ENTRE PINTURAS, PAISAGEM

Caminhando na curva da experiência poética

Henrique Detomi

ENTRE PINTURAS, PAISAGEM

Caminhando na curva da experiência poética

Henrique Detomi

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio, convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citado a fonte.

Contato do autor: riquedeto@gmail.com

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Albuquerque, Henrique Detomi de
Entre Pinturas, Paisagem: Caminhando na curva da experiência poética / Henrique Detomi de Albuquerque ; orientador, Hugo Fernando Salinas Fortes Junior. -- São Paulo, 2020.
132 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Pintura contemporânea 2. Paisagem 3. Caminhada 4. Natureza 5. Poética I. Salinas Fortes Junior, Hugo Fernando II. Título.

CDD 21.ed. - 750

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

ENTRE PINTURAS, PAISAGEM

Caminhando na curva da experiência poética

Henrique Detomi de Albuquerque

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção de Título de Mestre em Artes Visuais. Área de Concentração: Poéticas Visuais. Orientador: Prof. Dr. Hugo Fernando Salinas Fortes Junior.

São Paulo, 2020

BANCA EXAMINADORA

_____

_____

_____

_____

São Paulo,

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, prof. dr. Hugo Fortes, pelo apoio, atenção, paciência e por me receber tão bem nesta jornada.

À minha família, em especial minha mãe Cristina, meu pai Carlos e minha irmã Maíra, sem vocês eu não estaria aqui.

À minha amiga dra. Rachel Vallego, por acompanhar minha escrita de maneira tão generosa.

Ao meu companheiro de caminhada Bebeto Bahia.

Aos amigos artistas, que sem eles não haveria o porquê caminhar nesta pesquisa: Alan Fontes, Alessandro Lima, Alice Lara, Beatriz Murakami, Bruno Cançado, Carolina Marostica, Danielle Noronha, David Almeida, Diana Lanças, Gilson Rodrigues, Jessica Martins, Júlio Lapagesse, Leandra Espírito Santo, Luciana Magno, Manuela Leite, Maria Eugênia Matricardi, Maurício Parra, Mayra Mayumi, Rafael Zavagli, Raísa Curty, Samantha Canovas e Virgílio Neto.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa conferida ao financiamento desta pesquisa.

ABSTRACT

This text reflects on a poetics designed around landscape painting, which is based on personal experiences lived in the natural space to establish a pictorial reading about the intersections between culture and nature. It is organized in three chapters: the first chapter questions about walking as a creative process are gathered. In sequence, the possibilities of traveling are detailed to access the sensitive experience. The second chapter discourses about the creative processes within painting, elucidating the ways in which it activates the landscape imagery and questions about the fissures existing in contemporary thought in relation to nature and the landscape. The third chapter deals with new productions developed between 2019 and 2020 that activate the materiality of painting as sensitive communication and direct observation painting of the landscape, renewing the questions about nature within the poetics of the landscape. This dissertation accompanies and nourishes the practical research in painting developed since 2013 and still in progress, presenting a possibility to reflect and communicate about the production processes in visual arts.

Keywords: Contemporary painting. Landscape. Walking. Nature. Poetics. Process.

RESUMO

Este texto reflete sobre uma poética desenvolvida em torno da pintura de paisagem, baseada em experiências pessoais vividas no espaço natural para estabelecer uma leitura pictórica a respeito das interseções entre cultura e natureza. A pesquisa está organizada em três partes: no primeiro capítulo estão reunidas questões a respeito da caminhada como processo criativo, e em sequência, detalham-se as possibilidades da viagem como uma maneira de acessar a experiência sensível. O segundo capítulo trata dos processos criativos dentro da pintura, elucidando as formas com que ela ativa o imaginário da paisagem e questões a respeito das fissuras existentes no pensamento contemporâneo em relação à natureza e à paisagem. O terceiro capítulo aborda as novas produções desenvolvidas entre 2019 e 2020 que ativam a materialidade da pintura como comunicação sensível e a pintura de observação direta da paisagem, revitalizando as questões a respeito da natureza dentro da poética da paisagem. Essa dissertação acompanha e nutre a pesquisa prática em pintura desenvolvida desde 2013 até o momento, apresentando uma possibilidade de refletir e comunicar sobre os processos de produção em artes visuais.

Palavras-chave: Pintura contemporânea. Paisagem. Caminhada. Natureza. Poética. Processo.

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....11

PINTURAS.....16

INTRODUÇÃO.....37

CAPÍTULO I - CAMINHANDO NA CURVA DA EXPERIÊNCIA POÉTICA
CAMINHAR PELA EXPERIÊNCIA.....42
EXPERIÊNCIA DA PAISAGEM.....44
A POÉTICA E O CAMINHAR.....46
PERDER-SE.....48
DO ERRÁTICO AO MENIR.....49

CAPÍTULO II - PEQUENA ODE AO VAZIO E OUTRAS SÉRIES
RELATO DE UM PINTOR: Onde Mora o Irreal.....54
Pequena Ode ao Vazio.....61
Estado Transitório.....66
Rodrigo Andrade.....69
Alan Fontes.....71
Rafael Zavagli.....73
GEOMÉTRICO CULTURAL.....75
Michael Heizer e Richard Serra.....78
Christo e Jeanne-Claude.....81
SEPARAÇÃO E REUNIÃO: PAISAGEM.....84
NATUREZA: Lugar não específico (paisagem não geográfica).....88
NATUREZA INFINITA E PAISAGEM PARTE DO TODO.....90

CAPITULO III - MINUTOS ANTES DO FIM: Novas séries e outras reflexões
PINTURAS.....94
PINTURA-MATÉRIA.....105
SUPERFÍCIE.....106
MINUTOS ANTES DO FIM.....108
MADEIRA.....109
PLEIN AIR.....111
AO LIMITE DA VISTA.....116
SEGUE PERDENDO O QUE SE VÊ.....117
MAX GÓMEZ CANLE.....119

CONSIDERAÇÕES SOBRE SAÍDA.....125

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....129

PRÓLOGO

Relato de um Caminhante

Com intenção de passar dias caminhando fora dos limites da cidade, escolhi fazer uma travessia que liga duas cidades do interior de Minas Gerais pela Serra, dando acesso a cachoeira mais alta do estado. Para realizar esta empreitada convidei um amigo que já foi companheiro de outras viagens como essa. A princípio, iríamos apenas os dois, porém, no ônibus, a caminho da cidade de início, conhecemos uma terceira pessoa que se ofereceu para nos acompanhar. Esta mudança foi encarada com entusiasmo, pois tínhamos suplementos e estrutura para que participassem três ao invés de duas pessoas. Logo de início, essa viagem já se apresentava para nós com suas possibilidades de mudanças e acasos que estávamos especialmente abertos para isso.

O primeiro desafio que precisamos enfrentar para começar a caminhada foi conseguir informações sobre o caminho. Esta era uma travessia longa e sabíamos pouco sobre seu caminho. Havíamos lido relatos de outras pessoas que também já passaram por lá e "baixado" na internet uma imagem topográfica onde alguém, que já teria feito este caminho, marcou com uma linha o trajeto. Era comum contratar guias para realizar esta caminhada, porém, isso não era uma opção para nós, pois queríamos descobrir por nós mesmos as formas de percorrer aquele espaço.

Para dar início então, tentamos conversar com os moradores da cidade, porém, as informações eram vagas demais. Conseguimos apenas saber a direção, apontada por alguém, e seguimos. Quando a trilha estava muito confusa, tentávamos reconhecer o lugar onde estávamos com relação ao "mapa", imaginando como seria aquela paisagem em que estávamos vista de cima. Tentávamos sempre nos manter em trilhas bem marcadas, mas, quando havia uma bifurcação ou quando a trilha se apagava, usávamos o "mapa" para tentar tomar decisões.

Não havia muita certeza sobre nossa localização no mapa e nem se estávamos usando as trilhas certas. Não nos apegamos à necessidade de chegar em algum lugar ou cumprir com o roteiro. Aproveitamos para caminhar observando o espaço, saímos das trilhas para entrar em um córrego ou subir em um monte para ver uma vista. Neste ponto, estávamos satisfeitos em estar caminhando e nos dedicamos a aproveitar tudo que o caminho podia nos oferecer. Continuamos assim até que encontramos um homem a cavalo que indicou o caminho para o lugar onde iríamos passar a noite, a casa da "dona Ana", que mora no meio da Serra e oferece estadia para os caminhantes desta travessia.

No dia seguinte, a própria Ana nos indicou o caminho que levava à próxima casa de parada. Seguimos o segundo dia com mais tranquilidade com relação a localização, aproveitamos bem a caminhada e chegamos na segunda casa cedo: meio-dia. A segunda casa era de "dona Maria". Esta, por sua vez, nos indicou um caminho para ver a queda da cachoeira pela parte de cima ainda a tempo de voltar para a sua casa no mesmo dia.

Os três caminhantes seguiram pelo caminho indicado com facilidade, mais leves, pois deixamos as mochilas com "dona Maria". Caminhávamos fazendo breves intervalos e algumas brincadeiras, como subir alguns pequenos morros correndo, apenas para subir. Em resumo, gastamos mais tempo que o previsto para chegar perto do rio que nos levaria a cachoeira.

Próximo ao rio a paisagem transformou-se completamente. Ficaram para trás grandes áreas de gramados em solos planos, para dar início a um caminho tortuoso, montanhoso, cheio de pedras e desfiladeiros. O céu ensolarado, com poucas nuvens, se transformou em um céu nublado, deixando o dia mais frio. Meu amigo não sentiu vontade de continuar, sentou-se em uma pedra e resolveu nos esperar. Seguimos apenas eu e a nova companheira. Naquele momento, já ouvíamos o barulho do rio. Existe algo especial no barulho do rio, ele é intenso e alegre, um som que causa tranquilidade e ao mesmo tempo curiosidade. Ao ouvir aquele barulho ficamos na expectativa de estarmos próximos e assim imaginamos que a pior parte já havia passado e estávamos próximos demais para desistir. Até porque, naquele momento minha mente já estava na cachoeira, ou seja, todas as preocupações e racionalidades que me fariam mudar de ideia, como a desistência do meu amigo, já haviam sido abandonadas. E, assim, foi dada a continuidade sem olhar para trás.

Logo chegamos ao rio e depois de percorrer ainda um longo caminho em sua margem conseguimos chegar à queda d'agua. Ao chegar à beira da queda de trinta metros de altura tive uma experiência que não sei bem explicar: senti-me pequeno diante da imensidão daquele evento natural. Senti, naquele momento, o fluxo da água que descia por todo o grande paredão, seu barulho magnífico e sua vibração. Algo que me puxava para baixo junto à água. Tive um ímpeto incomensurável de me jogar. Na verdade, não era me jogar, era aceitar esse destino e fundir-me com a água. Não tratava de encarar a morte de fato, mas sim entender isso como o fluxo do destino e aceitar que a vida foi feita para naquele momento me entregar de volta para a natureza. Felizmente a pessoa que me acompanhava me trouxe de volta do meu transe.

Outro fator que me trouxe a realidade foi a chuva. Naquele momento começou a chover, e gradualmente as gotas de chuva que caiam em mim me fizeram lembrar que estávamos correndo perigo... A chuva nos córregos causa um efeito chamado "tromba d'água", que funciona como uma avalanche que é capaz de varrer toda a região que compreende o rio com todos e tudo que ali estiver. Portanto começamos logo a correr para longe do rio e ao chegar morro acima, percebemos que aquela chuva fraca tinha se transformado em uma névoa, que dificultava muito enxergar qualquer coisa à distância.

Com a névoa, a única coisa que nos guiava era a trilha, mas aquela trilha não era contínua. Na vinda víamos sempre sua continuação mais a frente, mas com a neblina impedindo uma visualização ampla era difícil lembrar ou adivinhar o caminho de volta. Naquele momento não podíamos gastar muito tempo por que ainda havia luz do sol, no escuro da noite seria ainda mais difícil. Preferimos arriscar ficar totalmente perdidos enquanto havia luz e escolhemos as trilhas ou caminhos de forma intuitiva e seguimos. Andamos por um tempo dessa maneira até que avistei um risco cortado na árvore que eu mesmo havia feito quando passamos por lá minutos antes, estávamos andando em círculo.

Neste momento a neblina havia se desfeito, mas o sol já estava se pondo. Passamos rapidamente da dificuldade visual branca da neblina, para o escuro do começo da noite. Como ainda não havia anoitecido completamente, era possível ver um pouco a frente e nos apressamos para encontrar uma trilha que não voltasse para o mesmo lugar, mas havia muitas opções. Para tanto, passamos a criar empilhamentos de pedras que eram mais eficazes do que os riscos. Seguimos tentando nos manter em trilhas bem demarcadas e marcando cada bifurcação com um empilhado de pedras (chamamos nossa marcação de "patos"). Me lembro de encontrar várias vezes um mesmo "pato", e me surpreender de como as trilhas daquele lugar eram incrivelmente circulares. Só então percebi que estávamos percorrendo nas trilhas abertas pelas vacas.

Estes caminhos não ajudavam em nada, pois davam sempre em brejos, ou capins fechados, lugares que apenas as vacas procuravam. Porém, possuir esse entendimento sobre o lugar onde estávamos nos ajudou a lembrar o caminho que tínhamos percorrido na ida e nos ajudou a encontrar melhores passagens. Com isto conseguimos alcançar um lugar com três porteiras que eram as porteiras que havíamos usados na ida. A essa altura já havia anoitecido.

Ter achado uma referência que não havia sido criada por nós mesmos nos conectava de forma definitiva com o caminho feito na ida. Foi um grande alívio. Isso demonstrava que nossos esforços estavam dando frutos e poderíamos continuar a tentar. Até este momento já tínhamos enfrentado diversas crises, com discussões infrutíferas que quase separou a dupla ou quase nos levou a desistência. E desistir significava esperar o dia amanhecer, para então, com a luz da manhã, encontrar o caminho. Porém, nossos suprimentos eram apenas uma única lanterna, aproximadamente 200 gramas de queijo provolone, um canivete, um isqueiro e a roupa molhada no corpo. Passar a noite com as poucas coisas que tínhamos era a última coisa que queríamos. Mas, até para contarmos com essa difícil possibilidade, era muito importante não sair de um caminho reconhecível, tentar manter algum ponto de referência que indicava que aquele caminho era o mesmo que dava na cachoeira e que talvez por isso era o caminho que tínhamos usado na ida.

Seguimos por esse caminho encontrado ainda por um grande período até chegarmos em uma encruzilhada que nos rendeu muito tempo e muito trabalho. O tempo é incomensurável à noite. Sem relógio, não há nada que possa nos dar alguma referência do quanto demorou para passarmos por aquela encruzilhada. O fato é que desta vez não adiantava fazer marcas e não havia nenhuma opção de trilha que parecesse minimamente um caminho usado por alguém em algum momento. Minhas opções haviam se esgotado.

Iríamos tentar enquanto tivéssemos força. Mesmo que tentássemos até o primeiro raio de sol surgir no horizonte. Minha tática final foi deixar minha companheira no último ponto que consideramos um caminho correto e, com a lanterna na mão, apenas eu saía a frente experimentando

os caminhos até ter certeza que aquele caminho levava à algum lugar, ou trilha, que não fosse uma trilha de vaca. O problema foi que eu não encontrei. Ou seja, a técnica falhou, e falhou definitivamente. Só me restava abandonar as soluções racionais e apostar mais uma vez na intuição. Então apostei em passar por um lugar em que não havia nada que me desse indícios de que poderia ser um caminho. Ou seja, resolvi entrar em uma mata fechada, cheia de indícios que não era um "bom caminho", apenas pela aposta que era melhor que todos os outros que havia testado. Era a minha aposta intuitiva.

Ficamos um bom tempo andando sem saber se aquele caminho era um caminho de volta. Estes minutos de caminhada me desconectaram totalmente de minha vida de não caminhante. Nada além de caminhar e reconhecer o caminho na escuridão faziam sentido para mim. Reconhecia uma coisa ou outra do caminho, mas a esse ponto não conseguia ter certeza se aquela cerca que era igual qualquer outra cerca, poderia ser a que tinha passado. De fato, tínhamos achado uma boa trilha, poderia ser uma trilha para qualquer lugar, mas sabia ao menos que não era uma trilha de vaca. Era uma trilha firme e cheia de pedras brancas, e essa mínima possibilidade de ser uma trilha correta nos motivava a seguir.

Em um determinado momento tivemos a impressão de avistar a lua no céu. Foi um evento inusitado, já que o céu estava muito nublado, mas nos deixou contentes em sentir sua claridade naquela noite. Seguimos nosso caminho com mais facilidade, afinal, para quem está na escuridão, um feixe de luz muda muita coisa. Porém encontramos um novo "beco sem saída". Era uma grande região de mata fechada. Tentamos dar a volta, pela esquerda, não conseguimos, pela direita, também não. Tentamos atravessar: ou era fechada demais para arriscar, ou tinha uma cerca que nos impossibilitava a passagem. Não tínhamos a lembrança de termos pulado por nenhuma cerca na ida e parecia uma opção nada atraente. Pular aquela cerca seria um atestado de que estávamos completamente perdidos e sem possibilidade alguma de encontrar um caminho de volta.

Só então arriscamos voltar para tentar encontrar onde erramos, ou onde o caminho bifurcou. Tomando um pouco de distância da mata fechada consegui finalmente perceber que a luz, até então percebida como lua era um poste. Um poste! Uma construção artificial e tecnológica. Não conseguir reconhecer um poste, e ainda, ter certeza que era a luz natural da lua foi um atestado de que, naquele momento, naquele lugar, já não conseguimos pensar em nada que remetesse a vida humana, nada que remetesse ao lugar de onde vínhamos.

Assim, totalmente perdidos, imaginamos uma lua que era a única informação, o único ponto, que localizava e identificava artificialmente o lugar que procurávamos. Quando o cansaço físico e mental domina por inteiro o devaneio é uma possibilidade real. E justamente foi o que afetou os dois, não um devaneio fruto do desespero, mas formado a partir do aceite, a partir da sensação de entrega ao espaço.

O poste era a solução e ele termina esta caminhada. Ele nos conectava de volta com a realidade do lugar. Recusamos inconscientemente vê-lo, mas, quando o vimos, ficamos aliviados. Por fim, gritei da forma que fazia sempre que precisava encontrar alguém perdido na mata (RUP RU!! RUP RU!!). Meu colega, que até então não sabíamos se estava perdido ou tinha voltado para a casa, me respondeu com seus gritos inconfundíveis. Havíamos chegado finalmente de volta.

PINTURAS

SÉRIES: Onde Mora o Irreal?, Sem Título, Pequena Ode ao Vazio

e Estado Transitório

Imagem 1:
Henrique Detomi. *Depois ou Antes de uma Curva*, 2014, série *Onde Mora o Irreal?* Óleo sobre tela, 130 cm x 160 cm. Foto do artista.

Imagem 2:
Henrique Detomi. *O tempo Entre os Desejos*, 2014, série *Onde Mora o Irreal?* Óleo sobre tela, 130 cm x 160 cm. Foto do artista.

Imagem 3:
Henrique Detomi. Sem título, 2014, série *Onde Mora o Irreal?* Óleo sobre tela, 150 cm x 120 cm. Foto do artista.

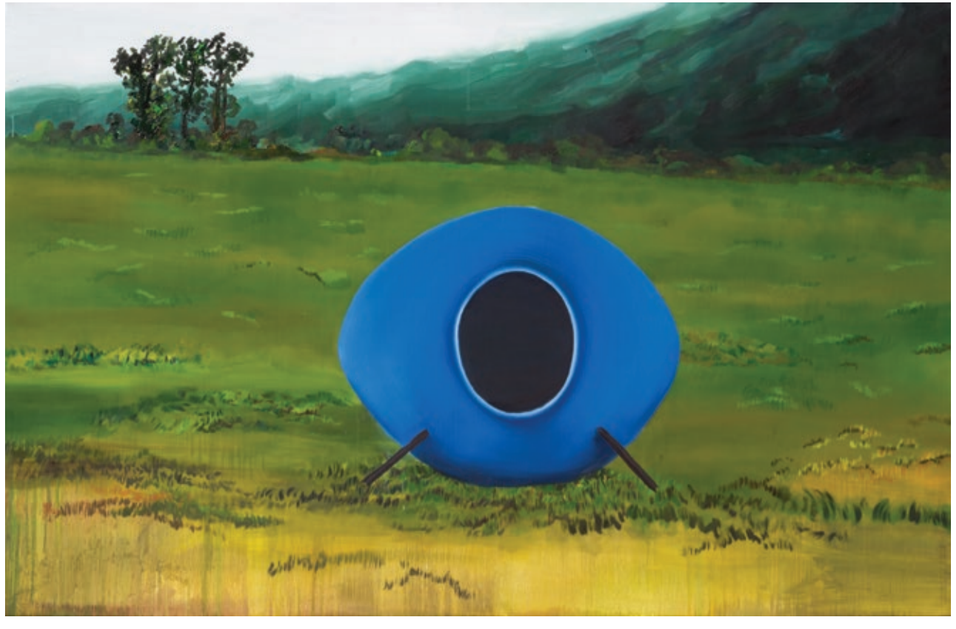


Imagem 4:
Henrique Detomi. Sem título, 2014, série *Onde Mora o Irreal?* Óleo sobre tela, 110 cm x 160 cm. Foto do artista.

