alívio, um momento raro.

Vivemos dentro de cidades onde os espaços públicos são reduzidos a um mínimo de elementos e significados, para que estes possam dar lugar ao trânsito e à veiculação de imagens e seu espaço virtual. A condição de passageiro em trânsito é a condição do sujeito contemporâneo das metrópoles, que encontra sua identidade quando está de fato em trânsito, parado em algum meio de transporte que se movimenta por ele.

A única interação que o veículo nos propõe é com a visão que suas pequenas janelas nos fornecem. A janela emoldura as paisagens que vamos percorrendo, como em um quadro ou vídeo, parecendo transformar imediatamente em imagens o que vemos através dela. Como um espectador assistia o espaço se descortinando nas bordas das estradas.

Figura 31 – Paisagem com Eucaliptos e Neblina IV. Acrílica sobre tela, 2016, 90 x 90 cm.





Figura 32 – Paisagem com Eucaliptos e Neblina VI. Acrílica sobre tela, 2016, 25 x 30 cm.

Na borda inferior, como moldura também, a estrada e seu padrão internacional, com linhas brancas, amarelas, contínuas ou tracejadas. Mais gastas em alguns pontos, menos em outros. Uma paisagem monótona, um tanto quanto uniforme, com poucas surpresas. E para completar a monotonia: a visão de plantações e mais plantações de eucaliptos.

Como em muitas outras estradas que cortam as zonas rurais no Brasil, em suas laterais, estão diversas plantações de eucaliptos, muito semelhantes entre si. Isso mais o padrão incorruptível da sinalização de trânsito nos dão a sensação de estarmos em uma localização, quando estamos em outras localizações diferentes. Uma mesma paisagem em diversos lugares.



Figura 33 – Paisagem com Eucaliptos e Neblina VII. Acrílica sobre tela, 2016, 35 x 27 cm.



Figura 34 – Paisagem com Eucaliptos e Neblina VIII. Acrílica sobre tela, 2016, 50 x 50 cm.

Aquelas paisagens inéditas, eram para mim familiares. Um tanto por sua banalidade ou sua predominância nas estradas que percorri, mas não apenas por isso, aquelas paisagens me traziam uma lembrança mais específica. Eu tentava recompor essa imagem nebulosa.

Aquelas paisagens que emergiam e submergiam da neblina me lembravam de outras viagens. Lembravam-me a Serra do Cipó, na saída de Belo Horizonte, com seu relevo montanhoso, suas plantações de eucaliptos e sua constante neblina. Lembrava-me aos vinte e poucos anos, saindo de Belo Horizonte, minha cidade natal, para alguma pequena aventura em um vilarejo isolado, uma casa no campo ou acampamento no meio do cerrado.

Naquela época, quando eu lia *On the Road*<sup>13</sup>, eu vivia aquela sensação romântica de sair da cidade com meus amigos (*fugere urbem*), ficar distante da sociedade, suas rotinas e vícios. Uma vivência na estrada e seu imaginário mítico. Esses momentos, estranhamente, tinham seu ápice na estrada, exatamente nesse momento em que nada se pode fazer além de estar no banco do ônibus ou carro, esperar chegar ao destino e olhar através da janela. Da janela um encontro: dou-me conta da neblina, em seu leve caminhar, engolindo a estrada. Encontro-me com a neblina como se fosse a primeira vez, com um olhar de criança que percebe uma mágica por trás de um fenômeno banal.

Na Serra Gaúcha e na Serra do Cipó, estava eu, em diferentes anos, olhando a paisagem com neblina da janela como se fossem a mesma, como se eu estivesse em uma conjunção temporal. Um encontro comigo em diferentes tempos, através da neblina. Uma sensação refrescante de apenas ser e estar diante do tempo, com as memórias surgindo e se desfazendo como a neblina.

<sup>13</sup> *On the road*, romance do escritor Beatnik estadunidense Jack Kerouac lançado em 1960, que influenciou o surgimento do movimento Hippie e das primeiras gerações do Rock. KEROUAC, Jack. *On the Road: pé na estrada*. São Paulo: L&PM Pocket, 2004.



Figura 35 – Paisagem com Eucaliptos e Neblina IX. Acrílica sobre tela, 2017, 60 x 50 cm.

A cegueira branca<sup>14</sup>, o vapor, a água, a nuvem, a floresta, a estrada: tantos arquétipos que poderiam nos dar pista de um mistério (literário?), uma narrativa psicológica, de significados profundos e antigos. Todos esses elementos transformam a paisagem vista em uma paisagem mental com seus consequentes mistérios intrínsecos. Não me interessa aqui decifrar mistérios, me interessa apenas, contemplá-lo.

## OS EUCALIPTOS

Contextualizando, eucaliptos são as diversas espécies de plantas pertencentes ao gênero *Eucalyptus*, da família *Myrtaceae*. Incluindo cerca de 730 espécies originárias, majoritariamente, da Austrália, onde constituem o gênero dominante da flora. Adaptados às mais diversas condições climáticas, as espécies de eucaliptos caracterizam a paisagem de toda a Oceania (SANTAROSA, 2014, p. 11).

Na América do Sul, se estabeleceu, predominantemente, o cultivo de duas espécies: o *Eucalyptus Urophylla* e o *Eucalyptus Grandis*, sendo o segundo mais facilmente encontrado no Brasil. Seu cultivo foi implantado por aqui, logo no final do século XIX, por engenheiros agrônomos (SANTAROSA, 2014, p. 11-12). Seu *boom* se deu a partir do ano de 1965, quando foram estabelecidas leis de incentivo ao reflorestamento, que consideravam as plantações de eucaliptos como área reflorestada, substituindo novas florestas (BRASIL, 1996).

Vemos essas plantações por todas as estradas que cortam as zonas rurais do país. Elas se alastram de norte a sul do país como uma praga. Pela sua onipresença, supomos que plantá-las seja um negócio lucrativo, parece ser também, um plantio fácil. Instruções

<sup>14</sup> Em referência à cegueira branca descrita por José Saramago em seu romance *Ensaio sobre a cegueira*. SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.



passo a passo sobre seu cultivo e rentabilidade são encontradas facilmente na *internet*.