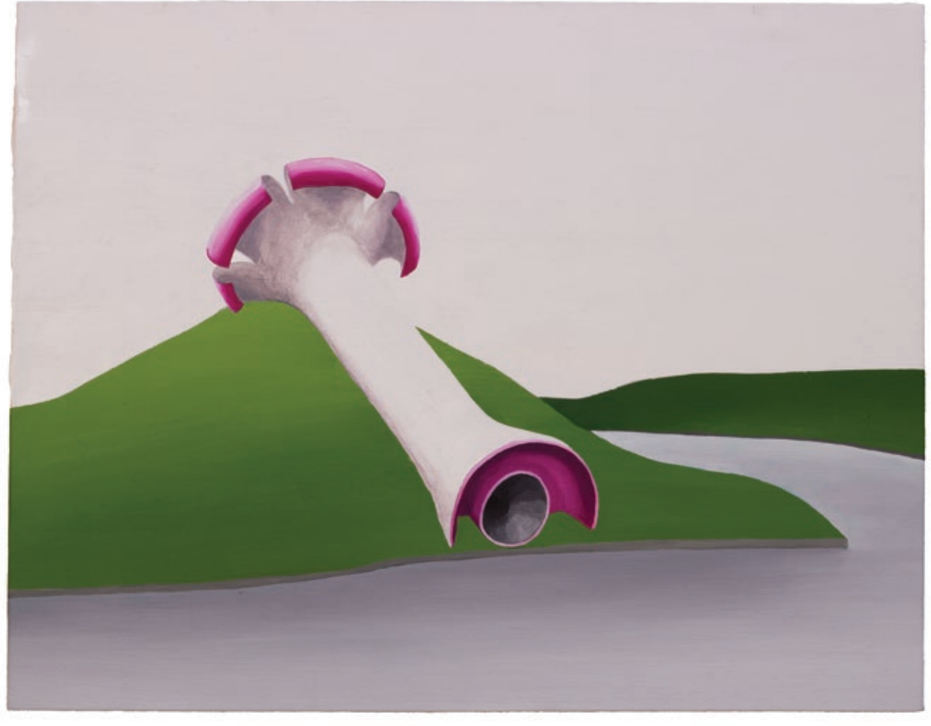


Imagem 5:
Henrique Detomi. Sem Título, 2016, série *Sem Título.* Óleo sobre tela, 70 cm x 90 cm. Foto do artista.

Imagem 6:
Henrique Detomi. Sem título, 201, série *Sem Título*. Óleo sobre tela, 85 cm x 100 cm. Foto do artista.

Imagem 7:
Henrique Detomi. Sem título, 2016, série *Pequena Ode ao Vazio*. Óleo sobre tela, 10 cm x 15 cm. Foto do artista.

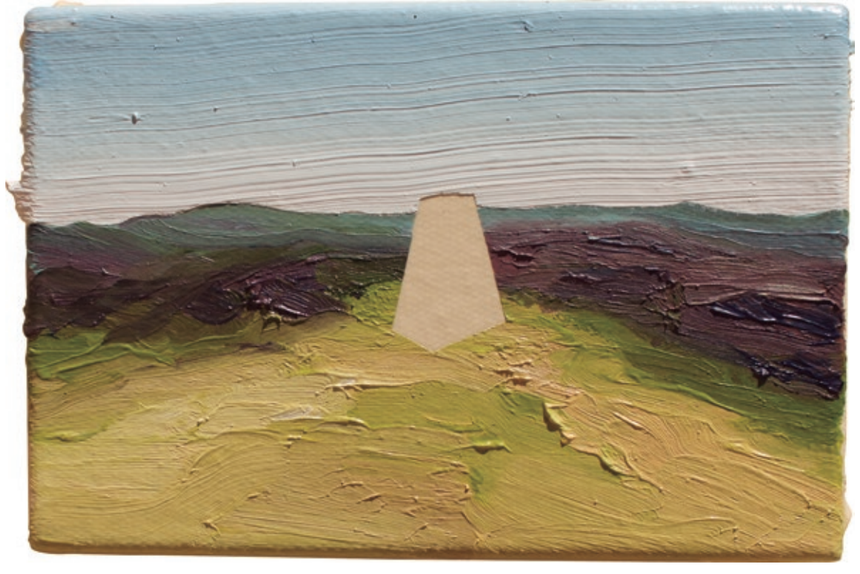


Imagem 8:
Henrique Detomi. Sem título, 2016, série *Pequena Ode ao Vazio*. Óleo sobre tela, 10 cm x 15 cm. Foto do artista.

Imagem 9:
Henrique Detomi. Sem título, 2017, série *Pequena Ode ao Vazio*. Óleo sobre tela, 20 cm x 20 cm. Foto do artista.

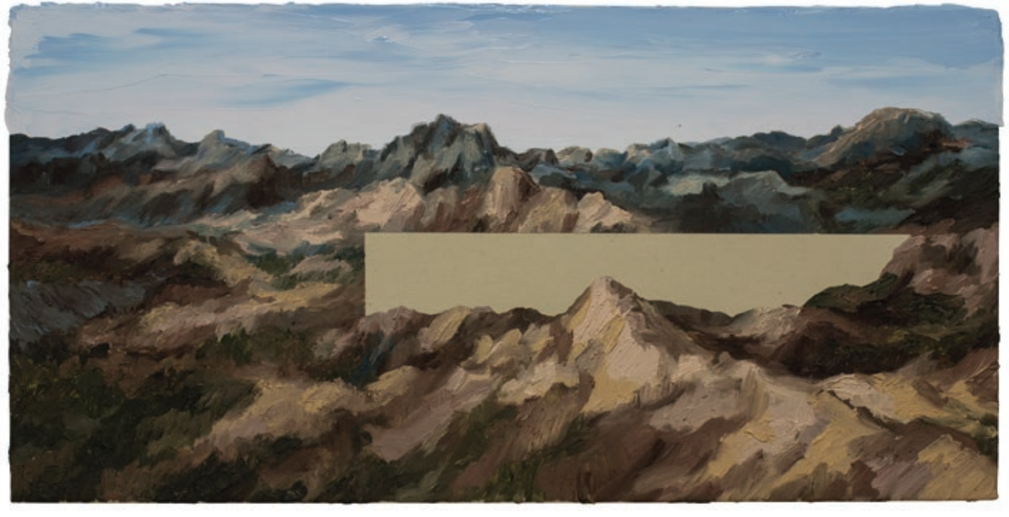


Imagem 10:
Henrique Detomi. Sem título, 2019, série *Pequena Ode ao Vazio*. Óleo sobre tela, 40 cm x 80 cm. Foto do artista.

Imagem 11:
Henrique Detomi. Sem título, 2018, série *Pequena Ode ao Vazio*. Óleo sobre tela, 20 cm x 20 cm. Foto do artista.

Imagem 12:
Henrique Detomi. Sem título, 2018, série *Pequena Ode ao Vazio.* Óleo sobre tela, políptico, 15 cm x 15 cm cada. Foto do artista.

Imagem 13:
Henrique Detomi. Sem título, 2018, série *Pequena Ode ao Vazio*. Óleo sobre tela, 30 cm x 35 cm. Foto do artista.

Imagem 14:
Henrique Detomi. Sem título, 2019, série *Pequena Ode ao Vazio*. Óleo sobre tela, 10 cm x 15 cm. Foto do artista.

Imagem 15:
Henrique Detomi. Sem título, 2018, série *Pequena Ode ao Vazio*. Óleo sobre tela, 30 cm x 35 cm. Foto do artista.

Imagem 16:
Henrique Detomi. Sem título, 2018, série *Estado Transitório*. Óleo sobre tela, 40 cm x 60 cm. Foto do artista.

Imagem 17:
Henrique Detomi. Sem título, 2018, série *Estado Transitório*. Óleo sobre tela, 9 cm x 12 cm. Foto do artista.

Imagem 18:
Henrique Detomi. Sem título, 2017, série *Estado Transitório*. Óleo sobre tela, 20 cm x 30 cm. Foto do artista.

INTRODUÇÃO

"[...] a experiência se elabora em forma de relato, a matéria-prima do relato é a experiência, a vida. Portanto, se o relato desaparece, desaparece também a língua com a qual se intercambiam as experiências, desaparece a possibilidade de intercambiar experiências." (LARROSA, 2014)

Deitar os pensamentos sobre a produção pictórica é trazer para o campo da reflexão aquilo que foi transfigurado em forma de objeto: tinta, tecido e madeira. Colocar em palavras impõe um processo cuidadoso de reconhecimento pessoal a partir das leituras e releituras das tomadas de decisões. O fio norteador dessa pesquisa é a minha produção. Perante ela, seleciono os assuntos a serem tratados. Considero a visualização das pinturas parte essencial para acessar o texto, então apresento logo no início desta dissertação a reprodução fotográfica de uma parcela significativa das séries *Onde Mora o Irreal?*, *Sem Título*, *Pequena Ode ao Vazio* e *Espaço Transitório*, realizadas no período de 2013 a 2020. A intenção é possibilitar o acesso à obra sem possíveis interferências, pois a intenção é que as palavras desferidas na pesquisa não influenciem a leitura pessoal das pinturas. Este texto, então, é uma proposta de dialogar com as possíveis informações que as obras já comunicam por si próprias. Encontrar uma linguagem que seja capaz de extrair da experiência uma comunicação foi um dos desafios empreendidos durante a realização desta pesquisa.

Em boa parte da escrita, escolho o relato como forma de explanar sobre os anseios da experiência pictórica. Aponto para a necessidade da linguagem pessoal como responsável pela comunicação eficaz do processo que está muito atrelado ao espaço íntimo. Dessa forma, o texto é desenvolvido dentro de um lugar de fala que encontro como artista para escrever sobre aquilo que aprendi a dizer apenas com o corpo, o pincel e a tinta sobre o suporte.

Mantendo viva a possibilidade do relato, apresento no prólogo uma tradução da experiência vivida. Um depoimento a respeito das tantas vivências sofridas durante as caminhadas. Penso nesse relato como uma ilustração textual das caminhadas que empreendo e acredito que estão presentes nele boa parte do que se destrincha no restante do texto e também dentro das pinturas.

Esta escrita se desprende de muitas certezas conclusivas para evitar sujeitar o trabalho a um significado hegemônico. Para evitar apresentar respostas às questões do trabalho, opto várias vezes por abrir novas perguntas. Preferi manter em aberto os significados presentes nas obras para não correr o risco de impossibilitar os diversos acessos que estas podem apresentar para diferentes pontos de vistas.

Apresento aqui uma leitura a respeito da produção prática contínua realizada durante um período de sete anos, que continua durante o próprio momento da escrita desta dissertação. Um fazer extenso que desenvolveu uma necessidade de aprofundamento teórico, releituras filosóficas e registro memorial de uma produção intuitiva, imersiva, atenta ao espaço e ao tempo do seu fazer. Para tanto, apresento a possibilidade de refletir sobre a prática, estabelecer possíveis relações, elucidar a respeito do método e pensá-lo dentro de um contexto.

Atento ao ambiente em que a obra se torna cúmplice, busquei referências para poder comunicar em sintonia a outros discursos, outras obras, com as quais reconheço as congruências. Encontro, também, a necessidade

Detalhe. Sem título, 2018, série *Pequena Ode ao Vazio*. Óleo sobre tela, 15 cm x 15 cm. Foto do artista.

de comunicar os aprendizados acessados durante a leitura, os quais fizeram e fazem parte de minha rotina de pesquisa. Essas leituras transformaram as formas como penso meu trabalho poético e, aos poucos, influenciaram as próprias decisões tomadas durante a produção pictórica. Dessa forma, fez-se possível organizar um escopo teórico que engendrasse significados às questões que o próprio fazer poético me apresentou e se fez presente. Debruçando-me sobre o processo criativo, questionando-me sobre os lugares por ele acessado, vou encontrando bases conceituais para compor uma conversa afetiva entre a prática e a teoria, entre a minha produção e a de outros artistas.

No primeiro capítulo, faço um reconhecimento a respeito da base criativa gerada em um processo de imersão em caminhadas em áreas de vegetação no interior do estado de Minas Gerais. Essa postura identifica o método criativo. O intuito e a gênese da necessidade de trazer para a pintura questões a respeito do espaço da paisagem. Um entendimento que o caminhar gerou uma paisagem na minha mente e memória corporal. Uma porta de acesso às questões do pertencer ao espaço, do sentir e viver a experiência. Essa forma de caminhar ativada pelo desejo de sofrer experiências sensíveis gerou uma poética em torno da paisagem. A necessidade de exprimir em forma de pintura o sentimento ativado pelo momento da viagem, pelo encontro com o externo. Ao me reconhecer como caminhante, percebo na pré-história da humanidade uma ligação criativa com o caminhar. Encontro minha relação ancestral com a caminhada. O resultado de uma sobrevivência errática, lúdica, pelos caminhos abertos da natureza.

Jorge Larrosa (2019), Karina Dias (2010), Jean-Marc Besse (2016) e Mario Perniola (1993) me ajudam a pensar sobre a experiência da viagem, da possibilidade de acessar a experiência pelo sentir. Uma tentativa de elucidar a respeito dessa postura de caminhante que pouco diz sobre chegar e muito diz sobre perder-se. Para entender as relações humanas com a caminhada, recorro ao escritor e arquiteto Francesco Careri (2013) em seu livro *Walkscapes*: *O Caminhar como Prática Estética*.

No segundo capítulo, tento reconhecer os caminhos ativados dentro do ateliê de pintura. Um memorial do fazer com intenção de elucidar as etapas, acreditando que são elas que constituem a obra como tal. As posturas ativadas pelas escolhas feitas no momento, marcadas por suas incertezas, pelos desejos e pelas reflexões momentâneas. Acessar essa produção em seu momento é trazer para obra sua realidade de feitura, sua identidade pelo fazer. Em 2013, comecei a realizar pinturas de paisagem na intenção de trazer para o trabalho pictórico as relações que as caminhadas ativaram no meu modo de ver o mundo. A primeira série, intitulada *Onde Mora o Irreal?*, foi produzida entre os anos de 2013 a 2015, dando início a outras três séries: *Sem Título* (2015-2016), *Pequena Ode ao Vazio* (2016-2020) e *Estado Transitório* (2017-2018).

Faço relações com alguns artistas que conheci: Rodrigo Andrade (1962 -), Alan Fontes (1980 -) e Rafael Zavagli (1981 -). Acredito que minha vivência de ateliê é transpassada por essas presenças e conduzem mudanças na prática, ativando novas camadas de realidades dentro da produção.

O trabalho que parte da relação com a natureza atinge vários pontos de reflexões a respeito das formas como vemos e nos situamos na paisagem. Adentrando nos lugares que percebo acessar quando coloco em minha pintura a contradição entre natureza e cultura a partir da forma geométrica, trago as reflexões de Eric Dardel (2013), Georg Simmel (2013) e Michel Serres (1990). Coloco em questão as formas com que culturalmente utilizamos a racionalidade e a capacidade de síntese para lidar com a realidade. Essa lida nos identifica como sociedade e nos distancia de uma ligação sensível com a natureza. Percebo que essas questões estão presentes na produção de outros artistas, então, faço uma leitura a respeito de algumas obras de Richard Serra (1938 -), Michael Heizer (1944 -), Christo (1935-2020) e Jeanne-Claude (1935-2009).

Tentei entender como a dualidade cultura versus natureza define nossa maneira de nos relacionarmos com o espaço e também de representar a paisagem. A partir dos escritos de Vilém Flusser (2011), Viviane Mosé (2019), Georg Simmel (2013), Erwin Straus (2016) e Anne Cauquelin (2007), busquei, além de traçar brevemente um referencial histórico das relações humanas com a natureza e a paisagem, trazer os preceitos filosóficos dessa problemática para dentro dos questionamentos gerados pela minha própria produção.

Em uma última instância, no terceiro capítulo, aproveito este momento de reflexão para poder explanar a respeito das novas séries desenvolvidas no período de 2019 e 2020. Entendo que foram geradas dentro desses novos acessos conceituais e práticos ativados pela pesquisa acadêmica. As novas séries partem de uma pesquisa de materiais na pintura, pensando-a em sua tridimensionalidade. Penso na possibilidade que Alberto Tassinari (2001) desenvolve sobre a pintura que ocupa o espaço comum junto com os outros objetos que existem no mundo. A pintura não se basta apenas na possibilidade ilusionista, ela também é acionada por sua matéria. Essa nova postura perante o trabalho vem acompanhada pela introdução de uma nova prática, o *plein air*[1], que surge pela possibilidade de retomar ou revisitar a experiência corporal dentro de espaço natural.

As obras *Ao Limite da Vista* (2019) e *Segue Perdendo o que se Vê* (2019) são polípticos produzidos a partir desse novo processo de imersão na paisagem. Dessa forma, são revitalizadas as questões já desenvolvidas até então, o que abre para outros lugares, apontando alguns caminhos para pensá-los. Dedico-me a reconhecer sua germinação, seus pontos em aberto para perceber as potências que ainda podem ser desenvolvidas no futuro. Para ajudar a pensar a pintura de paisagem, dentro de uma premissa do objeto tridimensional, trago a produção do artista argentino Max Gómez Canle (1972 -), com sua obra realizada sobre paralelepípedos do calçamento das ruas da cidade onde mora.

Esforço-me em propor mais aberturas do que conclusões. Meu processo é feito mais de inícios, de pontos de partidas, de percursos vividos do que de lugares de chegada. Estes são mais pontos de parada, para recuperar o fôlego, olhar para trás, do que chegar em términos conclusivos. Espero que, ao comunicar sobre a minha prática, possa ativar no outro essa vontade de fazer e pensar a produção plástica em conjunto. Uma forma de resistir ao tempo massificador da era contemporânea. Espero que, ao comunicar sobre a natureza, ao pensar formas de se relacionar com o espaço, possa também manter essas questões ativas em nossos imaginários paisagísticos e dentro das nossas decisões perante a natureza e sua subsistência. Enfim, espero que este tempo gasto remoendo as entranhas do meu fazer poético seja capaz de comunicar algo com o qual possamos pensar juntos.

1 Termo francês para pintura de observação direta da paisagem ao ar livre.

CAPÍTULO I

CAMINHANDO NA CURVA DA EXPERIÊNCIA POÉTICA

"Mas o andar de que falo eu,
nada tem que ver com exercício,
nem a isso se destina; não é como o
remédio que os doentes tomam para
o desenvolvimento muscular.
É antes o motivo e a aventura do dia.
Se quiseres exercícios, procurai as
fontes de vida. Imaginai um homem
levantando halteres para cultivar
saúde, quando as fontes dela estão
borbulhando nos prados longínquos
desprezados por ele!"
(THOREAU, 2003, p. 9)

Detalhe. Sem título, 2019, série *Pequena Ode ao Vazio*.
Óleo sobre tela, 65 cm x 45 cm. Foto do artista.

CAMINHAR PELA EXPERIÊNCIA

Existem vários tipos de caminhadas realizadas pelos mais diversos motivos, mas o ato de se locomover a pé, em todos os casos, possibilita a experiência. Quando se está andando de um lugar a outro, o caminhante está sujeito ao encontro de algo. Nesse encontro, ele irá sofrer uma experiência. Digo sofrer pois a experiência não será ativada pelo caminhante, e sim vivida. Ou seja, ao caminhar, é possível que algo lhe aconteça, esse acontecimento o atinge. Assim relata Heidegger (1987):

> Quando falamos em "fazer" uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, "fazer" significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (HEIDEGGER[1], 1987, p. 143 apud LARROSA, 2019, p. 99).

A caminhada, tal como a viagem, pode ser vista como uma maneira de colocar à prova seus limites pessoais. Porém, esse estágio da caminhada pode ser realizado tendo consciência dele ou não. Sem ter consciência das provações que a viagem apresenta para o ser, a experiência pode ser sentida apenas como um perigo, ou um problema a ser resolvido. Ao contrário, quando o viajante se apresenta sensível às experiências que a viagem pode oferecer, ele está pronto para transformar os desafios e as adversidades em aprendizado e até em gozo e lazer.

1 HEIDEGGER, M. *De caminho al habla*. Barcelona: Serbal, 1987.

A palavra experiência está ligada tanto à possibilidade de experimentar algo quanto do pôr-se à prova de algo. Esse pôr-se contém nele a passagem por algo, uma ligação direta com a noção de travessia. Jorge Larrosa (2019), em seu livro *Tremores: escritos sobre a experiência*, demonstra que essas relações estão presentes nas diferentes origens da palavra experiência:

> A raiz indo-européia é per, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; pera, mais além; *peraô*, passar através; *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. [...] Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *Fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão fara também deriva *Gefahr*, perigo, e *Gefahrden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparadamente a dimensão de travessia e perigo. (LARROSA, 2019, p. 26-27).

Assim, vemos que a experiência está inevitavelmente contida na viagem, e faz parte dela, porém, cabe ao viajante lidar com esse atravessamento que a experiência é capaz de causar. Em nossa lida contemporânea com a viagem, é comum o trajeto entre uma cidade a outra não ser considerado minimamente como parte da viagem. Pouco se fala sobre o espaço percorrido entre o local de saída até o ponto final. O esperado é que esse tempo passe sem nenhuma adversidade, que nada aconteça diferente do programado para, então, viver o local da chegada. Ou seja, espera-se chegar sem viver nenhuma experiência, nada além do que foi predeterminado.

Existe um grande esforço em possuir novas tecnologias de transporte que evitem qualquer tipo de adversidade no trajeto, pensando, por exemplo, nos transportes ferroviários e aéreos. Esses meios de transportes são, de certo modo, lugar nenhum, tubos herméticos, em que as pessoas esperam, sentadas em poltronas, que a viagem acabe. É uma demanda por velocidade imposta pela falta de tempo, pela necessidade de objetividade. Essa demanda exclui a possibilidade de viver os espaços entre o sair e o chegar. Larrosa (2019) aponta para o fim da experiência na modernidade ou, pelo menos, para a escassez de experiência na cultura ocidental moderna, pelo fato de não haver mais tempo, porque se necessita de muita informação para se ter cada vez mais opiniões e se manter sempre trabalhando, impossibilitado de pausas, com horror ao tempo ocioso:

> Nós somos sujeitos ultrainformados, transbordantes de opiniões e superestimulados, mas também sujeitos cheios de vontade e hiperativos. E por isso, porque sempre estamos querendo o que não é, porque estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar, nada nos acontece. (LARROSA, 2019, p. 24).