Monoculturas de eucaliptos são plantadas em largas porções de terra para abastecer a indústria com madeira, celulose, carvão vegetal, óleo, etc. Aparecem também, junto a outras culturas agrícolas, em pequenos espaços entre elas, nesse caso, para fornecer a madeira necessária à atividade. Sendo árvores que crescem rápido, e também árvores bastante altas, elas tomam conta rapidamente da paisagem, substituindo rapidamente sua antecessora (SANTAROSA, 2014, p. 13-14).

O Brasil formou sua identidade nacional, de forma especial, na relação com as suas paisagens. A floresta tropical, o paraíso perdido, a mata provedora, o berço esplêndido, entre outros jargões, povoam nosso imaginário, e contribuem de forma vital para o *orgulho nacional*. Essa associação do Brasil com uma natureza exuberante é tão amplamente difundida que poucos seriam capazes de discordar que nossos bosques têm mais vida.

De forma geral, existe uma ligação profunda entre paisagem e identidade nacional ou regional, que se liga fortemente aos mitos de origem das culturas. O geógrafo Simon Schama (1996) trabalha profundamente essas relações em seu livro *Paisagem e Memória*<sup>15</sup>. Ele coloca que a construção das identidades nacionais “[...] perderiam muito de seu fascínio feroz sem a mítica de uma tradição paisagística particular: sua topografia mapeada, elaborada e enriquecida como terra natal.” (SCHAMA, 1996, p. 26). *Fascínio feroz* é como Schama caracteriza o apelo das paisagens nos imaginários nacionais. Elas fornecem para as pessoas aquilo que se torna rarefeito na contemporaneidade: a identidade e o pertencimento. Assim, as paisagens assumem um contorno mítico, sendo alvo de fantasias e apegos.

Os eucaliptos aparecem em minhas paisagens como a presença de um apagamento.

O contínuo apagamento, provocado pela monocultura em larga escala, das paisagens nativas. Esse apagamento não é só de ordem física, pela destruição do meio ambiente, mas também de ordem simbólica. A destruição da natureza também carrega consigo a destruição de nossa identidade e de nossa memória. As exuberantes paisagens brasileiras são substituídas pelas monótonas paisagens do *agrobusiness*, e o que resta delas ficam estranguladas em parques e reservas ecológicas que estão sempre em perigo.

Essas novas paisagens revelam outra identidade brasileira que é negada: a de um país que não superou as práticas coloniais do extrativismo, do latifúndio e da monocultura. Um país com uma economia primária, na maioria das vezes, de práticas ignorantes e predatórias, que avançam como um rolo compressor em cima da natureza e das populações mais vulneráveis. Para tudo ser exportado a preços módicos e enriquecer os já ricos. Nada muito diferente do que acontece desde a fundação do país como colônia portuguesa.

A prática da monocultura, de forma geral, ocasiona o empobrecimento do solo. Se praticada por um longo período, acaba por desertificá-lo. Os eucaliptos são especialmente vorazes nesse processo. As raízes dessas árvores são bem profundas e conseguem atingir os lençóis freáticos, podendo secá-los e interromper alguns ciclos da água, e até mesmo provocar secas (VALVERDE, 2008). As plantações de eucaliptos substituem as paisagens e impedem que outras cresçam depois em seu lugar. Eles desertificam, causam um apagamento do passado e do futuro.

Mesmo durante a sua vida, as plantações de eucaliptos já são um deserto. Elas são chamadas pelos ambientalistas de *desertos verdes*. O cheiro tão característico que exalam suas árvores é uma defesa natural da espécie e tem propriedades amensalistas. O aroma extraído das árvores e que é amplamente usado na indústria, principalmente nas fórmulas dos produtos de limpeza e higiene (sob o signo de refrescante e antisséptico), na natureza repele muitos animais e inibe o crescimento de um grande número de outras espécies vegetais no seu entorno. Esse aroma que repele plantas e animais vem depois

<sup>15</sup> SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

perfumar os corredores de nossos supermercados e nossas privadas, marcando sua presença também na paisagem urbana.

Porém, os eucaliptos estão aí em sua serena forma arbórea, alheio ao passado e ao futuro dos humanos, em sua simples existência vegetal. Ele não possui responsabilidades ou intenções, que são características possuídas por homens e mulheres. Eles apenas crescem em terreno propício e permanecem serenos ao sabor do vento e da neblina, assim como todas as árvores.

Vendo essas árvores nas paisagens, admiro o gracioso desenho que elas fazem no espaço: uma linha ascendente ou descendente, bem longa que atinge o céu, ligando céu e terra, penetrando-os, rasgando o espaço em um corte vertical. Bifurcam-se nas laterais, sutilmente (como um relâmpago) com uma esguia aura verde (como uma chama) acompanhando o traçado de seu tronco. Lembro-me de diversas vezes estar distraído e me deparar a desenhar as linhas dos eucaliptos, com o dedo, no vidro embaçado da janela do veículo, ou mesmo no ar.

Esse movimento, esse desenho, o traçado que fazem no espaço, é o que levo da forma do eucalipto para minhas pinturas. Esses pequenos gestos invocam sua presença para além de sua referência no mundo material agrícola, que testemunhamos pelas estradas, também invocam a presença do mundo vegetal, das árvores, dos aromas e do verde. Estática, serena e majestosa árvore. Sua imagem arbórea também é signo de uma serena e plena existência de planta.

## OS FANTASMAS

Quando olhei as paisagens com eucaliptos e neblina nas beiras das estradas que passei,



Figura 36 – Paisagem com Eucaliptos e Neblina V. Acrílica sobre tela, 2016, 40 x 30 cm.

toda a minha experiência visual guiou meus olhos e elegeu quadros significantes para serem guardados na memória. Esses quadros foram arquivados nesses momentos ou já estavam lá? As paisagens são mais do que vemos, elas estão cheias de fantasmas.

E quando tentamos materializar essas imagens? Outras contaminações entram em cena: a mediação do plano, a técnica, os vícios do artista, as noções de composição e sua linguagem secreta.

Neste meu processo, busco privilegiar essas contaminações. Procuo procedimentos que permitam abrir brechas para elas acontecerem. Primeiro, elimino a observação, não me interessa a verossimilhança. Investigo as imagens da memória, já bastante imprecisas e contaminadas pelos processos mentais. Deixo-as fluírem, mesmo sendo formalizadas através de estereótipos, arquétipos, clichês, vícios compositivos, etc. Os movimentos das mãos são automáticos, a consciência esvaziada (ao menos tento) no momento da pincelada.