A viagem a pé, diferente da viagem motorizada, é assim desqualificada pela necessidade de objetividade, pela pressa, para garantir a utilização completa do tempo humano para o trabalho moderno. Intencionalmente ou não, a viagem a pé submete o viajante à demora, às dificuldades presentes nas características do espaço. Despe o ser de sua armadura tecnológica e o expõe às intempéries. A caminhada se apresenta como uma pausa. Interrompe o fluxo diário e rotineiro. Pensar a caminhada como uma maneira de interromper é pensar as qualidades de experiências que podem ser acessadas quando se permite locomover à velocidade da condição humana. Cada momento de cansaço, cada mudança de clima ocasiona mudanças de pensamentos, impõe pausas, apresenta o corpo em seu limite físico, impõe respiros. Larrosa (2019) continua mostrando como é importante essas pausas para acessar a experiência:

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2019, p. 25).

Penso a caminhada como esse instrumento que oferece a possibilidade de sentir o espaço e se relacionar efetivamente com ele. Ela é mais que um modo de se locomover, ou de chegar aos lugares, é uma maneira sensível de ser, um posicionamento perante as necessidades de urgências que são impostas no dia a dia das cidades contemporâneas.

Para que a caminhada seja esse veículo, porém, é importante que o caminhante faça a escolha de como se posicionar perante as adversidades para, assim, poder acessar ou ser acessado pela experiência. Não é apenas por estar desprovido de meio de transporte que transforma o viajante em um ser capaz de experiência. Essa postura depende do sujeito, pois este deve ser capaz de, ao ser transpassado por um evento, pelo outro, pelo acaso, mesmo afetado, desequilibrado, ainda assim, transformar essa experiência em algo positivo, que lhe adicione novas perspectivas e vivências.

Larrosa (2019) aponta para essa condição específica como uma possibilidade do sujeito conseguir, ao sofrer a experiência, transformá-la em algo, aproveitar-se dela:

> A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos capazes de dar forma a esse tremor, então, somente então se converte em canto. (LARROSA, 2019, p. 10).

O caminhante que almeja um encontro edificante com o externo, com o evento, com aquilo que o toca, com a experiência, deve então possuir uma postura de abertura para com o espaço, de atenção e cuidado com os acasos. Acredito que em minha prática de caminhadas esse acesso, aos poucos, foi se desenhando e, como artista, a necessidade de transformar esses acessos em "canto" se manifestou em pintura.

Para ilustrar as diversas formas de lidar com a viagem, a artista e pesquisadora Karina Dias (2010), comentando Kessler[2] (1999), apresenta quatro diferentes personagens: o explorador, o turista, o aventureiro/conquistador e o viajante: o turista empreende cumprir com todos os planos de seu guia turístico e acessa uma vista como quem compra um cartão postal; o explorador segue minuciosamente sua técnica de localização e tenta acessar os lugares pela imagem pré-concebida do lugar e não por sua impressão do momento vivido; o aventureiro/conquistador possui o desejo de dominar "[...] a natureza e seu ambiente geográfico, social e econômico". Ele transforma os lugares fisicamente ou ideologicamente. "Ele tem muito o que fazer na região para obter dela uma perspectiva distanciada, desinteressada [...]" (KESLER, 1999 apud DIAS, 2010, p. 129); já a figura do viajante se diferencia totalmente dos demais. Como aponta Dias (2010), ele caminha pelos lugares com a intenção de vivenciar o percurso:

> Aquele caminhante que habita o espaço ao percorrê-lo, atento a uma paisagem que emerge de forma imprevisível. Ele desbrava, explora com seu corpo e mede, com seus passos, o espaço percorrido, "seus passos se contam ao ritmo de seu fôlego, passos familiares sobre uma terra que ele descobre por conta própria e não com o intuito de ir contar aos outros." (DIAS, 2010, p. 130).

O viajante é o sujeito capaz de experiência. Esse personagem que consegue habitar o espaço, mesmo sendo este desconhecido. Reconheço-me nesta figura: que busca uma relação pessoal com o trajeto, uma tentativa constante de se manter presente no lugar, com o lugar. Porém, sei que em alguns momentos atuo, também, um pouco como explorador, turista e aventureiro/conquistador, pois isso faz parte da minha formação cultural, por isso mantenho uma busca constante para ativar esse viajante. Uma busca em ativar a caminhada como uma forma poética, de estar, de pensar, de passar pelo mundo, de sofrer a experiência. Um posicionamento de abertura, de aprendizado, mas não para categorizar, mapear, dominar, e sim, ao ser acessado, atingido, ao estar em encontro com algo, permitir que esse algo faça parte do processo de autoconhecimento e parte efetiva do meu processo criativo.

EXPERIÊNCIA DA PAISAGEM

Acredito que é pela busca da experiência na caminhada que tenho acesso à paisagem, pois antes de ser realizado dentro da pintura, essa relação física com o ambiente fez despertar minha necessidade de pensar a paisagem de forma poética. É, principalmente, ativado pela minha maneira de entender o espaço em que caminho. Dessa forma, quando estou a pintar paisagens, tento constantemente elaborar sobre minhas experiências vividas de maneira que a palavra e outras formas de expressão não parecem alcançar.

O filósofo e pesquisador da paisagem Jean-Marc Besse (2016) demonstra que a paisagem pode ser acessada por meio da experiência. Sendo a sensibilidade responsável pelo acesso à paisagem. Assim "[...] a paisagem é, antes de tudo, sensível, abertura às qualidades sensíveis do mundo [...]" (BESSE, 2016, p. 34), sendo necessária a utilização dos cinco sentidos para que seja possível ter acesso aos quatro elementos (água, terra, fogo (luz) e ar). A paisagem, então, não é apenas objeto de contemplação visual, pois antes ela é sentida. A experiência da paisagem é conduzida por uma exposição do ser ao seu entorno, o encontro do ser sensível com o mundo ao redor. A paisagem será além de percebida como uma experiência, será a experiência em si.

> Estamos diante de uma desobjetivação: a paisagem não é tanto um objeto apreensível pelo pensamento quanto um certo modo de ser no mundo, uma ambiência, uma maneira muito singular de participar do movimento do mundo em um dado lugar. A paisagem é primeiro vivida e depois, talvez, falada, sendo que a palavra procura, aqui, sobretudo prolongar a vida, ou melhor, o vivo que faz da paisagem uma experiência. (BESSE, 2016, p. 35).

Nessa experiência existe uma ligação direta entre preencher e ser preenchido. No momento em que o ser humano se abre à experimentação do espaço, posicionando-se ativamente, ele também é transpassado, sendo parte do evento natural. Quando se apresenta ao mundo de forma aberta, sem bloqueios, almeja-se o encontro com o "real" e esse encontro só ocorre deixando sua individualidade ser perpassada pela paisagem. Penso que as caminhadas que empreendo partem desse posicionamento, uma intenção em atingir a experiência da paisagem. Besse (2016) demonstra que o caminhar serve como uma forma de acesso à experiência da paisagem:

> A experiência da caminhada nos indica que esta "vida" de que falamos aqui, esta "experiência vivida" não se identifica com a vida interior ou com a subjetividade pessoal. Na paisagem, a vida subjetiva se dá na beira das coisas. Na verdade, à desobjetivação corresponde uma desubjetivação. Havendo experiência, há exposição da subjetividade a algo como um "fora" que a conduz e a empurra, às vezes violentamente, para fora dos seus limites. A paisagem, neste sentido, é literalmente, "aquilo" que põe o sujeito para fora de si mesmo. (BESSE, 2016, p. 36).

É a respeito da "beira das coisas" que me interesso, a tensão presente entre o ser e o externo. Essa tênue linha invisível que aparentemente os separa, mas, pela experiência vivida, na realidade os une. Nessa experiência, o sujeito sai de si, não para encontrar um lugar específico, mas para encontrar um não lugar, ou melhor, para perder-se. E nesse perder-se, viver algo. Participar efetivamente da paisagem.

A paisagem está para além do discurso, no sentido usual do termo, ela precisa ser escutada, ou seja, ela fala por si só. A forma como a linguagem pode acessar a paisagem em seu próprio "eventuar-se" seria, talvez, dentro da arte, a poesia e a mística. Dessa forma, não se

2 KESSLER, Mathieu. *Le paysage et son ombre*. Paris: PUF, 1999.

espera que possa entender a paisagem pela arte, mas seria na própria arte que a paisagem estaria presente como experiência.

> A verdadeira pintura, a verdadeira palavra, a autêntica apresentação da paisagem talvez resida, no fundo, na arte de guardar o seu segredo, de indicar-lhe a presença, ou a passagem, sem procurar medi-lo. (BESSE, 2016, p. 39).

Quando estou realizando minhas pinturas, penso nessa paisagem acessada pela experiência das minhas caminhadas, um acesso ao diferente, ao desconhecido. Acredito que esse acesso sensível ao mundo me despertou para uma forma de pintura que tenta não representar a paisagem por uma imagem da natureza, mas uma pintura que apresenta, em silêncio, a experiência da paisagem.

A POÉTICA E O CAMINHAR

A minha prática de caminhadas, sendo potencialmente aberta às experiências, intencionalmente desprovidas de funções práticas, volta-se à possibilidade criativa. As caminhadas despertam uma necessidade de estar no espaço de forma estética, lúdica, atenciosa e sensível. Essa sensibilidade atingida na caminhada dá início à busca de representação da paisagem. Em minha pesquisa poética, tento reverberar as relações pessoais que foram construídas durante os ciclos de caminhadas.

As minhas práticas de caminhadas foram desenvolvidas propositalmente em áreas rurais e reservas naturais, para assim distanciar-me da relação sedentária que existe dentro do espaço da cidade. Possuem o objetivo pessoal de escapar das amarras burocráticas e mediáticas do mundo contemporâneo. E nessa fuga, intento alcançar uma maneira ao mesmo tempo pessoal e universal de sentir.

Penso nesse sentir a partir da perspectiva apresentada pelo filósofo Mario Perniola (1993) em seu livro *Do sentir*. Ele demonstra como o sentir na era moderna está gasto e repetitivo. Haveria, em sua ótica, iniciado no decorrer do século XIX e consolidado na primeira metade do século XX uma relação com o sentir que governa as qualidades humanas de pensar e agir. Quando em nossa era tudo está obrigatoriamente disposto aos sentidos (olhar, ouvir, saborear, tocar), essas funções deixam de ser pessoais, subjetivas e passam a ser coletivas. Assim, Perniola (1993) defende que comumente atrelamos as qualidades de sentir ao que já foi sentido, acessamos um bolo de sentimentos já sentidos e já experimentados e nos é quase vetado o acesso ao sentir autoral. Não por ser impossível sentir algo pessoalmente, mas por ser difícil dentro do sistema burocrático e mediático acessar o sentir livre.

> Ora, o já sentido é uma espécie de sensologia e que partilha com esta atribuição de processos psíquicos à vida coletiva: ela não assume no entanto o aspecto de um convite [...], mas de uma intimação, de uma imposição no sentido de recalcarem o que já todos provaram e aprovaram e que não tem outra legitimidade fora do geral e anônimo consenso. (PERNIOLA, 1993, p. 14).

Seria, então, a burocracia responsável por manter o sentir dentro do espectro do já sentido, pois também mantém o pensar e o fazer sujeito ao já pensado e ao já sentido. "Ela - a burocracia - fornece um conjunto de esquemas de comportamento já feitos [...]" (PERNIOLA, 1993, p. 102). Dessa forma, o ser dentro do sistema burocrático é isento de decidir-se sobre como agir ou como pensar, tendo que cumprir com as ações já definidas.

Dentro da roda maçante da burocracia, o fazer artístico pode encontrar dificuldades de ser alcançado e é preciso o artista sair ao encontro do seu próprio pensar e assim acessar o fazer-se sentir. Existe, mesmo na contemporaneidade dominada pelo já sentido, uma possibilidade de alcançar o sentir no presente: "[...] a política, a economia, a ideologia e a burocracia não conseguiram anular um nascimento que se repete sempre[...]" (Ibid., p. 102); assim, a partir de uma proposição do modo de estar no mundo, existe uma maneira de fazer estabelecer uma forma de sentir. Esta pode manifestar-se na experiência do presente no espaço externo, o mundo que nos rodeia.

> A experiência do fazer-se sentir equivale a um dar-se, a um conceder-se, para que através de nós o outro, o diferente, se torne realidade, acontecimento, história. (PERNIOLA, 1993, p. 103).

Entendo, então, que esse fazer-se sentir pode ser alcançado dentro de uma proposta sensitiva de caminhada. Por um caminhar que está disposto a encontrar no espaço que o rodeia um refúgio para as sensações. Uma fuga do já sentido burocrático pode desenvolver um processo criativo. Mas, para essa fuga acontecer, não está implícito apenas sair da cidade, é preciso sair de si mesmo e deixar-se preencher pela novidade que o mundo externo pode oferecer no instante do presente.

Perante o fazer-se sentir descrito por Perniola (1993), descobrimos o sentir cósmico. Uma qualidade do sentir que é alcançada quando essa possibilidade de se manter aberto, atento ao novo, é realizada levando em consideração o todo cósmico presente na natureza. Assim, ele entende que existe uma possibilidade criativa do sentir por meio do contato com a natureza, que faz despertar uma relação que transcende a vida corriqueira e alcança uma completude da alma com o cosmos.

Acredito que esse desejo de união com a natureza pode ser ativado durante as caminhadas realizadas em áreas abertas, despojadas de barreiras construídas pela vida nas cidades. É preciso desvincular-se dos pensamentos cotidianos, é preciso esquecer-se de todos os planos (do futuro e do passado) e viver o presente oferecido pela caminhada a cada passo desferido no chão acidentado dos caminhos da natureza.

Caminhar na natureza de forma atenta e desperta implica numa quantidade de não saber. Para estar aberto ao acaso durante um percurso, nada adianta traçar um planejamento, prevenir-se munido de ferramentas. Nela estar ligado à espera dos acontecimentos, deixar que o tempo dite o seu destino. Observar o espaço e não deduzir, mas apostar suas decisões pelas informações sentidas nos eventos sucessivos do presente. Esta pode ser, também, uma qualidade desprendida durante um processo criativo.

Para minha produção, nada adianta ter certeza de todos os procedimentos necessários para realizar uma pintura. Esses conhecimentos preestabelecidos sozinhos não fazem a pintura. As minhas pinturas são como os caminhos que percorro, assim como as técnicas de pintura aparecem como possibilidades que são escolhidas ou experimentadas de acordo com o que é sentido no momento. A ação de pintar está ligada ao embate com a prática e as decisões surgem a partir das necessidades que a própria pintura apresenta. Esta, então, é realizada dentro de um estado de dúvida, de insegurança, que permeiam lugares de experimentações e risco. Atribuo essa postura perante a pintura igualmente ao estado do sentir, do ser que está aberto à experiência, do viajante. No meu ato criativo, preciso partir das dúvidas

e incertezas para, assim, descobrir qual caminho devo seguir na pintura.

Da mesma forma acontece quando estou caminhando. Ao me deparar com o desconhecido, utilizo da sensibilidade sobre o espaço vivido para tomar decisões. É uma decisão tomada mais pelo sentir do que pelo pensar, pois os pensamentos poderiam me levar ao desespero quando me percebesse perdido, por exemplo. Mas esta é uma narrativa de caminhadas em que se perder é função para sentir, e o sentir apresenta-se como o objetivo primordial da caminhada.

PERDER-SE

"O si mesmo é a vinculação do humano à lei; perder-se é retornar por um tempo à natureza, em seu fluxo: é esta duplicidade, esta contradição, este paradoxo, o motor de nossa humanização." (MOSÉ, 2019, p. 40)

Nas caminhadas que empreendo, o perder-se não é visto como um objetivo, mas sua possibilidade não é encarada como um problema ou um perigo, mas sim como forma de aprendizado e experiência.

Os momentos em que me perdi foram, ao mesmo tempo, os mais angustiantes e os mais criativos. Quando me percebi perdido, entrei automaticamente em estado de alerta. Esse aprendizado que se estabelece pela busca de manter alguma ligação com o lugar, o corpo e a mente entram em sintonia para viver as possibilidades que os caminhos lhe apresentam naquele momento. Não existe espaço para profundas reflexões, é um estado de alerta que beira a máxima busca pela sobrevivência. Dessa forma, dá-se início a um processo de questionamento do mundo em sua volta. O corpo utiliza todos os sentidos para desvendar sua localização, procura respostas a respeito do que é conhecido ou desconhecido, passa a duvidar até da real existência das coisas. Quando tive que confirmar se aquela cerca que via era a cerca que havia pensado ver ou se tal luz que pairava no céu era a lua ou um poste, tive que colocar em dúvida a realidade em minha volta para conseguir me localizar. Nessas condições, o perder-se atinge uma função de reencontro, tanto com o mundo "real" - as pequenas peculiaridades de cada coisa existente no espaço - quanto com o mundo subjetivo - restabelecendo uma identidade em relação às suas formas de ver e lidar com o mundo.

Na cultura ocidental contemporânea, não existe algo mais angustiante do que perder-se. Temos pavor de perder o rumo da vida e assim atingir uma posição de inferioridade com o espaço. Ou seja, perder-se significa que, possivelmente, podemos ser dominados pelo espaço. Enquanto construímos infinitas formas tecnológicas de nos localizar, depreciamos as pessoas que se encontram perdidas. Mas essa relação de aversão ao perder-se nem sempre foi uma realidade para a humanidade. La Cecla[3] (1988 apud CARERI, 2013, p. 48) afirma que:

> Nas culturas primitivas, pelo contrário, se alguém não se perdia, não se tornava grande. E esse percurso era brandido no deserto, na floresta; os lugares eram uma espécie de máquina através da qual se adquiriam outros estados de consciência. (LA CECLA, 1988 apud CARERI, 2013, p. 48).

Será que ainda pode existir algum valor em perder-se?

3 LA CECLA, Franco. *Perdersi, l'uomo senza ambiente*. Roma-Bari: Laterza, 1988.

Estar totalmente perdido pode ser encarado como uma forma de atingir novos conhecimentos? Em minha poética, tento manter ativa essa possibilidade de agir sem saber exatamente onde estou. Acredito que passar pela experiência de estar perdido nas caminhadas me fez despertar para outros momentos em que esse perder-se pôde me trazer potencialidade no âmbito da produção criativa. "Modificar lugares, confrontar-se com mundos diversos, ser forçados a recriar continuamente os pontos de referência é regenerante em nível psíquico."[4] (LA CECLA, 1988 apud CARERI, 2013, p. 48). Assim, reforço a necessidade, na minha pesquisa, de manter esse estado de espírito alcançado durante a caminhada em vários estágios da produção, sempre em constante retroalimentação.

DO ERRÁTICO AO MENIR

A caminhada tem grande importância na história da humanidade, sendo ela responsável pela forma como nos organizamos no espaço desde a pré-história até a modernidade. Além de ser uma manifestação física do corpo no espaço, é, também, um ato criativo e construtivo. O caminhar é responsável pelas primeiras maneiras com a qual a humanidade pôde se organizar e sobreviver às intempéries do período paleolítico. Francesco Careri (2013), em seu livro *Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética*, mostra que antes de se estabilizar na terra enquanto nômades e sedentários, os humanos passaram por longos períodos de errância.

4 "Perder-se significa que entre nós e o espaço não existe somente uma relação de domínio, de controle por parte do sujeito, mas também a possibilidade de o espaço nos dominar. São momentos da vida em que aprendemos a aprender do espaço que nos circunda [...] já não somos capazes de atribuir um valor, um significado à possibilidade de perder-nos." (LA CECLA, 1988 apud CARERI, 2013, p. 48).

"O errático está ligado às perseguições, às presas pelo homem coletor-caçador da era paleolítica." (CARERI, 2013, p. 50), que aos poucos foram se evoluindo para um conhecimento mais profundo dos "bons" e "maus" caminhos para se percorrer. Em uma terra sem marcas, sem vias, em que a natureza possuía total predominância, o ser humano no paleolítico seguia caminhos de manadas maiores, seguia principalmente seu instinto de sobrevivência. Aos poucos, no final do paleolítico, a terra era provavelmente "[...] um espaço construído pelos vetores do percurso errático, por uma série de elementos geográficos ligados a eventos míticos e montados sequencialmente." (Ibid., p. 51).

Ao percorrer lugares desconhecidos, os sentidos estão apurados para suas peculiaridades e, dentro da complexidade desse espaço sem marcas humanas, as faculdades do pensar são aprimoradas e compartilhadas para, assim, evoluir nossas percepções e criações. A errância desenvolve então formas lúdicas ou míticas para, desse modo, compreender e comunicar sobre o espaço.

Considero interessante perceber que na errância o ser humano conquista o espaço pelo caminhar. Ele mantém-se em pé de igualdade aos outros animais, que também migram e vivem de caça e coleta. Assemelha-se até a migração das plantas, que viajam por intermédio de suas sementes, inclusive muitas vezes por intermédio do próprio ser humano. Este ser caminhante está em comunhão com a natureza porque depende dela para sua subsistência imediata e, para tanto, está o tempo todo interpretando sua linguagem.

A partir desse entendimento desenvolvido no mundo errante, é estabelecida a possibilidade de percorrer espaços amplos, mas com a previsão de um retorno, ou a espera da chegada em um lugar específico: como um rio ou uma terra fértil e segura. Para o desenvolvimento

desses conhecimentos, a humanidade necessitou de marcas artificiais para se localizar no espaço.

A mudança fundamental entre a era paleolítica e neolítica foi a evolução das formas de localização no espaço. Para Careri (2013), são os *menires* a marca dessa mudança:

> Os menires aparecem pela primeira vez na era neolítica e constituem os objetos mais simples e mais densos de significados de toda a Idade da Pedra. O seu erguimento representa a primeira ação humana de transformação física da paisagem: uma grande pedra estirada horizontalmente sobre o solo é ainda apenas uma simples pedra sem conotações simbólicas, mas sua rotação em noventa graus e seu fincamento na terra transformam-na em uma nova presença que detém o tempo e espaço: institui o tempo zero que se prolonga na eternidade e um novo sistema de relações com os elementos da paisagem circundante. (CARERI, 2013, p. 52).

Essa novidade também pode significar uma relação de posse com o território, pois ao destacar uma região da outra pelo levantamento de um marco, aponta-se alguma particularidade desse lugar em detrimento aos outros lugares. Com o *menir*, começamos a transformar o caos em algo controlável, passível de identificação. É um marco vertical que diferencia o espaço humano do espaço natural, drasticamente definido pelo horizonte (imagem 19, p. 51).

O *menir* "[...] representa a primeira transformação física da paisagem de um estado natural a um estado artificial." (CARERI, 2013, p. 52). E, a partir dele, iniciam-se todas as diversas modificações que a humanidade desenvolveu sobre a terra. É um ato simbólico, que une tecnologia e misticismo, e define as mudanças que a própria humanidade passava.

O *menir* é criado pela errância e demonstra que a caminhada faz parte da construção humana como sociedade. Esse caminhar tem uma função de sobrevivência para o paleolítico. Ao mesmo tempo que faz parte do *modus operandis* da errância, também demonstra a qualidade criativa que a caminhada desempenha no espírito humano. A errância continua presente nas sociedades durante toda a história da humanidade, sendo mantidos intactos em certas culturas ou estabelecidos apenas por um ideal dentro do campo dos desejos.

Quando me perco na volta da cachoeira, fica aparente a dificuldade de tentar se localizar no espaço natural. Foi necessário que eu desenvolvesse uma série de formas errantes para me localizar, pois os rastros deixados no caminho de ida eram efêmeros demais para poder usá-los como referência. Foi necessário construir um empilhamento de pedras para tentar identificar se aquele caminho pertencia a algum lugar que já havia passado. Apropriei-me daquele espaço mesmo que de maneira efêmera. Seriam *menires* de um errante na era moderna?

Quando em minhas pinturas represento formas verticais, ou geométricas, estou, também, construindo *menires*? São *menires* contemporâneos de um pintor que tenta se localizar entre a prática de ateliê e suas caminhadas? Questões como essas permeiam minha produção.

Minhas pinturas são ativadas pela necessidade da caminhada. A instância criativa está em um pensamento, em movimento, desterritorializado. Como aprendi a me localizar, ou talvez a me manter perdido por marcos efêmeros, ao representar paisagens, tento traduzir esse instinto. Interesso-me mais por colocar marcas ou monumentos esvaziados, abstratos, do que simbologias figurativas da cultura humana. Esses marcos são análogos aos *menires* que, apagados de suas místicas e funções paleolíticas, continuam povoando a paisagem apenas pela sua essência: um volume vertical criado pelo ato do caminhar. Uma marca ancestral da presença humana errática.

As marcas, as construções e intervenções no espaço são indícios que revelam as relações culturais entre a humanidade e o espaço, mas não são determinações precisas capazes de diferenciar cultura e natureza. Em minhas caminhadas, tenho necessidades constantes em criar sistemas complexos de localização, ao mesmo tempo, tenho a necessidade de me entregar ao caos e à aleatoriedade, e até a intuição mais primária da sobrevivência para continuar meu caminho. Não caminho em áreas naturais para reencontrar minha natureza, nem para negá-la, mas para que nesse caminhar possa atingir experiências que unam tanto minha racionalidade quanto minha sensibilidade. Posso eu, em minhas tentativas de sobreviver ao acaso imposto pelo evento natural, conectar-me com a minha natureza ancestral errante? Seriam as formas artificiais que coloco na pintura não uma diferença afirmada em relação à paisagem natural que represento, mas uma forma de evidenciar a união entre o conceito de cultura e natureza? Assim, seria possível que, por meio da pintura de paisagem, escancaram-se os dilemas contemporâneos ocidentais de sua lida com o espaço natural, a terra em sua totalidade?

As questões que foram despertadas durante as caminhadas são refletidas e interiorizadas durante meu processo de produção plástica. Geram questionamentos a respeito da paisagem e da ocupação humana na terra, tal qual as nossas relações com a natureza. No próximo capítulo, desenvolvo a respeito do meu percurso criativo dentro do ateliê, relacionando com as formas como essas questões se fizeram presente nas pinturas e as maneiras com as quais me dediquei em desenvolvê-las.

Imagem 19:
Menir do Padrão em Vila do Bispo, Portugal.
Fonte: www.cm-viladobispo.pt. Acesso em: 4 jun. 2019.

CAPÍTULO II:

PEQUENA ODE AO VAZIO E OUTRAS SÉRIES:

**Notas sobre o processo pictórico,
cultura e natureza.**

Detalhe. Sem título, 2018, série *Pequena Ode ao Vazio*.
Óleo sobre tela, 15 cm x 10 cm. Foto do artista.

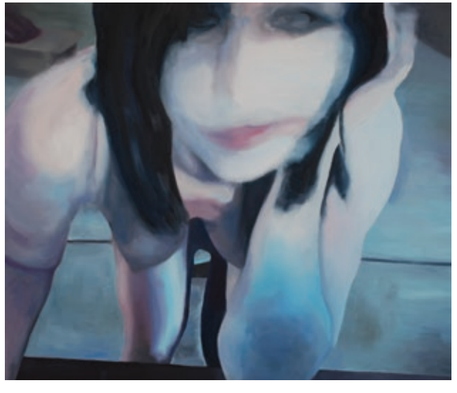


Imagem 20:

Henrique Detomi. Sem título, 2012, série *Retratos Virtuais*. Óleo sobre tela, 50 cm x 60 cm. Foto do artista.

RELATO DE UM PINTOR: Onde Mora o Irreal?

Fui criado em uma cidade do interior de Minas Gerais. Durante toda minha infância e adolescência, sempre estive em contato com jardins, matas, florestas, lagos, rios, cachoeiras, vales e montanhas. Acredito que um gosto apurado por frequentar essas áreas está bem enraizado dentro do que me constitui como sujeito. Aos finais de semana e feriados, costumava ir a zonas de reservas naturais para me hospedar em sítios de amigos ou visitar cachoeiras. Eram sempre momentos felizes. Aos poucos, com a maturidade, a prática de ir ao campo fazer longas caminhadas se tornou um modo de vida, como um refúgio da vida na cidade. Hoje, penso nessas caminhadas como parte da minha pesquisa e processo de criação.

Se nos finais de semana tinha o costume de caminhar no mato, durante a semana, desde criança, tinha o hábito de desenhar. Desenhava tudo que imaginava e costumava a pensar desenhando. Esse apreço pelo desenho se transformou posteriormente em profissão. Minha formação sempre esteve ancorada no desenvolvimento da linguagem artística. Aos 12 anos, já realizava cursos de desenho em paralelo ao ensino fundamental, que tiveram continuidade no ensino médio.

Cursei a Universidade do Estado de Minas Gerais (Escola Guignard) me graduando Bacharel em Artes Plásticas em 2010, com especialização em pintura e desenho. Desde então, dedico-me à produção em ateliê voltada principalmente para a pintura. Durante a graduação, interessava-me pela representação da figura humana, quando desenvolvi uma série intitulada *Retratos Virtuais* (2010 a 2013). Já nessa primeira produção, possuía interesse em experimentar diversas soluções pictóricas que se manteve na minha relação com a pintura até hoje, com constantes transformações e evoluções (imagem 20).

Acredito que a investigação a respeito da linguagem da pintura é um ponto norteador para minha produção, estando os motivos a serem representados em um caminho paralelo de mútua influência. Quando representava a figura humana, tinha interesse particular pela imagem digital, que distorcia e apagava a identidade da figura retratada. Para representar essa qualidade específica da fotografia, por exemplo, utilizava na pintura constantes pinceladas grossas com grande quantidade de tinta.

Busco transformar sempre minha forma de pintar para atribuir uma gama maior de sentidos e sensações para dentro da pintura. Quando passei a representar paisagens, essa vontade continuou e se mantém ainda hoje.

Comecei a realizar pinturas de paisagem no início de 2013, quando as caminhadas começaram a ativar minha sensibilidade de forma mais poética. Os ciclos mais intensos de caminhadas aconteceram ainda quando representava a figura humana. Uma caminhada que fiz em 2012, com duração de três dias[1], marcou definitivamente minha relação poética com a caminhada. Durante esse período, comecei a preencher cadernos com desenhos de observação da paisagem e desenhos que fazia para lembrar de algo vivido durante as caminhadas. Esses cadernos se transformaram gradativamente em cadernos de viagem, nos quais fazia anotações escritas e desenhadas a respeito das experiências (imagem 21).

Utilizo cadernos de desenho para ativar diariamente a pesquisa de imagens com croquis, citações e anotações de sentimentos e pensamentos. Eles alimentam a produção de pinturas e são responsáveis pela condução

1 Falo sobre essa caminhada no Prólogo.

Imagem 21:

Henrique Detomi. Caderno de desenho, 2013. Grafite sobre papel, 20 cm x 29 cm. Foto do artista.

Imagem 22:

Henrique Detomi. *A Fluidez de uma Fuga Curva*, 2013, série Onde Mora o Irreal? Óleo sobre tela, 150 cm x 120 cm. Foto do artista.

do pensamento sobre a prática artística. Assim, quando percebi que os cadernos estavam carregados de informações sobre a paisagem, senti a necessidade de transferir a pesquisa realizada nas caminhadas para a produção de pintura.

A primeira série de pinturas que dedico à paisagem é intitulada *Onde Mora o Irreal?* (2013-2015). Foi desenvolvida enquanto ainda realizava as caminhadas e acredito que, por esse motivo, possuía uma relação mais direta com a experiência vivida. A série tem início no desejo de expressar os pensamentos acessados pela caminhada e, por esse motivo, as pinturas dessa série estão cheias de narrativas. Como o título sugere, existe uma busca em revelar um caráter misterioso, complexo e por vezes fantástico que as caminhadas significavam para mim.

A primeira ideia que deu início à série foi a junção de dois desenhos que apareceram em meus cadernos desconectados entre si: um desenho de um escorregador tubular, tipo tobogã, que observei em uma lanchonete; e um desenho que havia feito de memória da estrada que caminhei por um período de 20 horas entre duas cidade do interior de Minas Gerais[2]. No tobogã, interessava-me o formato estranho, arredondado, a artificialidade do plástico vermelho brilhante e a possibilidade inusitada de acesso que sua abertura proporciona. Do desenho

2 Essa caminhada, mesmo não durando dias, foi muito intensa, pois aconteceu na estrada e não em trilhas entre as matas. E, por isso mesmo, não havia pausas e lugares de respiros, não havia lagos nem riachos, apenas estrada de terra que se transformou em asfalto. A paisagem dos dois lados também se transformou de pastos ou matas fechadas para uma extensa e uniforme plantação de eucaliptos. Assim, só o que fizemos foi silêncio, passos firmes e olhares para frente. No entanto, a mente visitava inúmeros lugares. Quando voltei para casa, várias imagens daquela caminhada continuaram na minha mente, por vários dias, e me esforcei em registrá-las em meus cadernos.

da estrada, interessava-me a curva perspectivada que ela conduzia na paisagem e o contraste marcante entre os três elementos ali presentes: estrada, árvores e céu. Essa primeira junção foi feita como uma aposta, desprovida de certezas, coloquei todas as ideias de pintura que surgiram sem pensar muito, desde tipos de tratamentos à forma de composição, em uma grande tela 180 cm x 200 cm. Funcionou como uma porta de acesso à paisagem, cheio de experimentações e brincadeiras. Nessa primeira pintura, comecei a entender os pontos que gostaria de desenvolver. Mesmo não gostando do seu resultado, ajudou-me a visualizar o que antes eram apenas desejos. Assim, quando esses desejos se materializaram na pintura, transformaram minhas intenções com a representação da paisagem e demarcaram um caminho novo a ser seguido. Um desejo de colocar na pintura uma paisagem acessada pelo viés do caminhar.

Com um distanciamento temporal, percebo que nesse primeiro momento da minha produção sobre paisagem procedia principalmente de forma simbólica. Buscava ícones que representassem ideias ou sensações que surgiam durante a caminhada. Tais como: a estrada, sendo de terra ou de asfalto, representava um lugar de passagem, um território não habitado, onde tudo é transitório. A curva na estrada representava, para mim, a incapacidade de prever o que está por vir durante uma viagem. A curva aparece, inclusive, em vários títulos das obras dessa série, como: *A Fluidez de uma Fuga Curva*, de 2013 (imagem 22, p. 56) e *Depois ou Antes de uma Curva*, de 2013 (imagem 1, p. 17). A vegetação representava a natureza, no sentido de ser um lugar externo à civilização e, dessa forma, não dominado e não conhecido. O pensamento sobre a natureza vai crescendo e se desenvolvendo durante toda a produção. O tobogã representava para mim um lugar de fuga misterioso e surpreendente. Seu buraco permite uma possível entrada para viver uma experiência que não é mais aquela da infância, mas parte para um mundo lúdico, irreal.

Imagem 23:

Henrique Detomi. Caderno de desenho, 2013. Grafite sobre papel, detalhe. Foto do artista.

Imagem 24:

Henrique Detomi. Sem título, 2014, série *Onde Mora o Irreal?* Óleo sobre tela, 150 cm x 120 cm. Foto do artista.

Colocar esse tobogã junto à estrada e à vegetação representava, principalmente, uma inserção artificial. Um marco no limite entre a realidade e o sonho, ou mesmo no delírio, em meio a um ambiente não domesticado, fora da cidade, um lugar de passagem. Uma estrada perdida no limite da realidade. A continuidade da produção se deu na busca de destrinchar a respeito dessa vontade.

Ainda dentro da mesma série *Onde Mora o Irreal?*, comecei a pensar a paisagem natural sem a estrada, já como um símbolo de trânsito. Entendendo a falta de referenciais humanos como uma relação suficiente para determinar essa paisagem como um lugar não habitado, portanto, também um lugar de passagem. O tobogã foi substituído por formas cilíndricas com aberturas circulares, mantendo a característica artificial, mas se desprendendo das informações culturais que eles carregam. Assim, as inserções na paisagem passaram a ser inventadas. Na primeira que fiz, usei como referência um desenho que tinha feito de um senhor sentado na calçada que usava uma regata na cabeça para se esconder do sol (imagem 23, p. 57). Esse senhor havia feito um abrigo que possuía três buracos circulares. Esses furos me lembravam os furos dos tobogãs, então desenhei um cilindro com eles (imagem 24). Pensar nesses objetos como abrigo me fez perceber que essas inserções, que antes eram próximas de um lugar de convite à entrada, ao uso, poderiam ser um lugar de perigo. O abrigo, ao mesmo tempo que protege, agride. Os encontros inusitados que a experiência da caminhada apresenta estão sempre intercalados entre essa possibilidade de prazer ou dor, medo ou felicidade. Então, continuando o estudo da forma, encontrei as imagens dos abrigos antibombas, *Bunker*[3], que remetem a essa agressividade para quem está de fora, mas ao mesmo tempo uma segurança para quem o possui. Porém, em minha pintura, mantenho esses objetos sempre inventados, desenhados para serem diferentes, estranhos, desconhecidos, ou seja, como diz o título, irreais.

Deixar de representar tobogãs e criar formas inventadas veio da percepção de que representar aquele objeto em meio à vegetação, desprovido de qualquer contexto social, tornava-o potencialmente estranho e imprevisível. Assim, esse objeto não precisava mais ser deslocado de outra realidade, ele poderia ser enigmático pela sua própria existência. E por serem objetos que possuem espaço interno, eles também são lugares que tensionam as possibilidades de entrar e sofrer algo a partir de seu encontro, uma experiência.

Essa mudança deu origem a uma segunda série que foi realizada concomitantemente. A nova série é nomeada *Sem Título* com a intenção de manter seus possíveis significados em suspensão.

Na série *Sem Título*, busco aprofundar ainda mais nas formas artificiais do tobogã. Essa ideia surge do adensamento da pesquisa em relação às imagens de parques infantis. Nesses parques são criadas paisagens artificiais construídas com materiais sintéticos, como plásticos e borrachas, e se preocupam com uma cenografia completa destinada a ativar a criatividade das crianças. Eles são feitos especialmente para estimular as brincadeiras e a diversão em um ambiente cheio de formas lúdicas, como um escorregador em formato de flor e um "trepa-trepa" em formato de baleia por exemplo (imagem 25).

Assim como desloquei o tobogã de seu ambiente cultural, faço o mesmo com a imagem do parque. Utilizo a imagem do parque apenas como referência, retirando informações que não me interessam, como escadas e corrimãos. Dessa forma, as pinturas da série mostram

3 *Bunker* é uma palavra alemã para Casa Mata, que são abrigos antibombas que ficaram conhecidos na 2ª Guerra Mundial.

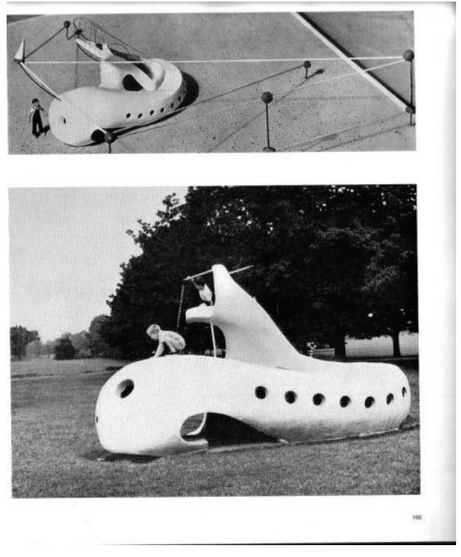


Imagem 25:

Parque infantil. Disponível em: https://floresenelatico.es/parques-infantiles-sin-homologacion/6764/ Acesso em: 24 ago. 2020.

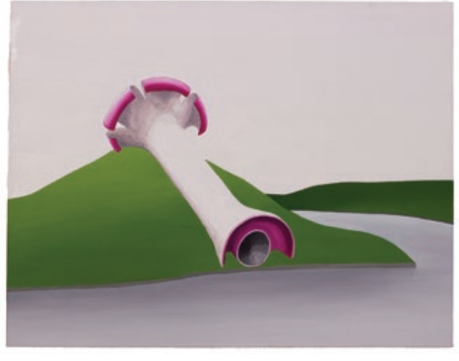


Imagem 26:

Henrique Detomi. Sem título, 2016, série *Sem Título*. Óleo sobre tela, 70 cm x 90 cm. Foto do artista.

paisagens totalmente artificiais, que remetem a um lugar inexistente. Mesmo que, às vezes, representem montanhas verdes, que lembrem grama, por exemplo, estas estão apresentadas com cores e soluções artificiais (imagem 26).

Até então representava a paisagem natural, com estrada ou não, por meio de pinceladas fluidas, com diferentes diluições, realizando de uma só vez o céu, a vegetação e a terra, com intenção de construir uma imagem só para a paisagem como um todo. Deixava apenas a área em que seria introduzida a estrutura (tobogã ou *Bunker*) em branco e, após ter secado a primeira parte da pintura, pintava-os com pinceladas firmes e mais realistas que o restante, de forma a destacar totalmente a figura do fundo. Essa forma de pintar advinha principalmente do interesse de diferenciar o objeto em relação ao restante da paisagem. Com o tempo, passei a cobrir inicialmente a área da tela em que iria pintar a figura com máscara de fita crepe e, após realizar o fundo, removia a fita e finalizava a pintura.

Na série *Sem Título*, comecei a aplicar a máscara também na realização da paisagem, com a intenção de deixar as soluções de pinceladas diferentes entre os elementos da mesma imagem. Assim, usava a máscara para realizar o céu, a montanha, o chão e também os objetos. Dessa forma, todos os elementos da paisagem se apresentavam de forma recortada, artificial, evidenciando ainda mais a característica fantasiosa dos parques.

Essas mudanças na maneira de construir a pintura alteraram minha forma de entender a paisagem. Percebi que cada tratamento, cada etapa, por mais simples que seja, muda substancialmente a sensação espacial da imagem, criando uma diversidade de significados a partir das texturas, das diluições, dos descontroles e da área controlada com fita. Isto influenciou de forma geral minha pintura e acabou por transformar a pesquisa em uma nova série, senvolvendo até hoje.

Pequena Ode ao Vazio

Percebo que quando desenvolvi a série *Sem Título*, desassociei-me um pouco da intenção de manter uma relação direta com as caminhadas. Sigo influenciado por elas, mas como um pano de fundo. Essa série nasce das pesquisas feitas no ateliê, em decorrência da prática da pintura, e foi realizada entre 2015 e 2016, quando as caminhadas foram interrompidas em 2014 e até o presente não foram retomadas. Comecei a desenvolver a série *Pequena Ode ao Vazio* em 2016, também como uma continuação da pesquisa em ateliê, porém, ao contrário da série *Sem Título*, tento retornar às questões a respeito das experiências vividas na caminhada, retomar a questão das inserções artificiais.