A imagem surge na tela quando consigo ver nessas manchas um espaço a ser preenchido pela neblina (em grossas e espontâneas pinceladas brancas) e assim me levarem de volta para as plantações de eucaliptos nas bordas das estradas e para aqueles momentos precisos (mesmo que borrados) quando eu estava presente diante delas. Gestos calculados como invocações de fantasmas.

Fantasmas são seres que habitam nosso imaginário: eles são uma parte que continua viva de algo que já morreu e na maior parte do tempo estão invisíveis. Chamo de fantasmas aquelas influências na produção das imagens que estão no território do inconsciente que o artista imprime nas imagens sem se dar conta.

As influências, que estão no campo da consciência, são a tradição visual e artística absorvida pelo artista que o liga a uma genealogia específica dentro da história da arte. Existe então uma tradição transmitida conscientemente pelas escolhas do artista e

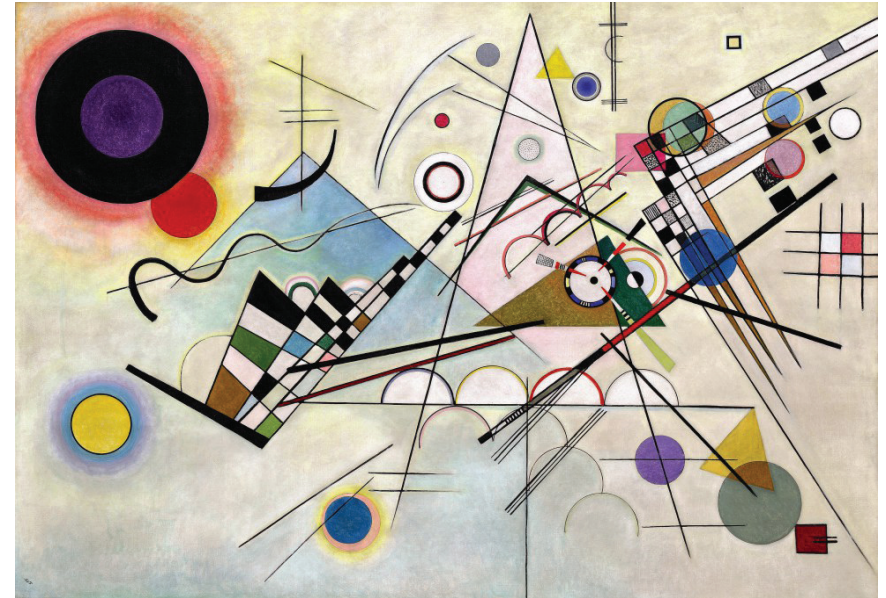


Figura 37 - KANDINSKY, Wassily. *Composição 8*. 1923. Óleo sobre tela, 140 x 201 cm.

outra transmitida inconscientemente de origem indeterminável.

Vários artistas vão compor esse arcabouço de influências conscientes. Esses que são como meus *antepassados* artísticos, que fizeram parte da minha educação, e estão cauterizados em meus olhos e mãos. Vou listar aqui algumas influências, pelo menos as mais duradouras, pelo menos as que consigo distinguir do caldo informe dessas pinturas.

Primeiro, Wassily Kandinsky<sup>16</sup>: as leituras<sup>17</sup> que fazia de suas teorias, com entusiasmo, no começo de minha graduação, me marcaram. A arte para Kandinsky era um contato com

<sup>16</sup> KANDINSKY, Wassily. *Composição 8*. 1923. Óleo sobre tela, 140 x 201 cm. Acervo Guggenheim, NY. Disponível: <<https://www.guggenheim.org/artwork/1924>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

<sup>17</sup> KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano: contribuição à análise dos elementos da pintura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.  
KANDINSKY, Wassily. *Gramática da criação*. Lisboa: Edições 70, 1998.  
KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte: e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



Figura 38 - ROTHKO, Mark. *Sem título*. 1968. Polímero sintético sobre papel, 45,2 x 60,8 cm.

o espiritual. Permaneço inspirado com a comparação que ele fazia entre a composição pictórica e a música, transformando o plano da pintura em um lugar mágico, que transubstancia qualquer mácula na tela em um ruído musical que compõe uma música visual. Essa concepção ainda acaba guiando muitos de meus gestos.

Acredito que aprendi com ele o gosto pela composição plana e a sensibilização dos elementos compositivos em relação ao plano da pintura. Acabei por sua influência adquirindo uma tendência à planaridade. Esta tendência acaba tirando em parte a profundidade das minhas pinturas, mas não totalmente.

Segundo: as planas e, ao mesmo tempo, profundas massas de cores de Mark Rothko<sup>18</sup>, que são a carne fantasmagórica da pintura, pela qual podemos atravessar e respirar dentro dela. O que já vi mais próximo da espacialidade da mente. Uma melodia uníssona e absoluta, quando a materialidade pura atinge a imaterialidade pura.

Rothko nos ensina sobre a espacialidade da cor, a profundidade que existe nas massas de cor. Mostra-nos como essas massas criam um espaço de natureza não física ligado a estados de consciência e também como perturbam o espaço que a pintura está inserida, modificando-o e intervindo naquela arquitetura.

Outra influência são as paisagens cheias de vestígios da linguagem *pop* e da linguagem clássica, mediadas por um estilo pessoal inconfundível de David Hockney<sup>19</sup>. Reafirmam os princípios da pintura na contemporaneidade, ao mesmo tempo em que nos livram da sua seriedade, isso sem retirar nada de sua profundidade e dignidade. Suas paisagens são como uma aula sobre a tradição da pintura de paisagem, sendo assim, também, grandes lições sobre nossa cultura visual, que com seus textos vai explorar ainda mais

<sup>18</sup> ROTHKO, Mark. *Sem título*. 1968. Polímero sintético sobre papel, 45,2 x 60,8 cm. Acervo MoMA NY. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/37042?locale=pt>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

<sup>19</sup> HOCKNEY, David. *Retrato de um artista (piscina com duas figuras)*. 1972. Acrílica sobre tela, 213,3 x 304,8 cm. Disponível em: <<http://www.davidhockney.co/works/paintings/loos>>. Acesso em: 15 jun. 2017.



Figura 39 - HOCKNEY, David. *Retrato de um artista (piscina com duas figuras)*. 1972. Acrílica sobre tela, 213,3 x 304,8 cm.

profundamente.

Por último, as nuvens de Alberto da Veiga Guignard<sup>20</sup>, que são as montanhas de Minas evaporando. Os buracos das minas se cicatrizando. As pedras perdendo seu peso e as igrejas reencontrando sua luz. A alquimia que liberta, a alquimia da poesia e da pintura. A terra se conectando com o céu, as montanhas flutuando, as trevas se convertendo em luz, depois se convertendo em trevas, convivendo pacificamente nas linhas do desenho, no tempo do quadro.

As paisagens de Minas, marcadas em minha memória, são aliviadas de sua materialidade e concretude pelas imagens de Guignard. Tão leves e fluidas, com os vapores dos

<sup>20</sup> GUIGNARD, Alberto da Veiga. *Noite de São João*. 1961. Óleo sobre tela, 50 x 46 cm. Em exposição no MAM SP, 2015. Disponível em: <<http://mam.org.br/exposicao/alberto-da-veiga-guignard/>>. Acesso em: 25 abril 2017.



Figura 40 - GUIGNARD, Alberto da Veiga. *Noite de São João*. 1961. Óleo sobre tela, 50 x 46.

trens misturados com as nuvens, que anunciam o céu das igrejas. A poesia das linhas justificando todas as presenças que estão ali nas suas paisagens, numa harmonia colorida e utópica.

Nas minhas imagens têm um pouco de cada um desses artistas dissolvidos na água, organizados de forma complexa, em gestos que escapam à consciência das pinceladas.

Algo dos gestos e das formas desses artistas sobrevive em mim, nas minhas pinturas, da mesma forma como algo anterior a eles sobrevive neles, perpassando por suas obras, atravessando o tempo.

Sobre essas outras influências inconscientes vou me amparar nas teorias de Georges Didi-Huberman (2013) para esclarecer sua natureza. O autor faz uma investigação buscando entender essa outra *transmissão*, que existe entre as manifestações artísticas na sucessão das gerações. Ele atesta a existência dessa espécie de tradição e investiga suas formas e mecanismos.

O tempo da transmissão desses conteúdos seria anacrônico (não linear), com períodos de latência e outros de manifestações dessas temáticas e formas. Movimento comandado pelo comportamento dos inconscientes e dos sintomas, pela emergência e latência das potenciais patologias psíquicas que caracterizam determinados períodos históricos.

Quais conteúdos são esses, como e por que se transferem? Responder essas perguntas requer uma pesquisa que é um empreendimento imenso e ambicioso. Uma pesquisa nesse sentido foi empreendida pela primeira vez por Aby Warburg, a qual o ocupou por toda sua vida como pesquisador, e que acabou o colocando em um terreno desconfortável e perigoso para sua mente. Didi-Huberman vai ler Warburg e trazer suas teorias para o presente e tentar novamente elucidar essas questões, pelo viés da antropologia e da psicologia. Sobre a natureza dessas manifestações (dos quais a arte é um objeto privilegiado para estudo, no sentido de ser reveladora) ele conclui que:

Aos olhos de Warburg, é essa a fundamental e “inquietante dualidade” [unheinliche Doppelheit] de todos os fatos culturais: a lógica que eles fazem surgir também deixa transbordar o caos que eles combatem; a beleza que inventam também deixa despontar o horror que recalcam; a liberdade que promovem deixa viva as coerções pulsionais que tentam romper. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 254-255).

Inconscientemente, a beleza, a lógica e a liberdade deixam escapar o horror, o caos e a coerção. Por serem inconscientes, são da natureza desses conteúdos não termos conhecimento do que se tratam, nem percebermos a sua presença de forma consciente. Podemos persegui-los, mas estes nos escapam como areia por entre os dedos. Tentar revelá-los seria para o artista um trabalho inútil, pela persistência do recalque.

Na arte, muitas vezes, muitos destes elementos inconscientes não costumam ser notados por aqueles que a produzem. Também pode, muitas vezes, passar despercebido pela consciência dos fruidores daquela manifestação, mas mesmo assim será fundamental para a fruição do trabalho de arte e para a valorização e importância deste.

Didi-Huberman conclui que essa parte da cultura ou da tradição que se transmite por essas insondáveis vias, que sobrevive em diferentes gerações, seria, em suas palavras:

O que sobrevive numa cultura é o mais recalcado, o mais obscuro, o mais longínquo e o mais tenaz dessa cultura. O mais morto, em certo sentido, por ser o mais enterrado e o mais fantasmático; e igualmente o mais vivo, por ser o mais móvel, o mais próximo, o mais pulsional. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 136).

O autor nos esclarece sobre a natureza obscura do terreno do qual saem esses fantasmas. É da natureza desses conteúdos não querermos lidar com eles, e não conseguirmos muitas vezes enxergá-los. Mas, minhas intenções não são decifrar nem revelar a face desses fantasmas que habitam nosso corpo, mas sim garantir sua presença no trabalho de arte. Vou abrindo brechas no processo da pintura para essas aparições fugidias e densas.

Dessa forma, falando a língua do sintoma (outro nome possível para o fantasma) falo através de mim, de minha experiência pessoal, de algo maior que eu, que me atravessa. Falo de algo coletivo, que aflige o corpo da sociedade, que caracteriza sofrimentos causados pela cultura durante gerações. Manifestação no presente de algo antigo, ainda

não resolvido, e que está arraigado nessa parte da humanidade. Assim, penso conseguir compartilhar algo profundo da cultura, comum aos seus indivíduos, em sua conturbada jornada, curta e finita. O que poderia ser uma finalidade útil para arte, nessa época em que estamos sendo desumanizados e desagregados como coletividade.

Dessa forma, meus trabalhos são pensados como imagens que carregam um pouco da *exuberância trágica da vida*<sup>21</sup>, materializadas por manchas, em uma pintura, onde tudo está em seu devido lugar, serenas como a imagem de uma paisagem.

## O BRANCO

O branco, durante longo período da história da arte, não foi considerado como uma cor. Muitos ainda assim o consideram: uma não-cor. Ele é entendido principalmente como uma ausência, a tela ou a folha em branco é aquela que ainda não tem nada, está vazia. Mas podemos observar o tanto de coisas que existem no vazio. O vazio não é a ausência. Os budistas já falam há tempos da plenitude que nele se encontra, que a consciência da finitude, da constante impermanência, a tudo iguala.