A série *Pequena Ode ao Vazio* surge a partir do aprendizado vivido durante o processo de produção das duas séries anteriores e guarda características específicas de cada uma: primeiro, na série *Sem Título*, comecei a usar a fita crepe para realizar o céu com maior quantidade de tinta, fazendo empastes com espátula ou trinchas, pensando em fazer um céu bem-destacado do resto da pintura com gestos largos e suaves transições tonais. A princípio, parecia uma contradição fazer um empaste no céu, já que é a parte mais fluida da imagem, mas com o tempo, comecei a realizar as grandes camadas de tintas com suavidade, acrescentando um diluente que não retira carga da tinta, o *Liquin*. Assim, na série *Pequena Ode ao Vazio*, continuei utilizando a mesma técnica para pintar o céu, com empaste e auxiliado com a fita crepe.

Essa camada grossa de tinta no céu me fez lembrar uma situação específica da caminhada: o momento do cansaço. Após um longo percurso de caminhada

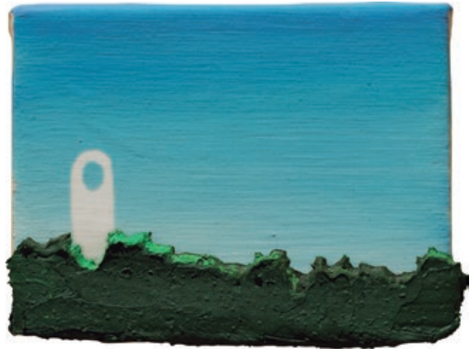


Imagem 27:

Henrique Detomi. Sem título, 2016, série *Pequena Ode ao Vazio*. Óleo sobre tela, 9 cm x 12 cm. Foto do artista.

Imagem 28:

Henrique Detomi. Sem título, 2016, série *Pequena Ode ao Vazio*. Óleo sobre tela, 9 cm x 12 cm. Foto do artista.

durante o dia, não eram raras as vezes que sentia um peso maior atrapalhando o andar. Essa sensação eu relacionava diretamente com o céu, tinha a impressão que o céu estava mais pesado, sua luz oprimia e ofuscava a visão, passando a olhar mais para baixo e a evitar olhar para o horizonte. A explicação pode não alcançar totalmente a sensação vivida, mas quem já passou por esse momento se lembrará de como o céu é pesado quando o cansaço domina o corpo. Sinto que quando estou pintando o céu com muita tinta, apresento a possibilidade de sentir o peso do céu. E a cada solução pictórica que desenvolvo nesta série, relembro ou revivo sensações que vivi em minhas caminhadas.

Tento explorar diversas formas de representar o céu da paisagem, com empaste de tinta, com ou sem o uso da máscara de fita crepe; antes, depois ou ao mesmo tempo do restante da pintura, aplicando com pincel de cerda fina ou grossa; espatulado, opaco, translúcido. Ou seja, abro um leque maior de possibilidades e experimentações em cada pintura, deixando que aquela imagem seja construída durante o próprio processo.

Acredito que o céu dá o clima para a pintura de paisagem. Dependendo da claridade ou da textura aplicada, tem-se sensações diferenciadas, por isso tento explorar e experimentar ao máximo essa característica. Tenho interesse em relação às sensações despertadas pela paisagem e busco sempre explorar essa característica em minhas pinturas.

Segundo, na série *Onde Mora o Irreal?*, dedicava-me a pintar as áreas de vegetação da paisagem de forma fluida, exaltando a organicidade da natureza. Essa característica é retomada na série *Pequena Ode ao Vazio*. Agora, com mais intenção, pretendendo alcançar uma representação da natureza em que a textura da pintura passe uma sensação parecida com a textura da vegetação e da terra. Para tal, comecei a acrescentar na tinta pasta de cera de abelha, que agrega carga à tinta deixando-a pastosa de forma a marcar bem a fibra do pincel. Passei a usar pincéis mais grossos e rígidos, para aproveitar ainda mais essa característica que a cera apresenta.

No entanto, a principal mudança apresentada na série *Pequena Ode ao Vazio* foi deixar de pintar os objetos, inserindo apenas seu formato, deixando aparente a base de preparo da tela. Ou seja, nessa nova série, deixei de pintar tanto tobogãs como formas parecidas com *Bunkers* e passei a representar apenas formas vazadas. Inicialmente, essas formas vazadas retomavam formas usadas anteriormente nas outras séries (imagem 27, p. 61), mas gradualmente fui deixando as referências já usadas e atingindo outros formatos.

A decisão de deixar a figura sem pintar decorreu do processo de produção, que deixava sempre para pintá-la por último, ficando a pintura da paisagem pronta antes de pintar a figura. Com o tempo, convivendo sempre com a pintura inacabada, percebi que ela já apresentava todas as informações que buscava desenvolver em minha pintura. Ao fazer as primeiras pinturas, deixando intencionalmente as formas vazadas, percebi que assim ela retirava ainda mais a informação sobre o objeto inserido na paisagem, atingindo a ideia inicial de colocar um objeto estranho, irreal, não reconhecível. De irreal ele virou vazio e assim comecei a inserir a falta de "algo" na pintura.

Uma curiosidade sobre esse processo é a respeito do suporte. Eu lido normalmente com três variáveis na pintura: o assunto a ser representado, a tinta com suas formas de aplicações e o suporte a ser usado. Mesmo não variando muito o suporte, nem a tinta, pois uso sempre óleo sobre tela, costumo pesquisar e experimentar diversas formas de diluição da tinta, como já foi mencionado, e também diversas formas de preparar a

Imagem 29:

Henrique Detomi. Sem título, 2018, série *Pequena Ode ao Vazio*. Óleo sobre tela, 60 cm x 40 cm. Foto do artista.

Imagem 30:

Henrique Detomi. Sem título, 2018, série *Pequena Ode ao Vazio*. Óleo sobre tela, 15 cm x 10 cm. Foto do artista.

tela para receber a tinta a óleo. Assim, nessa série, a imprimação da tela[4], ou seja, o suporte em si, que antes era uma informação que estava de certa forma escondida pela tinta, passa a participar efetivamente a imagem final da obra e, gradualmente, vai tomando cada vez mais espaço.

Nessa série de pinturas, também começo a experimentar o formato em escala mínima, é o caso de trabalhos em 6 cm x 12 cm e 10 cm x 10 cm. Sempre busquei experimentar diferentes tamanhos na pintura, mas foi a primeira vez que usei uma tela tão pequena. O título escolhido passa pela relação desse formato e depois se desvencilha dessa necessidade direta e continua na série mesmo com trabalhos em grandes formatos. Essa experimentação com tamanhos muito pequenos deu a primeira forma para essa série. Inicialmente, acreditava que seria realizada apenas com telas pequenas, mas, a partir da observação dos primeiros resultados, surgiu a necessidade de experimentar outros formatos. Essa série, que continuo a produzir, possui no presente momento uma grande variedade de tamanhos de suportes atingindo até o formato 120 cm x 200 cm, porém, são os pequenos e médios formatos que compõem a maior parte da produção.

As experimentações atuais, principalmente as ocorridas nos anos 2017 e 2018, dedicam-se a modificar as formas vazadas introduzidas na paisagem e a paleta de cores usada. Assim, divido em duas soluções diferentes: uma que escolho colocar apenas formas retangulares e outra que passo a experimentar formas orgânicas.

Até então, as formas eram variadas, ainda pensando em formas próximas às séries anteriores, tentando sempre apresentar pela forma vazada uma sensação de tridimensionalidade, ou seja, mostrar uma silhueta de um objeto que possui um volume e ocupa aparentemente uma área (imagem 28, p. 62). Desprendendo dessa necessidade, comecei a usar apenas o retângulo. Um retângulo que se apresenta fincado na paisagem e participante da cena. Passei a atribuir a forma geométrica plana à artificialidade que queria representar (imagem 29, p. 63)[5].

Com o tempo de produção, percebi que o próprio ato de realizar a máscara e deixar a área não preenchida na pintura já se instaurava como um ato artificial. A inserção vazada por si já traz a intenção inicial do trabalho. Quando a máscara é retirada, ela corta a tinta, cria uma fenda na tinta. O gesto mostra o corte feito pela faca, pelo estilete (imagem 30, p. 64). Assim, desprendi-me do formato geométrico para representar uma inserção artificial e as formas passaram a ser orgânicas, como uma parte da paisagem retirada. A pintura passa a intercambiar entre uma relação temporal da possibilidade de antes existir uma montanha aqui ou a possibilidade de surgir uma nova. Traz uma sensação a mais de temporalidade para a paisagem. Voltando a pensar a respeito do duo natureza × artificialidade, podemos lembrar de uma ação comum na cultura do paisagismo, da construção ou da mineração: a prática de retirar uma montanha de um lugar com utilização de maquinários cada vez mais tecnológicos. Essa nova configuração dá origem em 2019 a uma nova série de pinturas intitulada *Minutos Antes do Fim*, que desenvolvo no terceiro capítulo.

4 Falo sobre as imprimações experimentadas no Capítulo 3.

5 Desenvolvo sobre as formas geométricas no tópico Geométrico Cultural (p. 75).

Imagem 31:

Henrique Detomi. Sem título, 2017, série *Estado Transitório*. Óleo sobre tela, 40 cm x 60 cm. Foto do artista.

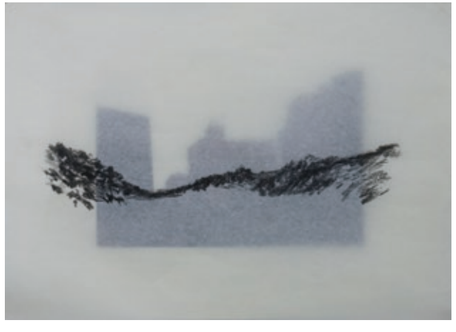


Imagem 32:

Henrique Detomi. Sem título, 2018, série *Estado Transitório*. Jato de tinta sobre papel e carvão sobre papel japonês. 30 cm x 45 cm. Fonto do artista.

Estado Transitório

Durante a produção da série Pequena Ode ao Vazio, fui selecionado para participar da residência artística *RedBull Station* 2017, na qual desenvolvi uma série paralela específica para o projeto: Estado Transitório (2017-2018). Nessa série, propus-me deixar a cidade de São Paulo, entrar no meu processo de criação e contaminar minha produção. Como o espaço da *RedBull Station* é voltado para novas mídias, fui instigado também a desenvolver uma reverberação do meu trabalho em outras linguagens e acabei realizando esculturas e desenhos, não apenas pela temática do espaço, mas pela oportunidade de experimentação.

Nessa série, inverti alguns métodos da minha produção. Em vez de usar referências fotográficas para a paisagem e criar a interferência, experimentei criar uma paisagem natural para as fotos que tirei do *skyline*[6] do centro da cidade de São Paulo. Dessa forma, as pinturas foram criadas utilizando a composição que existia na fotografia, em que eu resolvia deixar um ou mais prédios que foram realizados com a máscara. O restante dos prédios ou eram desconsiderados ou transformados em vegetação ou montanha. Assim, essa nova série ativa simultaneamente duas noções de paisagem, tanto cidade quanto natureza.

As formas vazadas nessa série são intencionalmente semelhantes aos formatos dos prédios do centro da cidade de São Paulo (imagem 31, p. 65). Chego a projetar as fotos da cidade na tela para desenhar os contornos.

6 *Skyline* é um termo utilizado na arquitetura e urbanismo que se refere a um panorama urbano, como um corte total ou parcial de forma que é possível identificar a cidade por sua silhueta. Em português – Panorama urbano. Disponível em: http://www.hp3d.com.br/o-que-e-skyline/. Acesso em: 20 ago. 2020.

Como são compostos apenas por silhueta, transitam na possibilidade de serem reconhecidos como prédios ou não, mas estão carregados de informações arquitetônicas.

Com o título da série, penso na característica transitória que essas pinturas apresentam e os formatos vazios mantêm a imagem sempre em construção. Eles podem existir como algo que falta porque ainda serão preenchidos, ou como algo que falta porque foram retirados. As duas possibilidades estão sempre em aberto. O recorte não pintado tem essa potência. Quando penso nesses recortes como prédios, como cidade, penso exatamente na característica transitória da ocupação desses espaços, como a cidade de São Paulo que um dia já foi vila, já foi aldeia indígena e já foi floresta. Mas também, se agora é cidade, um dia poderá ser floresta novamente ou, talvez, deserto.

Durante a residência artística, instalei meu ateliê no prédio da *Redbull Station*, um edifício tombado pelo patrimônio histórico no qual funcionava uma estação de energia para os bondes da cidade. Foram quase dois meses trabalhando naquele lugar para o qual me deslocava a pé com a intenção de ativar minha relação com a cidade, especialmente com o centro. Essa possibilidade de colocar os prédios para dentro da minha pintura foi se desenhando também por meio dessa relação afetiva, mas, principalmente, com a decisão de fazer fotografias. Para tanto, o espaço me disponibilizou uma máquina fotográfica que, porém, só poderia ser usada dentro das comodidades do espaço. Essa regra frustrou a minha intenção de andar pelo centro procurando vistas para fotografar, mas, ao mesmo tempo, apresentou-me um desafio: "Como pensar esse olhar para a cidade a partir deste ponto?". Também me atinou para perceber qual lugar era aquele em que eu estava parado e olhando. Para realizar as fotografias, aproveitei o terraço do prédio que não era muito alto, mas estava posicionado

Imagem 33:

Henrique Detomi. Sem título, 2018, série *Estado Transitório*. Terra e poliéster sobre PLA. 14 cm x 60 cm x 60 cm (H x L x P) Foto do artista.

em um ponto que proporcionava uma vista avantajada do *skyline* da cidade. Então me perguntando sobre este motivo, percebi que esse prédio estava entre vias importantes da cidade, grandes avenidas que davam o afastamento ideal para a visualização da paisagem. Voltando a pensar sobre transitoriedade, pesquisei sobre essas vias e descobri que eram rios que cortam a cidade de São Paulo, hoje subterraneamente.

Ao imprimir as fotografias e começar a trabalhar com elas sobre a mesa, planejando as pinturas da série, veio-me a vontade de trabalhar diretamente sobre elas como linguagem. Pensando nas camadas de informações que queria apresentar na pintura, a transição entre as duas noções de paisagens, experimentei colocar um papel translúcido (papel japonês) sobre a fotografia impressa e desenhar a nova paisagem por cima com carvão, que é o material que uso para desenhar na tela. O resultado me agradou e desenvolvi uma sequência de cinco desenhos (imagem 32, p. 66).

Continuando essa investigação em outras linguagens, experimentei fazer uma proposta tridimensional. Dessa vez, parti da possibilidade de usar a impressora 3D que o espaço possuía à disposição dos artistas. Pesquisando na internet, descobri que existe bancos de dados que disponibilizam a modelagem 3D de vários prédios daquela região. Animado com essa possibilidade, pensei que os prédios impressos poderiam ser análogos aos prédios recortados na pintura. Assim, imprimindo os prédios em pequenos tamanhos 15 cm x 5 cm x 5 cm, em média, percebi que precisava retirar dessas peças a informação que a própria impressão 3D fornecia, que são linhas de plástico derretido. Para tanto, resolvi lixar e pintar com tinta automotiva branca e o resultado foi uma peça de plástico que se parece com metal liso e brilhante. Assim, esses prédios passam uma informação dúbia de sua matéria em si, próxima da informação dúbia da tela preparada com gesso-cré.

Meu desafio final nessa experimentação foi pensar como seria a paisagem natural para aqueles prédios. Pensei na materialidade que gostaria de apresentar como paisagem natural e a possibilidade de usar terra seca me veio à mente. Em um dia, caminhando para o *RedBull Station*, passei por uma rua na qual estavam trocando o poste de luz, com montes de terras espalhados pela calçada. Voltei lá com alguns sacos e recolhi uma boa quantidade. Pareceu muito interessante usar da própria terra de São Paulo nesta obra que distorce a própria existência da cidade em si. Assim nasceu a escultura parte da série *Estado Transitório*. Utilizando de uma forma de madeira, moldei a terra como uma seção topográfica diretamente sobre o suporte expográfico (totem branco) e posicionei os prédios sobre a terra moldada (imagem 33, p. 67). As pinturas foram produzidas junto ao processo de criação tanto dos desenhos como da escultura que funcionaram como uma mentalização dessa série, que possui hoje 20 pinturas, 4 desenhos e 1 escultura. Após a residência artística, realizei com essa série uma exposição individual em 2018 intitulada *Espaço Transitório*, no *BDMG Cultural*, em Belo Horizonte, Minas Gerais.

Durante esse caminho, vários acessos me ativaram e influenciaram as formas de entender a poética. São camadas de conhecimento que vão ficando na parede da memória e transformando meus posicionamentos como artista. Além da minha relação com o espaço, as caminhadas, as anotações, a percepção de mundo, percebo que minha relação com outros artistas também atribuem camadas nesse ciclo de tomadas de decisões. Para ilustrar essa parte do meu processo, trago para este relato três artistas que considero importantes para minha formação:

Rodrigo Andrade

Em 2010, ano em que me graduei, visitei pela segunda vez na vida a Bienal de Arte de São Paulo. Naquela época, já estava começando a entender que gostaria de seguir meu caminho dentro da pintura. Dentre todas as obras incríveis que vi na Bienal, chamou-me muita atenção a série de pinturas *Matéria Noturna*, de Rodrigo Andrade[7] (imagens 34 e 35, p. 69 e 70). Aquelas obras apresentavam uma figuração quase fotográfica de lugares escuros, paisagens externas e internas, entre estradas, quintais e garagens. O que mais chama atenção é o contraste entre a representação naturalista, visivelmente fotográfica, em relação à massa de empaste de tinta das áreas negras da pintura. Andrade apresentava uma possibilidade escultórica na pintura que nunca tinha percebido presencialmente antes. Parecia que a imagem e a quantidade de tinta tentavam dizer algo da mesma intenção. A sensação de peso, de densidade que temos quando estamos perante uma escuridão total foi realizada por Andrade não apenas pela cor, mas pela densidade de tinta, uma carga de tinta que ocupa centímetros para frente da tela. O título *Matéria Noturna* reforça essa posição:

7 Rodrigo Andrade (1962) é natural de São Paulo, SP, onde vive e trabalha. "A materialidade da tinta e referências sobre a história da pintura permeiam seu trabalho. Sua gestualidade vibrante manifesta-se sobretudo na pintura, mas também transita por suportes como desenho, gravura e objeto. Nos anos 1980, o artista integrou o grupo *Casa 7* e, sob a influência do neoexpressionismo alemão, sua obra é apresentada em grandes formatos, com pinceladas expressivas e cores fortes. Na década seguinte, alternou trabalhos figurativos e abstratos e, a partir de 1999, passou a criar obras em que espessas massas de tinta a óleo, em formas geométricas, são aplicadas sobre a tela." Disponível em: http://www.galeriamillan.com.br/artistas/rodrigo-andrade/biografia. Acesso em: 10 set. 2020.

Imagem 34:

Rodrigo Andrade. *Rua Deserta com Viaduto*, 2009, série: *Matéria Noturna*. Óleo sobre tela sobre MDF. 120 cm x 180 cm. Disponível em: https://rodrigoandrade.art.br/. Acesso em: 17 set. 2020.

Imagem 35:

Rodrigo Andrade. *Rua Deserta com Cerca*, 2010, série: *Matéria Noturna*. Óleo sobre tela sobre MDF. 180 cm x 270 cm. Disponível em: https://rodrigoandrade.art.br/. Acesso em: 17 set. 2020.

> A matéria negra que recria a escuridão é mais espessa no alto da tela e vai perdendo corpo ao chegar perto da base, até dar vez ao aparecimento das coisas que ficam sobre a terra. (MESQUITA, 2014, n.p.).

O céu da imagem representada em algum momento deixa de ser apenas céu, porque a tinta cobra sua presença como matéria e transmite a sensação escultórica. A pintura não se basta na imagem, não nega sua representação, mas usa da qualidade da matéria como forma de agregar mais sentido à obra, que já se faz para além da narrativa figurativa. A série se localiza nesse misto figuração × abstração de forma tão radical que em duas pinturas o escuro empastado cobre todo o quadro com exceção apenas de alguns tons e alguns pontos de luz que não chegam a construir figura alguma. Como o Andrade (2014) diz:

> Nas abstratas, acho que eu buscava um "fundamento" da pintura: tinta sobre tela, num esquema mínimo de dois elementos capazes de estabelecer uma relação. O jogo, nesse caso, era de regras sumárias. Uma pintura fundamentalista. Pois bem, acho que as pinturas figurativas também tentam manter essa ortodoxia de procedimento, mas em outro jogo, aquele da ilusão e sua crítica. Trata-se da oposição entre plano e matéria e a imagem, algo essencial na nossa tradição. O contraponto entre o que é físico, no fazer dessa forma de arte, e o que há de imaginário — ou imaginativo — na ilusão. (ANDRADE, 2014, n.p.).

Assim temos uma sensação de ilusão que não se completa totalmente. A janela da pintura é quebrada, pois a carga de tinta não te deixa entrar, ela te coloca para fora. Mostra de que matéria é feita a pintura, a tinta.

Para mim, encontrar com uma série de pintura com essas potencialidades tanto entre a abstração e a figuração, com o uso de técnicas aparentemente inversas, marcou um aprendizado a respeito das aberturas que a pintura poderia proporcionar, quase como um alfabeto de sensações. Na época, estava aprendendo a pintar, mas já visualizava um pouco desse caminho na pintura e continuo interessado nas materialidades que a tinta-óleo pode oferecer até hoje.