O branco é a cor da tela vazia, pelo menos da forma como é tradicionalmente concebida. Converto essa concepção banal da cor da tela, em uma simbologia pessoal do vazio. A tela parte do branco e volta ao branco, mesmo que parcialmente. Uma singela alegoria da impermanência (vazio), esta cor sendo aquilo que apaga, que faz as coisas sumirem, voltarem ao vazio inicial.

<sup>21</sup> Termo esse usado por Didi-Huberman em referência a Nietzsche, para aproximar suas teorias e filosofia dos intentos da pesquisa de Warburg. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 130

O branco está no centro da minha pesquisa cromática nessa série. A considerada não-cor, a ausência de cor, a cor da tela vazia, ou o próprio vazio, aqui é tratado como cor significativa e matéria.

As pinturas dessa série, conforme a tradição, partem da tela em branco. A tela é maculada por manchas que figuram folhagens, troncos e chão. Depois o branco toma de volta a tela. Ele ganha novas propriedades com a figuração, ganha o peso e a leveza da neblina. O espaço ganha gravidade e a neblina flutua. A cor se torna fria, tátil, áspera ou macia.

A tela, no momento inicial da pintura, já não era um espaço vazio, era um espaço tomado pela neblina, como uma visão acometida por uma cegueira branca. Desse espaço surge a paisagem que depois volta, parcialmente, a desaparecer.

Saramago, em seu enredo kafkaniano, apresentado em *Ensaio sobre a cegueira*, conta que todos os habitantes de uma fictícia metrópole são acometidos misteriosamente por uma cegueira branca. Por que branca e não preta como imaginamos normalmente a cegueira? Primeiro, para esta cegueira se diferenciar da cegueira fisiológica, a cegueira preta, análoga a quando fechamos os olhos ou somos privados completamente de luz.

Saramago não explica, nem dá pistas do motivo da cor, mas podemos pensar que seja uma metáfora sobre o vazio na vida das pessoas; ou que elas não enxergam realmente as coisas; ou uma espécie de cegueira moral; ou um vazio de propósitos... Não arriscaria aqui nenhuma interpretação para o enredo de Saramago, mas gosto de pensar nessa cegueira branca como uma cegueira misteriosa, como aquilo que não encontra explicação, aquilo que nós não entendemos, mas, mesmo assim, nos arrebatou.

Sigo seduzido pelo branco. Algumas experiências na arte com esta cor foram marcantes para mim e sempre voltam a atualizar meu apresso por ela. Observo como essa coloração, de potencial muitas vezes subestimado, ganha diversas e surpreendentes substâncias e sentidos no desenrolar da obra de alguns pintores. Alguns artistas foram exímios na



Figura 41 - BRUEGEL, Pieter. *Caçadores na neve*. 1565. Óleo sobre madeira, 177 x 162 cm.

experiência cromática com essa cor, a qual sou especialmente sensível. Acrescentam a ela diversas possibilidades de significados e sensações.

Um desses artistas é Pieter Bruegel, o velho, como observo em suas paisagens de inverno, como *Paisagem de inverno com armadilha para pássaros*<sup>22</sup> (Figura 42) e *Caçadores na neve*<sup>23</sup> (Figura 41). Seu branco representa uma matéria leve e aveludada, a aconchegante natureza invernal de sua terra natal. A neve, uma matéria naturalmente pesada e fria, se torna em suas pinturas leve e suave, vai se acumulando nos telhados e nas árvores, camuflando-as nas montanhas nevadas, que se confundem com o céu

<sup>22</sup> BRUEGEL, Pieter. *Paisagem de inverno com armadilha para pássaros*. 1565. Óleo sobre madeira, 38 x 56 cm. Acervo do Museu de História da Arte de Viena. Disponível em: <<http://www.khm.at/objektdb/detail/333/?offset=5&lv=list&cHash=aea0b93e424969ed11317a4bcad9021>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

<sup>23</sup> BRUEGEL, Pieter. *Caçadores na neve*. 1565. Óleo sobre madeira, 177 x 162 cm. Acervo do Museu de história da arte de Viena. Disponível em: <<http://www.khm.at/objektdb/detail/327/?offset=37&lv=list&cHash=ac7235070609823ae3b00b2e7b89b9b7>>. Acesso em: 15 mar. 2017.



Figura 42 - BRUEGEL, Pieter. *Paisagem de inverno com armadilha para pássaros*. 1565. Óleo sobre madeira, 38 x 56 cm.

esbranquiçado, ao fundo. Abaixo, um rio congelado que foi ficando alvo, mas um pouco azulado, sugando o pouco azul do céu. Transformado assim em palco do tradicional balé dos patinadores.

A neve, gracioso elemento natural branco, toma grandes áreas de sua pintura, trazendo uma planaridade para a composição, que se contrapõe a bem marcada perspectiva. Os planos dessa cor, quase uniformes, sugerem uma paz, um silêncio, anulam a agudez da perspectiva, que leva o olhar em direção ao ponto de fuga. A cor silenciosa do inverno rigoroso do norte é o palco natural de uma cultura que parece brotar da neve como uma semente da terra. Com essa mesma naturalidade, Bruegel faz brotar a neve da tela.

Outro artista ligado a essa cor, de maneira magistral, é Diego Rivera. Ela aparece quase sempre em suas telas, em generosas porções, figurando roupas, flores, animais, construções, etc. Ele dá ao branco um protagonismo. Suas formas, de geometria bem





Figura 43 – RIVERA, Diego. *Zapata líder agrário*. 1931. Afresco em placa de cimento, 238,1 x 188 cm.



Figura 44 - RIVERA, Diego. *Natureza morta e amendoeiras em flor*. 1931. Afresco em alvenaria, s/d.

definida e espacialidade poderosa, transformam suas figuras alvas em luz convertida em matéria, ocupando o espaço com uma força delicada. Formam uma matéria sólida e imaculada, contrastando com os fundos escuros, como um fecho de luz barroco que penetra a escuridão.