Olhando para a forma como realizo o céu na pintura, esse empaste, apreendi desde 2010, com Rodrigo Andrade, mas percebo também como os caminhos das minhas próprias experimentações me colocaram nesse lugar próximo. Meu interesse é aproximar as formas como aplico a tinta às sensibilidades que a matéria pode oferecer. Dentro da paisagem, essas informações agregam cada vez mais a respeito das formas de se pensar e sentir tanto a pintura de paisagem como a paisagem empírica.

Alan Fontes

Alan Fontes[8] foi meu orientador na graduação. Com ele, tive uma boa parte da minha formação e entendimento em pintura, mas, além das influências vividas pelas aulas e acompanhamento, após o término da graduação, passei a ocupar uma sala no ateliê coletivo do qual ele fazia parte. Nossas conversas e trocas deixaram de ser aluno-professor e passamos a nos relacionar

8 Alan Fontes nasceu em Ponte Nova, Minas Gerais, em 1980. Vive e trabalha em Belo Horizonte, Minas Gerais. "É Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atua como artista, pesquisador e professor efetivo de pintura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais." Disponível em: https://www.alanfontes.com/bios. Acesso em: 10 set. 2020.

Imagem 36:

Alan Fontes. Instalação *Casa Kubitschek,* 2014. Coleção Museu de Arte da Pampulha. Foto de Glenio Campregher. Disponível em: https://www.alanfontes.com/. Acesso em: 17 set. 2020.

como colegas. Como artista, seu trabalho sempre me mostrou, na prática, como a pintura podia fazer parte de um campo expandido. O próprio Fontes (2011) apresenta uma definição para o campo expandido na pintura:

> A obra pintada se estende para além dos limites do campo pictórico e utiliza o ambiente de exposição como elemento diretamente constituinte da obra. (FONTES, 2011, p. 84).

Suas obras, de uma maneira geral, tomam o espaço de exposição para si, ou como instalação ou mesmo como pintura-objeto. O que mais me interessava era perceber que essa duplicidade não diminuía em nada o caráter pictórico, o empenho na pintura. Ou seja, em seu trabalho, a pintura nunca perde o protagonismo, mesmo em volta de outros objetos. Mesmo quando é realizada sobre um objeto, a linguagem-pintura está apenas expandida e não subjugada.

> A ampliação do campo da pintura, neste caso, não se refere apenas à violação do caráter bidimensional da pintura, mas em uma postura artística que leva em consideração toda a possibilidade de controle da situação de fruição da obra, desde os elementos espaciais, às interações propostas com outras linguagens e sentidos do espectador. (FONTES, 2011, p. 84).

A pintura se completa com o restante do espaço e as informações presentes nas pinturas se expandem em contato com esse espaço e seus objetos. Até porque esses objetos que ele acrescenta geralmente estão pintados ou possuem tons de uma paleta organizada. Isto os coloca para dentro da pintura ou trazem informação de pintura para dentro da galeria.

Imagem 37:

Alan Fontes. *Casa Kubitschek*, 2014. Óleo e encáustica sobre tela. 200 cm x 500 cm. Coleção Museu de Arte da Pampulha. Foto de Glenio Campregher. Disponível em: https://www.alanfontes.com/. Acesso em: 17 set. 2020.

Um bom exemplo de sua produção é a Instalação *Casa Kubitschek* (2013-2014) executada para o Projeto Bolsa Pampulha, no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais (imagens 36 e 37, p. 71 e 72). Nessa instalação, ele apresenta uma pintura em grande formato que representa a casa Kubitschek, localizada na lagoa da Pampulha, próxima ao museu, ícone da arquitetura moderna e encomendada a Niemayer pelo próprio Kubitschek. Na pintura, a casa está prestes a ser atingida por um vendaval e, no restante da galeria, ele apresenta parte do teto semelhante ao da casa e vários objetos domésticos organizados ligeiramente bagunçados pelo espaço a fora. O que vemos primeiro são todos esses objetos e partes arquitetônicas que ocupam todo o espaço. Em sequência, a casa pintada e, por uma última observação, percebemos o vendaval chegando na pintura. Agnaldo Farias (2015) fez parte da curadoria da mostra e escreve:

> Não se trata de uma casa, apenas, mas de um símbolo; a solução da estrutura formal composta por dois volumes trapezoidais perpendiculares, lavrados em branco, tipicamente moderna, anuncia um Brasil otimista, um país que então tornava presente seu futuro. Crença que o artista desmonta contrastando a imagem nítida da casa com um céu tempestuoso, sombrio; com os móveis, revestidos de cores amenas e neutras como a utopia sonhada, arrastados pelos ventos portáteis dos ventiladores; como as molduras vazias e as fotografias jogadas no chão, ícones ausentes ou desgastados pelo tempo. (FARIAS, 2015, n.p.).

Alan Fontes distribui todas as informações de sua narrativa complexa por toda a área expositiva e apresenta uma continuidade da pintura para o restante da instalação, mostrando uma complementaridade. Isto apresenta para mim uma possibilidade de não fechar o assunto do trabalho dentro da pintura e, principalmente, que a pintura não está fechada nela mesma. A pintura se relaciona com o espaço e é atravessada por ele e, ainda, pode ser completada por ele. As relações que desenvolvo em minha pintura estão longe de se relacionar com instalações de Fontes, porém, percebo que esse entendimento de plano expandido me dá segurança de pensar a pintura como um objeto que ocupa o espaço e é cobrada sua presença como objeto. Atento-me para escolhas como grossura do chassi, texturas da tela, aplicações de volumes, possibilidades tridimensionais etc.

Rafael Zavagli

Considero que meu percurso como artista tem início no ateliê coletivo em 2010, quando passo a ter um espaço dedicado a pintura e deixo de pintar em casa, adaptando lugares. Em 2013, o artista Rafael Zavagli[9] assume uma das salas nesse mesmo ateliê, onde dividimos por dois anos experiências, aprendizados, erros e aflições em nossos processos de produção. Aqui, assumo a importância desse artista para minha produção, desde nossas conversas sobre a pintura até as conversas que nossos trabalhos vão

9 Rafael Zavagli, 1981, natural de Belo Horizonte, MG, onde vive e trabalha. "Graduado em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFMG em 2006, tem na pintura seu principal foco de pesquisa e atuação, mas também desenvolve trabalhos nos campos do desenho, gravura, design gráfico e cenografia". (fonte: http://galeriaca.com/index.php/artistas/rafael-zavagli/ acessado em 10 de setembro de 2020).

Imagem 38:

Rafael Zavagli. *Paisagem com Trailer*, 2015. Óleo sobre tela. 180 cm x 260 cm. Foto de Jomar Bragança. Disponível em: http://galeriaca.com/. Acesso em: 17 set. 2020.

desenvolvendo durante e posteriormente à vivência de ateliê.

Zavagli tem uma lida particular com a pintura a óleo. Seu processo dispõe de horas e mais horas de ambientação psicológica antes de ativar qualquer tipo de material ou imagem. Ele costuma, inclusive, organizar uma playlist, responder a qualquer tipo de demanda externa ao ateliê, e assim, findadas outras demandas, dedica-se a visualizar a pintura e as imagens de referência. Zavagli trabalha com uma gama complexa de imagens que vai apurando com o tempo seus interesses. É uma busca para entender o estranhamento, o inusitado, que fez despertar interesse por elemento como cor, composição, formas e significados. Nesta lida com imagens, que são imagens encontradas ou pessoais, Zavagli vivencia uma constante sobreposição de possibilidades imagéticas para a construção de suas pinturas. Essas informações vão gerando possibilidades de tratamentos pictóricos diversos que, como um maestro, ele desenvolve na pintura. O interessante é perceber que, nesse processo, ele chega em uma imagem singular de um universo orquestrado que transmite uma possibilidade real de existência desses lugares carregados de sentimentos e sensibilidades (imagem 38). O curador Júlio Martins (2015) acompanha sua produção e escreve sobre isso:

> O pintor trabalha em decantar e recompor as percepções resguardadas em visões de lugares, sabendo que são elas, na verdade, os pilares de sua reconstituição enquanto imagem e afeto - o acontecimento pictórico. (MARTINS, 2015, n.p.).

Quando Zavagli se põe a pintar, está munido de uma infinitude de soluções pictóricas, todas ativadas intuitivamente, a partir da compreensão sensível que cada parte que o processo lhe apresenta é como uma possibilidade. Entre paisagens externas e domésticas, existe sempre um clima que desloca a imagem de qualquer banalidade, atribuindo uma carga de imprevisibilidade que vem da escolha da paleta, dos empastes, os escorridos, das transposições tonais e das composições aplicadas por ele.

> Seja em suas paisagens mais amplas, em que a tessitura pictórica enreda nos planos topográficos, entre as folhagens, pelas águas das piscinas, por atmosferas densas recortadas com sutileza por estruturas lineares, ou seja, na brevidade de suas "Notas" [imagem xx], por outro lado, em que opera sínteses radicais dos elementos de paisagem por meio de linhas horizontais e empastes precisos, Rafael Zavagli revisita a paisagem respondendo à urgência de ver e ocupar esses lugares como território do sentido. (MARTINS, 2015, n.p.).

Dessa forma, pintar ao lado de Rafael era se surpreender constantemente a respeito das diversas possibilidades que sua pintura poderia atingir, sem se prender em uma representação fiel de uma imagem e, ainda, potencializando as camadas de sensibilidade que se pode extrair desta ou daquelas imagens por meio da pintura. "Rafael Zavagli mobiliza, a cada pincelada, um repertório denso de "sentidos", na implicação dupla que a palavra resguarda: de significações e de sensações." (MARTINS, 2015, n.p.).

A minha paixão pela paisagem tem seu início nestas duas vias de influências: a minha vivência particular com as caminhadas e com a pintura; também a partir da convivência com as paisagens construídas na pintura de Zavagli, além, claro, da minha convivência e troca de experiências com ele.

GEOMÉTRICO CULTURAL

> *"Ao se afastar, mais do que os outros animais, das condutas determinadas pela espécie, ao quebrar laços definitivos que determinavam sua conduta, o ser humano passou a estar condenado a uma estranha liberdade: ele deve agora limitar a si mesmo, deve construir para si mesmo as determinações antes impostas pela natureza." (MOSÉ, 2019, p. 31)*

Nas pinturas da série *Pequena Ode ao Vazio*, os vazados que coloco na paisagem passam a possuir formas geométricas num intuito de condensar os significados presentes nessas formas. Ao fazer isto, acredito que aponto para a possibilidade da forma geométrica representar uma característica presente na cultura ocidental: a preferência por racionalizar a vida, sintetizar a realidade em conceitos. Essas formas planas, geométricas, destacadas na paisagem natural, tanto poderiam ser muros ou edifícios, porém, como não estão exatamente pintadas, reduzem apenas a forma geométrica em si, o retângulo ou, até mesmo, apenas o ângulo reto (Imagem 39, p. 76). Dessa maneira, o espaço humano, a ação humana, passa a ser apresentada em minha pintura por sua síntese conceitual.

Eric Dardel (2013) em *O homem e a Terra – Natureza da realidade geográfica* diz que o espaço geométrico dispõe apenas das condições internas para tornar-se presente. É autocentrado, "[...] abstrato, esvaziado de todo conteúdo, disponível para todas as combinações [...]" (DARDEL, 2013, p. 83). Não possui conteúdo até alguém lhe dar um nome ou uma função. É uma criação da mente humana. Um sólido perfeitamente simétrico só é possível dentro da abstração geométrica. Uma matéria concreta nunca irá atingir a perfeição simétrica, pois

Imagem 39:
Henrique Detomi. Sem título, 2018, série *Pequena Ode ao Vazio*. Óleo sobre tela, 10 cm x 10 cm. Foto do artista.

mesmo estando muito perto dessa meta, se medirmos minuciosamente, veremos uma fração de assimetria. Encaramos com tamanho espanto uma forma geométrica perfeita na natureza, como a espiral presente nas conchas, por exemplo. Mas a concha só é perfeita em sua abstração, pois, se pegarmos uma concha em nossas mãos, veremos todas suas imperfeições. Quem torna a espiral presente na concha uma constante perfeita é a nossa capacidade de abstração matemática[10].

A capacidade de conceitualizar, sintetizar, de reduzir a coisa em sua essência é uma característica que define a raça humana como ser pensante, principalmente a cultura ocidental que tem uma predileção pela razão. Coloca a razão como base de sua relação com o mundo, esforça-se em categorizar, sistematizar a vida. Considero essa característica da cultura ocidental, ou melhor, da filosofia, das ciências, dos institutos da razão, um esforço humano de se destacar dos outros elementos presentes na terra. Em meu trabalho, quando faço uso de formas geométricas, penso exatamente na qualidade da cultura de construir artifícios teóricos, abstratos, ideológicos para lidar com a realidade factual.

Georg Simmel (2013, p. 22), em *Filosofia da Paisagem*, apresenta essa qualidade da cultura:

> O que chamamos de cultura encerra formações que obedecem às suas próprias leis, estabelecendo-se, de modo autossuficiente, fora do emaranhado da vida cotidiana, com implicações de ordem prática e subjetiva. São elas: a ciência, a religião e a arte. Certamente, estas formações podem ser discutidas e compreendidas a partir de suas normas e ideias intrínsecas, alheias a todas as opacidades da vida contingente. (SIMMEL, 2013, p. 22).

Por sua vez, a geometria seria uma criação da cultura que corresponderia à vontade utópica de transformar as imperfeições presentes na natureza, ou na vida comum, para atingir um grau de elevação teórica ou espiritual, conforme nos conta a própria palavra geometria, oriunda da necessidade de medição da terra, de criar limites entre os territórios. Michel Serres (1990), em *O Contrato Natural*, explica a geometria da seguinte forma:

> A geometria, à maneira grega, reflui para a *Maat* egípcia. Esta palavra significa a verdade, o direito, a moral, a medida e a parte, a ordem saída da mistura desordenada, um certo equilíbrio de justeza e de justiça, a retidão lisa de um plano. (SERRES, 1990, p. 88).

A geometria teria surgido, segundo Serres, para dar ordem ao caos, ou melhor, para definir uma medida estável da terra que garantisse o direito à propriedade. Um bom exemplo usado por Serres é a lida com o cultivo nas margens do rio Nilo, no Egito antigo. Definidas as propriedades dos agricultores na margem do rio em período de estiagem, eram exigidas medidas e maneiras precisas de calcular os limites entre as propriedades após o dilúvio. A cheia do rio apagava todas as ordens estabelecidas, assim, a necessidade de garantir os exatos pedaços de terra para seus donos dá, portanto, origem a uma busca pela exatidão geométrica:

> Regressados ao terreno tornado caótico, os harpedonautas redistribuem-nos e fazem assim renascer o direito já apagado. Este reaparecerá ao mesmo tempo que a geometria ou, antes, ambos nascem com a noção de limite, de margem e de definição, com o pensamento analítico. A definição da forma precisa implica, para a geometria, as propriedades das formas do quadrado ou do losango e, para o direito, as do proprietário: o pensamento analítico enraíza-se na mesma palavra e na mesma operação e daí saem duas ramificações, o direito e a ciência. (SERRES, 1990, p. 87).

Dessa forma, Serres nos apresenta uma gênese da geometria junto a gênese do direito da propriedade perante a terra. Uma cultura que possui como pilares de sua organização o pensamento analítico, que considera certo apenas aquilo que existe dentro do pensamento, ou seja, uma cultura que vai de encontro com ela mesma, que tenta se fechar em si. A geometria, ou pelo menos a forma como ela surge, estabelece maneiras de viabilizar limites, materializar esses limites. Garante, dentro da lógica analítica, a exatidão desses limites. Assim, quando apresento formas geométricas em meio à natureza, além de demarcar o espaço humano como geométrico, cheio de limites, também aponto para essa característica da cultura de se diferenciar do todo e se distanciar da natureza.

Situar a natureza em distância da representação cultural, representar ou revelar a cultura que continua se afirmando como racional, despojada da sua condição natural, aparece como necessidade na produção artística em vários momentos da história da arte, inclusive na contemporaneidade. Assim, vejo como minha produção, ou como esse ponto de chegada da minha representação da paisagem, tem origem também na apreensão desse histórico paisagístico da arte. Nessa direção, proponho a análise de obras de três

10 Refere-se à espiral de *Fibonacci*, que a partir de uma sequência numérica pode se observar constantes presentes na natureza. Disponível em: www.infoescola.com/matematica/sequencia-de-fibonacci/. Acesso em: 12 jun. 2019.

Imagem 40:

Richard Serra. *East-West; West-East*, 2014. Quatro chapas de ferro 1600 cm x 400 cm x 10 cm no Deserto de Qatar, Golfo. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/. Acesso em: 17 set. 2020.

artistas que considero pertinentes: Michel Heizer, Richard Serra, Christo e Jeanne-Claude.

Michael Heizer e Richard Serra

Quando vejo os resultados que atinjo nas pinturas da série *Pequena Ode ao Vazio*, estes me remetem às intervenções humanas na paisagem, principalmente nas obras arquitetônicas modernas com prédios retangulares monumentais. Por sua vez, eles lembram as grandes intervenções feitas pelos artistas da *Land Art*. Sobre essa postura da *Land Art*, Cauquelin (2007) afirma que

> [...] tratar-se-á de marcar a distância entre a natureza e sua descrição pela paisagem. [...] Intervenções grandiosas (a *land art*) ou minimalistas, elas assinam e assinalam processos naturais, opõem-se à linguagem que os descreve ou aos instrumentos que temos em nosso poder para conhecê-los: linhas retas opostas aos meandros naturais, traçados geométricos que contradizem as curvas da geografia, rotulações e inscrições eruditas, referências semeadas aqui e ali, evocando a metabolização implícita que subjaz a nossas percepções. (CAUQUELIN, 2007, p. 167-168).

Essas obras que se debruçam em demarcar a lida humana com a natureza, ou com a paisagem, interessam-me, pois fazem parte da construção desse imaginário de representações. A historiadora Rosalind Krauss (1984) aponta para a característica das obras produzidas neste período que compreende entre os anos 1968 e 1970, uma relação com o espaço tensionando a paisagem e a arquitetura dentro do fazer do artista. Krauss define a relação dos artistas da *Land Art* com a paisagem dentro de um duo de negação definido a partir da "[...] oposição rigorosa entre o construído e o não construído, o cultural e o natural [...]" (KRAUSS, 1984). As obras tensionam radicalmente sua própria existência como objeto, transpondo suas ações diretamente na paisagem, agindo como uma intervenção ativa na paisagem.

Para exemplificar, chamo a atenção para a *Doble Negative* (1969), de Michael Heizer (1944-), e a obra *East-West; West-East* (2014), de Richard Serra (1938-). Ambas atuam dentro dessa possibilidade de afirmar o espaço geométrico como intervenção humana, sendo que uma propõe a afirmação física do retângulo a partir do acréscimo de matéria, no caso das chapas de ferro hasteadas verticalmente de Serra, e a outra, a partir da retirada de matéria natural, as remoções de terra em formato retangular de Heizer (Imagens 40 e 41, p. 78 e 79).

As duas obras foram realizadas em paisagens desérticas, usando exatamente da qualidade natural do espaço, que é bem afirmativo nesses lugares, pois, por serem difíceis de habitar ou explorar, ainda são mantidos quase intactos na era contemporânea. As intervenções geométricas realizadas por esses artistas rompem intencionalmente com a forma orgânica característica da paisagem natural e demarcam radicalmente esses lugares.

Ambas operações, retirar e inserir matéria, interessam-me dentro da minha produção, que é desenvolvida dentro da linguagem da pintura, mas abre para pensar a paisagem como um todo. Na série *Pequena Ode ao Vazio*, as intervenções que proponho na paisagem são, ao mesmo tempo, um introduzir e um retirar. Ao mesmo tempo que a forma destacada da paisagem parece que foi colocada ali, também parece que foi retirada. É um acréscimo de uma falta, uma forma complexa de mostrar a intervenção na paisagem com algo que está ali, mas não está. Mantém esse imaginário em aberto.

Imagem 41:

Michael Heizer. *Doble Negative*, 1969. Intervenção na paisagem, Moapa Valley em Mormon Mesa perto de Overton, Nevada. (Acervo permanente do *Moca's*) Disponível em: http://www.moca-la.org/visit/double-negative. Acesso em: 17 set. 2020.

Esse procedimento se semelha ao realizado no *Doble Negative* de Heizer, no qual a obra se faz a partir da retirada de algo. São duas fendas nas montanhas do deserto e só parecem serem feitas por alguém porque são retangulares. Se fossem buracos com formas orgânicas, de nada se diferenciariam das próprias montanhas do deserto, ou do processo natural de desertificação.

Já a obra de Serra tensiona esse lugar de construção física de algo, apresenta a intervenção com acréscimo de algo efetivamente, porém, não se expande mais que uma camada grossa de ferro retangular, que para a dimensão do todo da paisagem do deserto se manifesta como uma folha de papel, ou seja, resume-se na forma retangular. Serra cria um ponto de referência, um monumento, uma grande marca retangular que se refere a nada, nada além do retângulo, deixando claro que essas intervenções são explicitamente humanas, mas nada além disto. Penso na semelhança que essas chapas de ferro na paisagem possuem com a superfície plana que deixo revelar quando coloco recortes retangulares em minhas pinturas. Essas formas se destacam não apenas por serem contrárias à forma orgânica da paisagem natural, mas, também, por serem radicalmente lisas em relação ao restante texturizado da pintura.

Outro comentário sobre essas obras é em relação à experiência que, como faz parte de meu interesse, não poderia ser deixado de lado nesta análise: as duas obras são pensadas exatamente para proporcionarem uma viagem, um percurso para quem queira vê-las ao vivo. Não que em outras obras não seja necessário se locomover até um museu ou algo do tipo, mas estas são propositalmente afastadas do ambiente urbano e, dessa forma, impõem, até para o morador da cidade mais próxima, uma viagem. Esta é uma característica comum em outros trabalhos da *Land Art*, pois o fato de intervir no espaço natural impõe que a obra esteja nesse espaço, que em geral é afastado dos espaços urbanos.

Mas, nesses dois casos, vemos uma proposta afirmativa em relação à experiência que se sofre ao acessar esses trabalhos e, também, em suas próprias proposições, que impõem uma diferente forma de se relacionar com esses espaços.

No caso de Heizer, a obra não está colocada na paisagem, ela é a própria paisagem interferida pelo artista, implicitamente, pois da obra vê-se apenas sua marca. Além disso, pela sua monumentalidade, ver a obra é participar efetivamente dela, ou seja, é imposta uma relação com o espaço. Ver a obra passa a ser então participar dela, sofrer dela uma experiência:

> Dadas as suas dimensões enormes e a sua localização, a única forma de se experimentar o trabalho é estando dentro dele, habitá-lo à maneira como imaginamos habitar o espaço de nossos corpos. Embora seja simétrico e possua um centro (o ponto intermediário do desfiladeiro que separa as duas fendas), é impossível ocuparmos esse centro. Podemos apenas nos colocar em um dos espaços fendidos e olhar para a frente em direção ao outro. Na verdade, é somente olhando para a frente que podemos formar uma imagem do espaço no qual nos encontramos. (KRAUSS, 1998, p. 334).

A obra de Serra se constitui no hasteamento vertical de quatro chapas de ferro que medem em torno de 16 metros de altura, 4 metros de largura e 10 cm de espessura, colocadas a quase um quilômetro de distância entre elas em linha reta dentro de uma área de preservação natural no deserto de Qatar. A obra faz-se presente a quilômetros de distância do local e traz para si toda a paisagem que a contorna, sendo um misto de obra e não obra, construção e não construção. Serra (2015, p. 249) diz sobre sua relação com a paisagem que:

> [...] estava mais interessado numa abertura do campo mediante uma penetração da paisagem que nos levasse corporalmente – e não apenas visualmente – até lá. O que mais me interessa na paisagem é a elevação – o que acontece com nosso corpo quando há um deslocamento da elevação e nenhum horizonte para nos orientar, nenhum plano horizontal. Como atravessá-la, torná-la um volume e manter esse volume? Como fazer do caminhar e do olhar o conteúdo da obra? (SERRA, 2015, p. 249).

Mostrando, assim, que a sua intenção de intervir se manifesta não somente na paisagem, mas na forma com a qual as pessoas irão se relacionar com a paisagem a partir de suas obras. Especificamente sobre *East-West; West-East* (2014), Serra diz:

> Antes, não havia como discernir onde havia algo em relação aonde você estava, porque você não tinha nenhum ponto de referência. O que essa peça faz é dar-lhe um ponto de vista referencial em relação a uma linha, e seu relacionamento honesto com um plano vertical e infinito, um relacionamento de perspectiva com um contexto - reúne esse contexto. Torna-o compreensível. Na verdade, é um lugar lá fora agora que certamente não havia um antes. Fizemos isso simplesmente colocando quatro placas. (SERRA, 2014, n.p.).

Pensar a paisagem, trazê-la para dentro do fazer artístico inclui tensionar as formas como lidamos com o espaço ou como o imaginamos. As intervenções na paisagem aproximam a arte do espaço comum. Trazem as experiências paisagísticas culturais para dentro do significado da obra. Pintar paisagens também consiste em trabalhar com esse imaginário, faz parte de uma tradição e traduz as formas como essas paisagens participam do nosso senso de espaço. Nas minhas pinturas, quando introduzo as formas retangulares, planas, vazadas, sem tinta, conduzo a uma racionalidade geométrica, mas ao mesmo tempo, deixo em aberto sua "razão". Não o preencho de significados na intenção de que a experiência vivida previamente na paisagem pelo fruidor possa completar esses lugares.

Christo e Jeanne-Claude

Pensando nas aberturas que os recortes orgânicos dentro da minha pintura apresentaram para o imaginário da paisagem, a camada de significados que se estabelece no ato de, não apenas deixar de pintar uma montanha, mas apresentá-la como uma parte recorftada, remete-me à atitude de destacar a parte do todo. Apontar para um espaço, um pedaço de paisagem, uma montanha. Mas destacá-lo não para exaltar seus detalhes, e sim a partir de um apagamento, uma falta, uma espécie de veladura que, em vez de se sobrepor, limita-se a não o pintar. Esse espaço recortado, seja ele uma montanha ou um vale (imagem 42, p. 82), cria um lapso de tempo e espaço na paisagem, ativa a característica transitória e efêmera da natureza e da vida, um vínculo de não identificação, uma perda de memória.

Vejo uma relação tênue com as demandas desenvolvidas na produção do casal Christo (1935-2020) e Jeanne-Claude (1935-2009), que ativam essas premissas diretamente nos espaços. Eles e outros artistas foram identificados pelos críticos de arte nos anos 1970 como artistas ambientais, por possuírem a necessidade de trabalharem com a intervenção na paisagem sem, contudo, realizar uma transformação definitiva no espaço. Exatamente por se preocuparem em respeitar o meio ambiente por causa da urbanização desenfreada e a constante perda de contato humano com a natureza.

Imagem 42:

Henrique Detomi. Sem título, 2019, série *Pequena Ode ao Vazio*. Óleo sobre tela, 15 cm x 15 cm. Foto do artista.

Essa denominação não chega a se constituir como um movimento artístico, mas diferencia a preocupação desses artistas em relação à *Land Art* que realizavam grandes transformações permanentes no espaço. Christo demonstra essa necessidade de outra denominação ou de apenas de não ser categorizado:

> Artistas Ambientais: Sim – porque foram criadas muitas obras nas cidades – em ambientes urbanos – e também em ambientes na zona rural, mas nunca em desertos, e sempre em locais já modificados e utilizados por pessoas, administrados por seres humanos para seres humanos. Portanto, não somos artistas da *Land Art*. Nós acreditamos que os rótulos são importantes, mas principalmente para garrafas de vinho. (JAVACHEFF, [197-], n.p.).

Nesse depoimento, o artista identifica também suas formas de pensar o espaço em que trabalha. Ele intervém em espaços culturais, ou seja, espaços apropriados pela cultura e se preocupa com os significados e usos que damos a esses lugares, mesmo sendo ambientes naturais ou urbanos. Christo diz também da possibilidade de seus trabalhos ativarem a sensibilidade artística para lugares que nos acostumamos a percebê-los socialmente apenas como propriedade de alguém:

> Todos estes projetos lidam com espaços altamente regulamentados, tudo no mundo pertence a alguém. Os políticos, arquitetos e urbanistas determinam como deve ser nosso movimento nestes espaços. Para mim, estes "espaços comandados" são muito ricos em significados. O sentido do meu trabalho é criar uma perturbação sutil nestes espaços, redividindo-os, criando obstáculos. O espaço vira parte da experiência artística. (JAVACHEFF, 1989, p. 1).

Para transformar os espaços, Christo e Jeanne-Claude, na grande maioria de seus trabalhos, embrulham ou escondem, com tecidos sintéticos e cabos, grandes ou pequenas áreas da paisagem. Suas obras apontam para a possibilidade de esconder para evidenciar. Ao empacotar um prédio ou um monumento, por exemplo, está implícito tanto a retirada de significados presentes nestas construções quanto a necessidade de refletir sobre esses significados.

O mesmo ocorre quando a dupla interfere em ambientes rurais, que é o caso da obra *Wrapped Coast* (1968-1969) (imagem 43). Identifico neste trabalho uma relação próxima às minhas pinturas. A forma como a montanha é coberta retira a informação natural de sua origem, transforma a paisagem em um volume artificial fabricado. Contudo, este novo volume apenas é a evidência do volume real das rochas, apagadas de toda sua identidade. Transforma momentaneamente o lugar em algo liso, velado, coberto. O reduzido ao seu volume, seu formato. Como o próprio artista diz: "Embrulhar equivale a diluir os detalhes das coisas, reduzindo-as a formas abstratas e essenciais." (JAVACHEFF, 1989, p. 1). Archer (2001) define essa obra da seguinte forma:

> Não são exatamente construções, mas, com certeza, são mais do que os locais em que estão construídas. [...] são acréscimos a um lugar e no entanto, servem essencialmente para revelar ao observador a paisagem em si. (ARCHER, 2001, p. 102).

Estas formas abstratas trazem para o espaço comum a necessidade de olhar para aquele espaço. Essa redução à essência potencializa as simbologias de um lugar, ativa as relações pessoais proporcionando novas experiências espaciais. São propostas de intervenções estéticas que mudam a superfície, a textura e a

Imagem 43:

Christo e Jeanne-Claude. *Wrapped Coast*, 1968-1969. Milhões de metros quadrados, Little Bay, Sydney, Austrália. Disponível em: https://christojeanneclaude.net/. Acesso em: 17 set. 2020.

cor das coisas. Efetivamente, as obras de Christo e Jeanne-Claude transformam momentaneamente os espaços trazendo sensações que são próximas da pintura e da escultura sem, contudo, produzir qualquer forma de arte convencional:

> Meus projetos questionam o conceito de arte. Eles são conjuntos circunstanciais de elementos não artísticos, que resultam em uma obra de arte efêmera, não comercializável. Essas ambiguidades incomodam as pessoas, que gostam de classificar meu trabalho como pintura ou escultura. Para mim, particularmente, há muito de pintura em meu trabalho tridimensional. O projeto "surrounded islands" pode ser visto como uma grande pintura abstrata, onde o mar serve de tela - a *Pont Neuf* embrulhada era ao mesmo tempo uma ponte e uma escultura abstrata. (JAVACHEFF, 1989, p. 1).

Christo e Jeanne-Claude apresentam a importância pictórica e escultórica que as obras arquitetônicas e os elementos da paisagem já possuem. Como se dissessem: "veja este lugar, olha como é esta cor, esta forma e este volume." E o tecido sintético amarrado, embrulhando a superfície, converte espontaneamente o lugar em experiência estética.

Penso em minhas pinturas, nas intervenções tanto geométricas quanto orgânicas que realizo por meio de máscaras. Em ambos os casos, estão presentes essas características do embrulhar na obra de Christo e Jeanne-Claude. O casal destaca uma parte do todo por meio de um esconder, uma simplificação da forma que remete à sua essência, tal qual eu faço dentro de pintura. Ao velar partes, além de destacar sua importância perante o todo, revelo também a forma como vemos e nos relacionamos com o espaço da paisagem. Um revelar a partir de um apagar tem potência de síntese, faz-se presente em essência. Em vez de destacar o monumento ou um lugar tornando-o um espetáculo, exacerbado de contexto, faz despi-lo de seu respaldo cultural, uma pequena ode ao vazio.

SEPARAÇÃO E REUNIÃO: PAISAGEM

"A observação da chuva pela janela é acompanhada de sensação de aconchego. Lá fora, os elementos da natureza estão em jogo e sua circularidade sem propósito gira como sempre." (FLUSSER, 2011, p. 51).

Em meu processo de produção, deparo-me com a questão da fragmentação entre o humano e a natureza. Tento evidenciar isso na pintura para comunicar sobre algo que acontece durante as minhas caminhadas. A partir das caminhadas, comecei a questionar a respeito da maneira como nos relacionamos com o espaço natural. Frequentemente questionava sobre a necessidade de realizar longas caminhadas para conseguir viver experiências que me conectavam, corpo e alma, com o espaço. Mesmo precisando fugir de tempestades, ficando horas perdido, passando frio ou fome, mesmo assim, sentia-me mais conectado com meu corpo e com o lugar do que quando me locomovia pela cidade. A simples predisposição para receber o evento com admiração possibilita transcender o medo dos perigos, assim evito ser subjugado pela natureza. Utilizo ferramentas culturais para sobreviver, não exatamente ferramentas tecnológicas, mas ferramentas psicológicas presentes na minha formação cultural e, a partir delas, consigo acessar as experiências nos espaços naturais.

O filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (2011), em seu livro *Natural:mente – vários acessos ao significado de natureza*, reflete que, diante da força incontrolável presente na chuva, exigimos a "vitória" da cultura contra a natureza. Estando ele abrigado em sua casa, sente-se protegido da força caótica da natureza. Assim, sua casa seria uma obra da cultura. É apenas amparado pela cultura que ele consegue ter uma sensação boa a respeito da chuva, sem se sentir subjugado pelo evento natural. Nessa perspectiva, a cultura possuiria um aparato físico e psicológico para permitir que, ao nos distanciarmos da natureza, construímos o que hoje entendemos como sujeitos e como sociedade. Porém, Flusser (2011) apresenta uma angústia em relação a essa separação, pois, cada vez mais mecanizada, a cultura em seu fluxo taxativo, controlador, acabou por destacar da natureza a humanidade para, então, poder controlar os fluxos dos eventos naturais. Dessa forma, conseguimos gostar apenas da natureza que achamos controlar em nossos jardins, nas plantações, nas previsões meteorológicas ou nos guias de turismo.

Essa demanda pelo controle da natureza vem de uma necessidade primordialmente humana de se sentir autossuficiente dentro da sua própria cultura, julgando-se mais livre ao passo que possui mais controle de si. Com base nessa concepção, parte-se da noção de que o tempo natural estaria dentro de um descontrole, o caos. A cultura, então, teria a função de garantir ordem a esse caos. Flusser (2011) traz para a relação entre a cultura e a natureza a importância de entender que evitar ser controlado pela natureza não significa controlá-la. A cultura que se posiciona demasiadamente contra a natureza pode chegar ao ponto de submeter as pessoas e a natureza a outro tipo de controle, um controle da técnica sobre a liberdade.

Segundo Flusser (2011), esse seria o rumo ao qual a contemporaneidade tem seguido. Preferimos viver na ilusão de que, vencendo ou subjugando o evento natural, estamos encontrando a liberdade, em vez de admitir que, ao nos privar radicalmente de ter contatos amigáveis com a natureza, estamos sendo controlados não mais pela natureza, mas pela própria cultura:

> Na situação atual é obviamente mais fácil lutar contra a natureza que apropriar do estabelecimento. Em consequência, há sempre mais chuva programada, e sempre menos salas a partir das quais não importa que tipo de chuva pode ser contemplado. (FLUSSER, 2011, p. 56).

Eu, em meu processo de experienciar a natureza, consigo sentir tanto a cultura que me afasta desse encontro quanto o amparo cultural que me permite acesso. Na busca de sentir uma ligação poética com o espaço natural, deparei-me com os problemas contemporâneos entre a cultura e a natureza. Tento evidenciar essas questões usando de simbolismos dentro da pintura de paisagem sem, contudo, ilustrar a questão, mas abrindo o diálogo de forma sensível. Penso também que é a partir da sensibilidade estética que será historicamente possível o reencontro com a natureza.

A separação entre humano e a natureza criou na sociedade ocidental um sentimento de reunião. Eu digo re-união, pois fomos afastados como seres humanos de nossas relações diretas com a natureza e nossa naturalidade. Assim, é necessário um esforço conceitual para possibilitar um novo encontro. Essa reunião provém de um sentimento estético que é responsável pela abertura para a natureza e será responsável pela criação do conceito de paisagem.

A humanidade já manteve um laço de profunda integração com a natureza. Seus modos de vida eram adaptados a ela, o que também mantinha uma relação de dependência aos acontecimentos do mundo natural. Em *A espécie que sabe – Do Homo*

Sapiens à crise da ração, Viviane Mosé (2019) explica essa relação:

> No modo de vida tribal, em que as sociedades ainda viviam em uma relação de continuidade com a natureza, a subjetividade se dava por meio de uma relação de pertencimento; os seres humanos não concebiam a si mesmos senão como parte de uma comunidade, por isso não sofriam quando tinham que se sacrificar pelo grupo. Era como se, cada vez que um ser humano pensasse, ele o fizesse em grupo; cuidar do grupo, protegê-lo, era cuidar de si mesmo. (MOSÉ, 2019, p. 111).

Os processos sociais civilizatórios vividos ao longo dos séculos desenvolvem uma nova relação com o mundo. A cultura interrompe sua ligação espiritual com a natureza em prol de sua "liberdade", não apenas em relação à sua condição de sobrevivência perante os eventos naturais, mas também em relação à construção do pensamento filosófico e religioso. A busca tecnológica, apoiada pelos valores teológicos que provinham primordialmente da necessidade que a sociedade tinha de se proteger do caos que a natureza representava, fez formar um sujeito social extremamente afastado de sua relação com a natureza e, por consequência, de sua própria naturalidade.

A adoração espiritual na antiguidade era predominantemente dedicada à natureza, com deuses e entidades que representavam os eventos naturais. Pegando, por exemplo, a cultura grega antiga, os deuses, por mais humanizados que fossem, possuíam ações ou significados que eram atrelados intimamente à natureza. Mosé explica que o indivíduo grego ainda mantinha sua individualidade ligada à totalidade da natureza, "[...] um jogo que os seres humanos sempre perdiam, por isso a relação se dava mais por sedução do que por domínio [...]" (MOSÉ, 2019, p. 113).

Acontece, então, uma transformação a respeito dessa relação com a natureza dentro da filosofia grega. Existiu uma necessidade de romper com as instabilidades e construir uma racionalidade fixa, que garantisse os direitos e a individualidade. Mosé (2019) demonstra que o pensamento grego iria exigir uma moral que desse estabilidade em detrimento das relações que eram ainda mantidas dentro de uma mobilidade artística, inspiradas no culto a Dionísio ou demonstradas nas Epopeias e nas Tragédias, responsáveis por manter o sentimento grego de submissão às vontades naturais do corpo e aos eventos naturais da terra.

O pensamento que antes, com o apoio da arte, juntava o ser humano à sua natureza vai começar a buscar um distanciamento a favor da razão. Esse caminho ganha seu auge posteriormente na religião cristã. A perda dos deuses, que ligavam a humanidade ainda diretamente ao natural, conduz para uma adoração divina humana. Um Deus hegemônico, ligado à figura humana (Cristo), pertencente a um segundo plano, o plano etéreo, que existe apenas dentro da alma. Passa-se então a ter horror ao que é carnal, fecham-se os olhos para a natureza, sendo permitido apenas adorar o que é conceitual, divino, extra-humano. A completude espiritual, que antes era alcançada na observação do espaço natural, passa a ser idealizada dentro da alma humana. Assim, a natureza deixa de ser a inspiração para a humanidade dando lugar para a ascensão espiritual centrada no próprio humano:

> [...] a partir da idade clássica o ser humano racional, afastado de uma porção significativa e constitutiva do seu si mesmo, reduz a um modelo exclusivamente autocentrado, afastado dos afetos, dos instintos, do corpo, e aprisionado, cada vez mais, na linguagem e na moral. (MOSÉ, 2019, p. 119).

A partir do período pós-medieval, essa separação vai despertar no sentimento humano uma relação de individualidade e de objetivação da natureza. Porém, com a chegada da era moderna, essa separação será capaz de conduzir o ser humano ao conceito de paisagem. Afastado de sua naturalidade, a humanidade precisará construir formas de acessá-la, mesmo que a mantendo em distância. Na era moderna, uma relação estética irá transformar em uma capacidade de destacar da natureza a paisagem, ou seja, acessar a natureza por meio do conceito da paisagem. "Se a razão teórica precisa decompor, separar, o senso estético se caracteriza por compor, aproximar. O senso estético existe para reunir o que a razão teve que separar." (MOSÉ, 2019, p. 134).

Dessa forma, surge o sentimento da paisagem. Simmel (2013) explica que "[...] para que nasça a paisagem é sem dúvida necessário que a pulsação da vida na percepção e no sentimento, seja arrancada da homogeneidade da natureza." (SIMMEL, 2013, p. 22) e, de forma autônoma, a sociedade irá encontrar uma nova maneira de se relacionar com ela, um novo sentimento da natureza, um sentimento da paisagem.

Nessa ótica, a paisagem é o resultado do reconhecimento da fissura criada entre o homem e a natureza que, diante dessa "tragédia", tenta acessar novamente a natureza. O ser moderno só irá atingir completude com a natureza apoiado por um distanciamento conceitual. Com a paisagem, o humano consegue sentir-se completo com o meio, sem, contudo, perder completamente sua individualidade. A paisagem seria, por essa ótica, um recorte conceitual da natureza que possibilita a humanidade acessar a natureza sem, no entanto, subordinar-se ao caos que ela representava:

> [...] e que produto especial (a paisagem) assim criado, após ser transferido para um nível completamente novo, ainda se abra, por assim dizer, para a vida universal (a natureza) e acolha com perfeição, em seus limites, o ilimitado. (SIMMEL, 2013, p. 22).

Se a paisagem é esse laço de conexão, percebo minha busca dentro da pintura em deixar vivo e atualizar as problemáticas dessa relação. Penso que, ao inserir partes "incompletas", formas geométricas, despida de significados, reduzidas em sua essência na pintura de paisagem, acabo representando, de uma certa maneira, a questão conceitual da separação e da reunião humana com a natureza. São complexidades que a minha relação empírica com a paisagem me apresenta, mas que estão intrinsicamente gravadas na história do sentimento humano da natureza. Fazem parte da gênese do conceito de paisagem que reverberam na produção artística e nas nossas lidas contemporâneas com o espaço.