Principalmente, representam a esperança e a renovação, trazidas pela luta, pela justiça e pelo trabalho, como percebo em seu mural *Zapata líder agrário*<sup>24</sup> (figura 43), que representa o líder revolucionário camponês conduzindo seus seguidores. Já em seu outro mural *Natureza morta e amendoeiras em flor*<sup>25</sup> (figura 44), a cor surge como uma matéria luminosa e radiante, figurando a paisagem construída pelo trabalho agrícola. Representa os ciclos de nascimento e renascimento da natureza, aqui sugerida como

<sup>24</sup> RIVERA, Diego. *Zapata líder agrário*. 1931. Afresco em placa de cimento, 238,1 x 188 cm. Em exposição no MOMA. Disponível em: <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/content/mural/agrarian/detail.php>>. Acesso em: 17 mar. 2017.

<sup>25</sup> RIVERA, Diego. *Natureza morta e amendoeiras em flor*. 1931. Afresco em alvenaria, s/d. São Francisco: Mural na moradia universitária Stern Hall, da Universidade de Berkeley. Disponível em: <<http://www.mexasb.org>>. Acesso em: 17 mar. 2017.

provedora, pura e feliz. Seu branco simboliza a transformação, assim como a cor das caveiras, na cultura popular mexicana, simbolizam a transformação através da morte, que não é vista como um fim, mas como metamorfose.

Vemos nesses poucos exemplos que o branco apresenta todo um diversificado potencial simbólico, alegórico e sensorial. O vazio se converte facilmente em cheio. Mas de certa forma, sempre sinto que essa cor, mesmo transmutada em outras conotações (como na obra desses artistas), carrega ainda o signo do vazio, a cor da tela sem nada.

O branco que trago nessa série é o vazio. O vazio nos joga luz sobre os mistérios da existência, sobre a impermanência de tudo. Vemos, por exemplo, nas pinturas cristãs, esses significados para a cor. Nelas figuram diversos clarões, luzes, vapores e nuvens, de onde saem anjos e transbordam coisas de um mundo sobrenatural, o mundo dos mistérios, aqui neste exemplo segundo a religião cristã.

Nesse caso, as nuvens informes quase sempre associadas ao branco se unem para representar o misterioso e o inexplicável. Também essas brechas luminosas apagam (mesmo que parcialmente) o espaço terreno, sobrepondo a ele o mundo divino. Podemos pegar aqui outro exemplo de El Greco com esses significados que assinalo: *A adoração do nome de Jesus*<sup>26</sup>. O artista explorou bastante esses sentidos em suas pinturas.

A tinta da cor da neblina dissolvida na água é uma matéria nebulosa que vai apagando aquilo que maculou a tela, levando tudo de volta ao vazio. Vai apagando a imagem, assim como a neblina vai apagando a paisagem de nossa visão por instantes. Aqui a paisagem aparece como um fantasma, em algum momento entre o seu movimento de surgir e desaparecer.



Figura 45 - EL GRECO. *A adoração do nome de Jesus*. 1570?. Óleo e têmpera sobre madeira, 55,1 x 33,8 cm.

Esse branco-neblina é uma sucessão de verbos: flutuar, deslizar, dissolver, desaparecer, apagar, sumir, etc. Dentro da série, durante a progressão de cada trabalho individual, os elementos vão sendo reduzidos pouco a pouco como se a imagem estivesse sumindo. A própria lembrança, da qual se baseia a pintura, é feita de uma matéria que vai sumindo, tanto em nossa mente como na sua transposição para imagem, quando sua veracidade e autenticidade somem também.

As paisagens de eucaliptos, por sua vez, anunciam também um sumiço: a destruição das paisagens nativas e a degradação do meio ambiente. O sumir de uma identidade, de um lugar, de uma memória e de uma época. E por fim, essas pinturas figuram uma realidade que também some atrás da imagem. Desaparecem. Assim como todas as coisas sob a ação do tempo.

<sup>26</sup> EL GRECO. *A adoração do nome de Jesus*. 1570?. Óleo e têmpera sobre madeira, 55,1 x 33,8 cm. Acervo da National Gallery. Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/el-greco-the-adoration-of-the-name-of-jesus>>. Acesso em: 10 maio 2017.



Figura 46 – Paisagem com Eucaliptos e Neblina X. Acrílica sobre tela, 2017, 100 x 100 cm.



Figura 47 – Paisagem com Eucaliptos e Neblina XI. Acrílica sobre tela, 2017, 100 x 100 cm.



Figura 48 – Paisagem com Eucaliptos e Neblina XII. Acrílica sobre tela, 2017, 100 x 100 cm.



Figura 49 – Vista das telas juntas, *Paisagem com Eucaliptos e Neblina X, XI e XII*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui termina essa jornada pelo labirinto de *Interiores* e pelas paisagens nas beiras das estradas mnemônicas com eucaliptos e neblina. No final, foram geradas imagens, da mesma forma como elegemos algumas paisagens marcantes para fotografar e nos recordar de uma viagem de férias. Finda-se também o percurso delineado por esse texto que explorou alguns caminhos sobre o terreno que estas imagens delineiam.

Essas imagens permanecem incompletas, pois a arte é incompleta. Ela apenas se completa em seu fruidor, no outro. O que esse mundo tão particular, que invoco nessas pinturas e desenhos, pode dizer a qualquer um que observa esses trabalhos? Outros universos se descortinam. Costumo achar engraçado quando alguém comenta meus trabalhos e falam sobre todo um conjunto de sentidos e sensações invocadas, tão completamente díspares do que eu pensava sobre eles. Os significados das minhas imagens são multiplicados em cada fruidor: um cenário para inúmeros enredos.

O que pode estar nestes trabalhos, então, está sempre além do que eu posso enunciar. Porém, a obra cerca um campo de possibilidades de sentidos que não é infinito, apesar de ser impossível de determinar quais territórios cruza e seu tamanho.

Pode ser inútil revisar minha intencionalidade e aquilo que é puramente particular de mim na obra. O que é totalmente particular não estará no fruidor, e quando a obra se completa, em sua experiência diante dela, certamente não estará lá. Somente os significados que podem ser compartilhados, que são comuns, estarão na obra quando seus coeficientes se somarem. Aliás, existe algo em mim que é exclusivo? De qualquer

forma penso que privilegiar os territórios comuns, as terras comunais dos sentidos, dá um potencial à pesquisa de tocar um número maior de pessoas.

Penso ser mais produtivo investigar o campo da cultura de forma abrangente. A antropologia e a psicologia me inspiram mais que a poesia. Qual a forma textual mais apropriada para expressar sua poética? Qualquer uma que o artista escolha. Experimentei a apropriação e a colagem nos textos, experiências mais que formas bem acabadas nesta pesquisa.

A interdisciplinariedade não está em um lugar entre a fronteira de duas disciplinas, nem na mixagem de campos diferentes, mas em não reconhecer barreiras outrora erigidas entre os campos.

Gosto de pensar a imagem artística como um espelho cego. *Espelho Cego*<sup>1</sup> é um trabalho de Cildo Meireles (figura 50), construído a partir de uma estrutura de madeira, dessas usadas normalmente em banheiros, em cima da pia, para emoldurar um espelho. No lugar do espelho o artista colocou uma massa modelável. O trabalho, pela própria natureza dessa matéria plástica, convida o espectador a tocar nessa massa e imprimir nela seus gestos.

O espelho mostra nossa imagem, que não vemos normalmente. Vemos no espelho como as outras pessoas nos vêem. No espelho cego não vemos nenhuma imagem, apenas uma matéria de possibilidades, onde podemos imprimir um pouco de nossos desejos e fantasmas, algo do que somos, alterando o microcosmo daquele objeto e definindo sua forma, consecutivamente seu sentido. O espelho cego tem sempre uma forma inacabada. Gosto das formas inacabadas.

<sup>1</sup> MEIRELES, Cildo. *Espelho Cego*. 1970. Objeto em madeira, massa de calafate, e letras de metal em relevo, 36 x 49 cm. Coleção particular. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6326/espelho-cego>>. Acesso: 20 jun. 2017.

Análogo a esse espelho cego é a imagem artística inserida em um contexto de contemplação. Aquele que a observa, tem dela uma resposta às suas próprias projeções. Os sentidos surgem a partir de suas próprias memórias e referenciais. Você vê na imagem aquilo que você imprimiu nela assim como no espelho de Cildo você vê a forma que seus gestos imprimiram na massa. O espectador não pode ver o meu vazio no trabalho, ele pode ver apenas o seu próprio. Talvez nada de novo possa ser apresentado...

A arte não é verdadeira invenção. Essa afirmação que repito aqui pertenceu primeiro a Piero Manzoni<sup>2</sup>, em um dos textos<sup>3</sup> que encontrei na jornada dessa pesquisa. Ele

<sup>2</sup> O texto *A arte não é verdadeira criação* foi lançado em maio de 1957 em uma exposição coletiva em Milão. Lido na exposição em tom de manifesto foi assinado também por outros artistas. Este texto aparece no final dos anos cinquenta num contexto de questionamento do Modernismo, que já apresentava claros sinais de desgaste. Com isso em vista, o texto de Manzoni pode soar como um atentado a um dos valores mais caros aos modernos que é a originalidade e a ideia de invenção.

<sup>3</sup> MANZONI, Piero. *A arte não é verdadeira invenção*. 1957, apud FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de*



Figura 50 - MEIRELES, Cildo. *Espelho Cego*. 1970. Objeto em madeira, massa de calafate, e letras de metal em relevo, 36 x 49 cm.



afirma, assim, que não existe nada de novo na arte, que ela permanece sempre a mesma, porém: "Para poder assumir o significado da própria época a questão é, portanto, chegar à própria mitologia individual, no ponto em que ela consegue identificar-se com a mitologia universal". (MANZONI, 1957, apud FERREIRA; COTRIM, 2008, p. 35).

Pode parecer um pouco exotérico e universalista esse discurso, mas, também, pode ser interessante buscar perceber este sentido coletivo que existe nas expressões individuais. Buscar no eu aquilo que diz respeito ao nós, dessa forma "[...] podemos achar morfemas reconhecíveis por todos no âmbito de nossa civilização." (MANZONI, 1957, apud FERREIRA; COTRIM, 2008, p. 36).

Podemos pensar esse texto como uma mitologia pessoal que crio, no sentido de configurar uma ficção, uma narrativa que cria sentidos. A despeito da forma teórica e do embasamento quase científico que possa assumir esse texto, em alguns momentos, ele é composto do mesmo arbítrio artístico que se impõe a criação artística das imagens das quais ele fala, nesse sentido é igualmente ficção e invenção. A ciência também é criação e invenção. A teoria é ficção e igualmente criação artística. Mas dizer que é ficção não quer dizer que seja uma fraude ou dizeres sem valor. Teoria e prática artística se equivalem nesse terreno da ficção.

Teoria e prática artística estão separadas apenas em um desenho institucional programático que se impõe em nossas universidades, por motivos de didática e método. O que era apenas didática e método parece ter criado robustas barreiras. Esse arranjo institucional que burocratiza o conhecimento tende a colocar o continente com mais significado que o conteúdo. Mas não, a gaveta não é mais importante que o que tem dentro dela, ela serve para organizar o conteúdo, ela serve ao conteúdo e não o contrário.

Teoria e prática artísticas devem voltar a se unir. Unir não significa entrelaçar abordagens

diversas num mesmo arranjo textual, mas sim que devemos perceber nas formas tidas como teóricas de discurso o que tem nelas de criação e arbítrio artístico e nos discursos artístico das imagens o que existe de produção de conhecimento e teoria e não separá-las como um taxonomista.

A arte é uma forma de produzir conhecimento. Isso não define a arte, mas produção de conhecimento acontece nela. Então, dessa forma, a produção artística já é uma pesquisa em si. Tenho pensado dessa maneira e pretendido fazer uma pesquisa através da arte. Assim os momentos que penso terem sido mais produtivos nesta dissertação foram quando o trabalho artístico e o texto confluíram no sentido de uma mesma pesquisa, que não é sobre arte, é através da arte. Incluindo nessas experimentações, as de carácter literário nas composições dos textos.

Assim minha pintura e meu desenho não eram sobre pintura e desenho e não aconteciam por serem pintura e desenho, eles aconteciam através da pintura e do desenho. E através dessas linguagens pesquisei nossas maneiras de se relacionar com a realidade e de estar no mundo. Vi através de seus comportamentos como imagens, como memórias e como paisagem como podem se comportar as paisagens, as imagens e as memórias e as revisões bibliográficas me impulsionaram para ir mais adiante no caminho ou decidir melhor em suas bifurcações.

Tenho pensado depois desta pesquisa sobre como pode se dar a pesquisa em arte, a pesquisa sobre arte ou a pesquisa de arte. Qual que seja a preposição temos aqui uma relação entre pesquisa e arte e como ela pode se dar de muitas formas, muitas podem ser as preposições entre estas duas palavras. Podemos experimentar diversas possibilidades, até mesmo as que aparentemente não teriam sentido, para podermos verificar se no final das contas realmente as promessas de não sentido se cumprirão. Tentei experimentar aqui a pesquisa através da arte.

## BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Rodrigo. *Resistência da matéria*: Rodrigo Andrade. [organização Tiago Mesquita]. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- ADRIANA Varejão. Site da artista, 2017. Disponível em <<http://www.adriनावarejao.net>> Acesso em: 20 maio 2017.
- ACKERMAN, James. *Origins, imitation, conventions: representation in the visual arts*. Cambridge: MIT, 2002.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: UNICAMP, 1999.
- ALPERS, Esvletana. *A arte de descrever: a arte Holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora USP, 1999.
- ALPHEN, Ernst van. *Lances de Hubert Damisch: pensando a arte na história*. Artes e Ensaios: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA UFRJ. Rio de Janeiro 2006.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ; N-imagem, 1997..
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge Luis. **História universal da infâmia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 1999. Vol. 2.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **A invenção do campo disciplinar da Arquitetura**: contribuições e contraposições renascentistas. Revista Morus: Utopia e Renascimento. Vol. 2, p. 65-83. Campinas: UNICAMP, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico de mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2008.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRASIL. **Lei n. 5.106**. Dispõe sobre os incentivos fiscais concedidos a empreendimentos florestais. Brasília-DF, 1966.

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

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DA VINCI, Leonardo. **Tratado de la pintura**. Buenos Aires: Losada, 1943.

DAMISCH, Hubert. **A theory of Cloud**. Califórnia: Stanford University Press, 2002.

DANIEL Senise. Site do artista, 2017. Disponível em <<http://www.danielsenise.com>> Acesso em: 18 maio 2017.

DEBORD, Guy. **Teoria da deriva**. Oculum: Revista Universitária de Arquitetura, Urbanismo e Cultura. n. 4, p. 26/29. Campinas: PUC, 1993.

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994.

DERDIYK, Edith. **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2007.

DERRIDA, Jacques. **The truth in painting**. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de Artista**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

FLORES, Laura González. **Fotografía y pintura**: dos medios diferentes? Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas: fotografía y verdad**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.

FOSTER, Hal. **Design e crime** (e outras diatribes). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

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

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**: Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, S. **O Mal Estar na Civilização**: Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GARMA, Angel. **Psicoanálisis del arte ornamental**. Buenos Aires: Paidós, 1961.

GRAU, Oliver. **Arte Virtual**: da ilusão à imersão. São Paulo: Editora UNESP; Editora SENAC, 2007.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

IRMÃS WACHOWSKI. **Matrix**. Estados Unidos/Austrália. Warner Bros. Pictures, 1999.

JUNG, Carl Gustav. **Modern man in search of a soul**. Nova York: Harvest, 1969.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1977.

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano**: contribuição à análise dos elementos da pintura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KANDINSKY, Wassily. **Gramática da criação**. Lisboa: Edições 70, 1998.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**: e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KEROUAC, Jack. **On the road**: pé na estrada. São Paulo: L&PM Pocket, 2004.

KOOLHAAS, Rem. **Três textos sobre a cidade**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2010.

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

LARROSA, Jorge. *Notas sobre experiência e o saber da experiência*. In: Revista Brasileira de Educação. N. 19, p. 20/28, 2002. Campinas, 2002.

LEÃO, Lucia. *Interlab*: labirintos do pensamento contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MADERUELO, Javier. *El Paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.

MASP: Museu de Arte de São Paulo. Site da instituição, 2016. Disponível em: <www.masp.art.br>. Acesso em: 20 maio 2017.

MEXASB. Site da associação, 2017. Disponível em <http://www.mexasb.org> Acesso em 17 mar. 2017.

MOMA. Site da instituição, 2017. Disponível em <https://www.moma.org> Acesso em 17 mar. 2017.

MUSEÉ Marmottan Monet. Site da instituição, 2016. Disponível em <http://www.marmottan.fr> Acesso em 24 out. 2016.

MUSEU de história da arte de Viena. Site da instituição, 2017. Disponível em <http://www.khm.at>. Acesso em 15 mar. 2017.

MUSEU Victor Meirelles. Site da instituição, 2017. Disponível em <http://museuvictor-meirelles.museus.gov.br> Acesso em 05 de maio de 2017.

NATIONAL Gallery. Site da instituição, 2017. Disponível em <https://www.nationalgallery.org.uk> Acesso em 10 out. 2017.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.

PESSOA, Denise Falcão. *Utopia e Cidades*: proposições. São Paulo: Annablume; FA-PESP, 2006.

PRINCETON University Art Museum. *Imaginary Prisons*: Giovanni Battista Piranesi Prints. Acervo da instituição e dados técnicos. Disponível em: <http://artmuseum.princeton.edu/object-package/giovanni-battista-piranesi-imaginary-prisons/3640>. Acesso em: 01 mar. 2017.

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Siena: [s/n.], 1613.

SANTAROSA, Emiliano; et al. *Cultivo de Eucalipto em propriedades rurais*: diversificação da produção e renda. Brasília-DF: Embrapa, 2014.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SENISE, Daniel. *Vai que nós levamos as partes que te faltam*. São Paulo: imprensa oficial do estado de São Paulo, 2011.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

TAFURI, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth*: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's. Cambridge: MIT Press, 1987.

TAFURI, Manfredo. *Projecto e Utopia*. Lisboa: Presença, 1985.

VALVERDE, Sebastião Renato. *Elucidaciones sobre a plantação de eucalipto no Brasil*. Site Ambiente Brasil, 2008. Disponível em: <http://noticias.ambientebrasil.com.br/artigos/2008/09/08/40481-elucidacoes-sobre-as-plantacoes-de-eucalipto-no-brasil.html>. Acesso em: 14 jun 2017.

YOUERNAR, Marguerite. *The dark brain of Piranesi*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1984.