Ao mesmo tempo que está em evidência a separação entre natureza e a cultura, acredito que o inverso também acontece em meu trabalho. Ao colocar índices que representam as duas partes em uma mesma imagem pictórica, acabo ressaltando também sua aproximação. Como apresento a cultura apenas por uma forma "vazada", ela se apresenta apenas pela silhueta e, sem linha, sua forma é feita pela própria representação da natureza. Ela existe em uma fronteira tênue entre as duas partes: uma com e outra sem pintura. Penso que está viva a relação entre cultura e natureza exatamente nessa linha.

Se a humanidade constrói formas de se distanciar, a natureza, por sua vez, responde que tudo entre o céu

e a terra é parte indissociável dela. A natureza é "[...] a cadeia sem fim das coisas [...]" (SIMMEL, 2013, p. 20). Em minha pintura, tudo é natureza. Até o que julgo não ser está apresentado de forma diferente, mas não representado. Não está pintado, sendo a natureza a única coisa pintada no quadro.

Assim, atento-me para a possibilidade de que o esforço em buscar a separação entre cultura e natureza é por demasiado inútil. Mas essa distância está incrustada na cultura ocidental e se revela para mim de diversas formas. Eu a percebo em minhas vivências e questiono: será que a obra humana, ao criar barreiras entre meu corpo e o espaço natural, faz com que eu perca a minha própria naturalidade? Mesmo o natural da natureza sendo manifestado em tudo? Sendo nós, seres humanos, parte da natureza, não poderíamos buscar formas mais íntegras e saudáveis de nos relacionarmos com nosso entorno? Vejo em minhas pinturas uma vontade constante de evidenciar essas questões. Ao tentar representar a separação do ser cultural com a natureza, desenvolvo uma composição que mantém essa relação aparentemente ambígua, deixando em dúvida se ali se demonstra uma separação ou uma união simbólica dos dois.

NATUREZA: lugar não específico (paisagem não geográfica)

O lugar não específico é um espaço atingido pelo cansaço da caminhada, um lugar físico, mas não exato. No momento em que as conexões neurais se dispersam, deixamos de relacionar com o espaço a partir de uma percepção formada e nos valemos do sentir. Erwin Straus (2016), em *A diferença entre sentir e perceber*, define a paisagem como algo a ser atingido pelo "sentir" e a geografia pelo "perceber". Sendo o sentir uma qualidade da "existência sensorial imediata", independentemente de qualquer conceito preestabelecido pela mente humana. Ou seja, o sentir diz respeito ao mundo que é vivido no presente, sem tempo para uma reflexão recair sobre ele. O perceber diz respeito ao mundo já decodificado pelo ser humano, exige uma avaliação conceitual sobre o que está ali. Enquanto algo não ganha um significado na mente humana, não se instaura como perceptível.

Considerar, então, que a paisagem demanda um sentir, significa que ela se abre para aquele que está disposto a compreender suas características a partir de sua primeira camada de realidade, sem tomar partido de suas partes. Sem torná-la objetivável.

Já a geografia definida por Straus (2016) faz parte de uma análise dos dados físicos encontrados na paisagem. Quando estamos no espaço com a intenção de percebê-lo, tentamos aplicá-lo dentro dos parâmetros da geografia, que a tudo é capaz de decodificar e apresentar um nome. Straus (2016) define o espaço geográfico como:

> [...] um espaço fechado e, enquanto tal, ele é transparente em toda sua estrutura. Cada lugar no espaço é determinado pela sua situação no conjunto e, finalmente, por sua relação com o ponto zero deste espaço dividido segundo um sistema de coordenadas. (STRAUS, 2016, p. 54).

Essas relações díspares com o espaço nos fazem lembrar das diferenças entre o viajante e o explorador, apresentadas anteriormente. O viajante anda no espaço da paisagem e atinge o espaço pelo sentir. Ele pode até utilizar um mapa na sua viagem, contudo, dá mais valor à sua sensibilidade. Já o explorador está dentro do espaço geográfico e reconhece no mapa sua realidade. Ele verifica apenas se o espaço está de acordo com o que diz no mapa. Vai de um país, cidade ou município ao outro escolhendo, dentro de seu mapa, o que quer perceber no espaço.

Em minha produção, tento evidenciar esse caráter não geográfico da paisagem atingida pelo sentir. Esse desejo nasce em minhas caminhadas e se apresenta para mim como uma possibilidade real. Quando represento uma paisagem, tenho a intenção de que ela não seja um lugar específico. Não me interessa se esta montanha é de Minas Gerais ou do Texas, interessa-me a qualidade do sentimento que ela transmite. Seu peso e sua textura. Na verdade, esforço-me para tornar as paisagens que represento cada vez menos identificáveis dentro do parâmetro geográfico.

Em meu processo de produção, utilizo várias referências para realizar as pinturas: uma lembrança de algum sentimento que tive em minhas caminhadas; uma foto de algum lugar que me remete a esse sentimento; desenhos que faço dessa foto, nos quais busco reconfigurar e encontrar um novo enquadramento; e uma paleta de cores que elejo para cada pintura ou série de pinturas. Esse processo torna a paisagem que represento na pintura diferente da foto e do lugar visitado pela caminhada. Acredito que, talvez assim, represento em minhas pinturas o lugar do sentir, a possibilidade sensível da paisagem.

Como não vejo a natureza pela ótica da ciência, não tenho interesse de entender suas partes, nomeá-las e representá-las em sua mimese, como acontece na botânica, por exemplo. Em minha pintura, a natureza está só sugerida, com pinceladas expressivas, difere-se o que é terra do que é vegetação apenas pela textura e os tons. Apresento planos espaciais e volumes, mas apenas o suficiente para criar a sensação de paisagem. Em muitas áreas, existe uma dúvida proposital se tal vegetação é um grupo de árvores ou arbusto, ou até

Imagem 44:

Henrique Detomi. Detalhe. Sem título, 2019, série *Pequena Ode ao Vazio*. Óleo sobre tela, 30 cm x 35 cm. Foto do artista.

mesmo grama (imagem 44, p. 89). Esse tipo de representação faz parte da escolha de permanecer dentro de um lugar não reconhecível. Entendo que essa paisagem é mais uma sombra da lembrança da experiência vivida nas caminhadas, do que um registro fiel desse lugar percorrido.

Straus (2016) aponta para a possibilidade de que os pintores paisagistas não estão pintando com a intenção de representar "[...] nenhum lugar determinado, nenhuma região determinada, mas pintam uma 'paisagem com moinhos de vento', uma 'paisagem com vacas', etc." (STRAUS, 2016, p. 58). Assim, haveria na pintura de paisagem uma possibilidade de apresentar a qualidade do sentir, para além de uma percepção analítica. "A pintura da paisagem não representa o que nós vemos, particularmente o que percebemos [...]", mas, ao contrário, "[...] ela torna visível o invisível, mas como algo que escapa, distante." (STRAUS, 2016, p. 58). Este é um paradoxo que me interessa. Ao desprender os significados, retirar a identificação e apresentar uma imagem improvável, tenho interesse em apresentar a qualidade invisível da paisagem:

> A paisagem é invisível porque quanto mais a conquistamos mais nos perdemos nela. Para chegar à paisagem precisamos sacrificar, o quanto possível, toda determinação temporal, espacial, objetiva; mas este abandono não atinge somente o objetivo, ele afeta a nós mesmos, na mesma medida. Na paisagem, nós deixamos de ser seres históricos, ou seja, seres objetiváveis. [...] Nós saímos do mundo objetivo, e também de nós próprios. É o sentir. (STRAUS, 2016, p. 58).

Interesso-me por essa paisagem que se forma a partir de um misto de sensações e percepções, mas sem fechar um significado nela mesma, aberta e inconstante. A paisagem apresenta a natureza em seu caráter complexo, exige que abdiquemos de nossas defesas conceituais e nos permitamos viver o tempo presente da sensibilidade.

NATUREZA INFINITA E PAISAGEM PARTE DO TODO

Quando represento na pintura uma paisagem, remeto à noção de natureza. Busco atingir o que percebemos da natureza a partir da nossa sensibilidade. A natureza que tudo comporta tende sempre ao infinito. O conceito de natureza, apresentado por Simmel, torna impossível considerar uma parte da natureza separada do seu todo. A natureza para ele é "A cadeia sem fim das coisas, a criação e a aniquilação ininterruptas das formas, unidade fluida do movimento de transformação, expressas pela continuidade da existência espacial e temporal." (SIMMEL, 2013, p. 20).

Não existe começo, meio ou fim na natureza, ela a tudo compreende e a tudo subjuga. A natureza não está fechada dentro de sua forma. Olhar uma planta separada de seu meio é desconsiderar a própria natureza da planta. "A natureza não tem pedaços, ela é a unidade de um todo." (SIMMEL, 2013, p. 20). A paisagem, em contrapartida, faz destacar uma parcela dessa imensidão ininterrupta, sem, contudo, dividi-la em partes. Ela apresenta uma composição que tende a atingir essa sensação de infinito. Na paisagem, cada parte da natureza "[...] não pode ser senão um lugar de passagem para as forças universais do ser-ali [...]" (SIMMEL, 2013, p. 20).

Anne Cauquelin (2007) apresenta essa característica própria da pintura de paisagem como uma condição de apresentar a natureza pela sua composição. Não adianta apresentar suas partes separadamente. O ato da pintura de paisagem "[...] dá a ver não os objetos, mas o elo entre eles, como se tentasse tecer o vínculo incorruptível entre o que se sabe e o que se vê." (CAUQUELIN, 2007, p. 83). E o que se vê na natureza nunca são coisas isoladas. Segundo a autora:

> Os objetos, que a razão reconhece separadamente, valem apenas pelo conjunto proposto pela visão. [...] Toda a natureza (o exterior) está lá, em uma apresentação que reduz sua dimensão ao que pode ser captado no feixe visual; mas essa redução só pode se dar à medida que a totalidade for mantida, a unidade constituída - uma unidade mental, isto é, uma construção. (CAUQUELIN, 2007, p. 85-86).

Assim, quando a pintura representa uma paisagem natural, reafirma a qualidade que a natureza possui de expandir os limites. Englobar o todo, mesmo apresentando uma parte apenas. Em minha pintura, aponto para a paisagem que remete ao caráter infinito da natureza em vários momentos, quando excedo o limite do chassi, fazendo a tinta ocupar até a parte lateral da tela. Romper com o retângulo da tela torna a própria pintura incompleta nela mesma, pois ela tensiona esses limites. O formato total do objeto-pintura torna-se orgânico, como se não somente estivesse pintando sobre um suporte, mas pintando o suporte, considerando sua lateral como parte que integra a pintura. A visão, nesse caso, tenta fechar a pintura nela mesma, mas é impossibilitada e acaba abrindo a imagem para os espaços fora da obra. Também aponto para a qualidade infinita da natureza quando utilizo mais de uma tela separadamente para compor uma única paisagem (imagem 12 p. 28 e 29) ou várias pinturas com paisagens diferentes para compor uma terceira paisagem (imagens 49 a 51, p. 98 a 103). Coloco a paisagem para fora do limite do quadro, que se forma visualmente pela junção entre as pinturas. A paisagem existe também nos intervalos entre as telas. Os vários quadros em composição tensionam a capacidade da paisagem de reter o todo, ou conter o todo em uma amostra dele. Deixo à mostra essa possibilidade da paisagem de reproduzir a sensação de infinitude da natureza, pelo menos visualmente. Dessa forma, colocando lado a lado, transpondo os limites da borda, não tensiono a paisagem apenas em sua ilusão, mas revelo as maneiras como essa construção mental atua diante da natureza.

Em meu processo de produção, estou sempre atento aos aprendizados vividos em cada procedimento, em cada vivência, dentro e fora do ateliê. Assim, a pintura vai se transformando a cada camada de experiência sofrida. Tenho um grande apreço por reverberar as caminhadas e minha relação com o espaço e a natureza em minhas pinturas de paisagem e, dessa forma, a pesquisa continua em desenvolvimento. Em 2019, dei início a novas experimentações que buscam retomar minha relação ativa na paisagem e revitalizar o processo com novos suportes e novas leituras da paisagem. No capítulo seguinte, dedico-me a elucidar a respeito dos novos trabalhos desenvolvidos.

CAPÍTULO III

MINUTOS ANTES DO FIM:
novas pinturas e outras reflexões

Detalhe. Registro do *plein air* na residência artística *Artfarm Project*, São Paulo, 2019. Foto de Vinicius Cruz.

PINTURAS

Série Minutos Antes do Fim, Ao limite da vista

e Segue Perdendo o que se Vê

Imagem 45:
Henrique Detomi. Sem título, 2020, série *Minutos Antes do Fim.* Óleo e bolo armênio sobre madeira. 15 cm x 10 cm x 5 cm. Foto do artista.

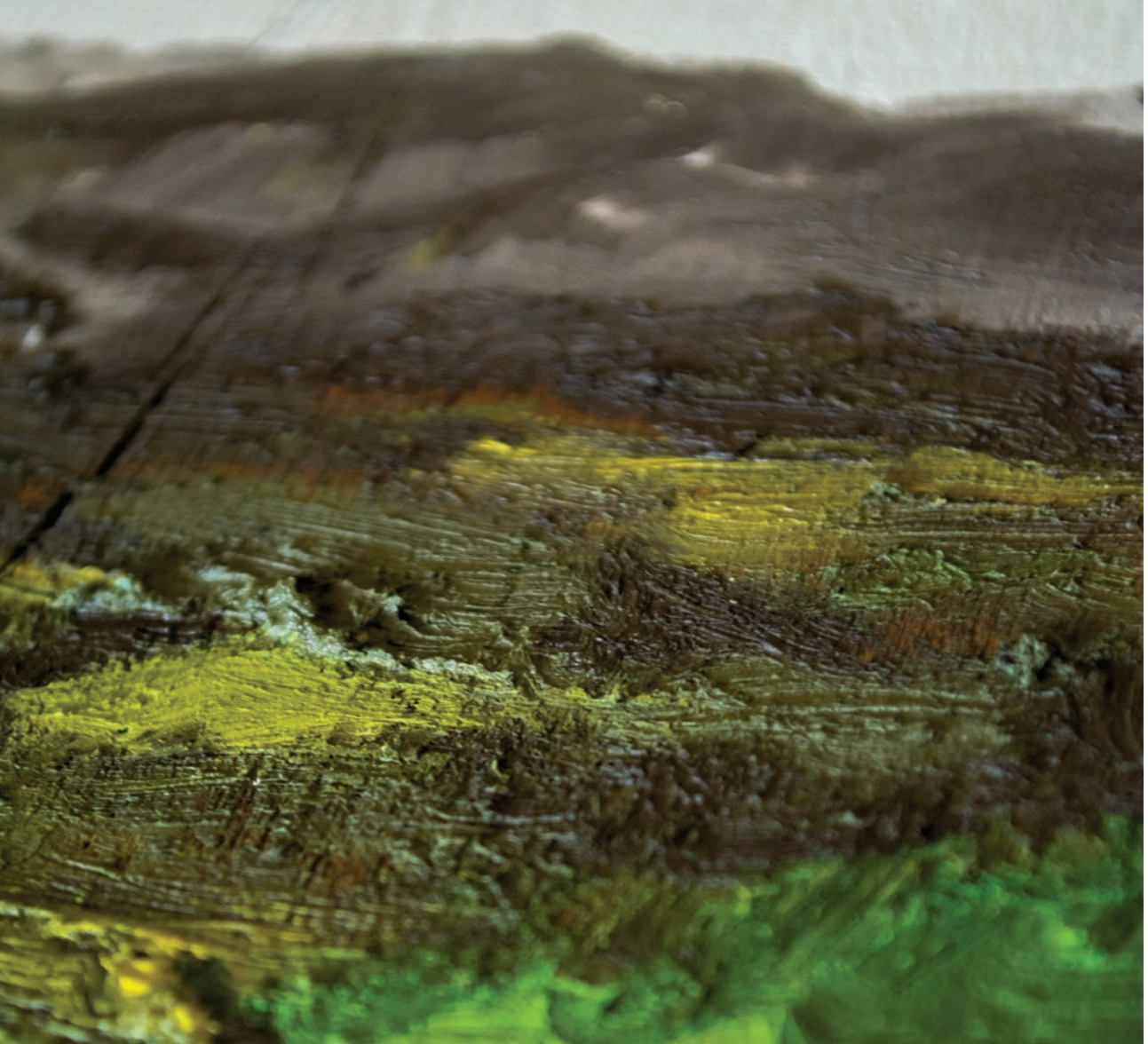
Imagem 46:
Henrique Detomi. Sem título, 2020, série *Minutos Antes do Fim*. Óleo sobre madeira. 10 cm x 15 cm x 4 cm. Foto do artista.

Imagem 47:
Henrique Detomi. Sem título, 2020, série *Minutos Antes do Fim.* Óleo e bolo armênio sobre madeira. 9,5 cm x 11 cm x 2 cm. Foto do artista.

Imagem 48:
Henrique Detomi. *Ao Limite da Vista*, 2019. Óleo sobre madeira, políptico (7 peças), dimensão variável. Foto do artista.

Imagem 49:
Henrique Detomi. *Segue Perdendo o que se Vê*, 2019 Óleo sobre madeira, políptico (7 peças), dimensão variável. Lado A. Foto do artista.

Imagem 50:
Henrique Detomi. *Segue Perdendo o que se Vê,* 2019. Óleo sobre madeira, políptico (7 peças), dimensão variável. Lado B. Foto do artista.



PINTURA-MATÉRIA

A vontade de pesquisar novos materiais e superfícies para a pintura, juntamente ao esforço de aproximar a pintura ao ato da caminhada, continuando a busca inicial de entender e representar a minha interação com a paisagem e o espaço natural, levaram-me a assumir duas novas posturas: a utilização da madeira como superfície pictórica e a observação direta da paisagem. Essa busca deu início, em 2019, à série *Minutos Antes do Fim* (imagens 45 a 47, p. 95 a 97) e a dois polípticos: *Ao Limite da Vista* (imagem 48, p. 98 e 99) e *Segue Perdendo o que se Vê* (imagem 49 e 50, p. 100 a 103). Para mim, essa nova produção funciona como um braço de pesquisa paralelo à produção realizada até então. Além de uma continuação, uma reverberação das questões desenvolvidas.

A questão da materialidade da pintura sempre fez parte das minhas investigações pictóricas e está ligada a meu interesse primário na pintura. Nesses novos trabalhos, acredito dar um passo à frente nessa relação intrínseca à tridimensionalidade, campo expandido da pintura. Nunca cheguei a abandonar a figuração, muito pelo contrário, a intenção sempre foi tensionar a imagem final da pintura pelo uso de diferentes tratamentos pictóricos na sua construção. Acredito acrescentar camadas de informações diferentes à imagem a partir da mudança da maneira de pintar. Além da forma de aplicar a tinta, acredito que a superfície utilizada para a pintura faz parte da informação final da obra e sua escolha deve ser sempre intencional.

Penso que esse posicionamento perante a pintura, de certa forma, provém da herança deixada pela arte moderna, usando como base a leitura crítica de Alberto Tassinari (2001) em *O Espaço Moderno*. No processo de negação da pintura naturalista realizada durante a fase inicial da arte moderna, a pintura passou a ser pensada como matéria, tinta sobre suporte, e não mais apenas imagem ilusionista. Com Cézanne que, mesmo representando uma paisagem em suas obras, apresenta áreas em que se reconhecem apenas pinceladas sobre a superfície. Nesse processo rumo à abstração, a pintura deixa de ser primordialmente vista como janela na qual existe um convite para adentrar uma realidade construída pela técnica da perspectiva e passa a ser entendida como uma superfície na qual o pintor desenvolve a imagem. Não como uma ilusão de imagem, mas uma imagem que se apresenta para o mundo junto aos objetos presentes nele:

> As coisas são vistas sobre um plano, não através dele - e não é um plano transparente, mas opaco. O que o pintor quer ou quis pintar também não é visto como se através de uma janela aberta, mas como se estivesse numa parede. (TASSINARI, 2001, p. 29).

Quando admito que em minha pintura essa superfície faz parte da sua imagem final e que a matéria tinta é propriedade, para além da representação em si, penso nessa característica que a pintura contemporânea herda da arte moderna. Quando deixo aparente a base de preparo de tela, evidencio que toda a pintura é matéria adicionada na superfície da tela. Estabeleço uma relação de dualidade entre o espaço plano e texturizado da pintura e sua capacidade ilusionista de construção de imagens. A paisagem está simulada na pintura, porém, sem esconder as pinceladas. É apresentada como uma construção de diversas texturas e tons. Além disso, o recorte rompe totalmente com qualquer ilusão de imagem, evidenciando ainda mais o processo de feitura.

Todas as ranhuras, texturas, tanto do suporte quanto da tinta, são partes importantes na definição da pintura, que possibilitam a participação da pintura no mundo tridimensional, ou seja, no mundo da superfície da tela

Detalhe. *Segue Perdendo o que se Vê*, 2019. Óleo sobre madeira. Foto de Vinicius Cruz.

para fora das relações ilusionistas da imagem. Tassinari (2001) aponta para uma relação da arte contemporânea com o que ele nomeia de *mundo comum*, que seria o espaço que independe da arte, que está para todo o ser vivo:

> Assim, quando numa obra contemporânea o espaço pertence a ela não alcança individualização por si mesmo, ela passa a ser uma entre as partes da obra que exibem sinais do fazer, pois os contornos não mais são suficientes para delimitá-la. [...] É por sinais do fazer que a obra está conectada ao espaço do mundo em comum, não necessitando, por tanto individuar-se por meios ainda comprometidos com o naturalismo. (TASSINARI, 2001, p. 75).

Dentro dessa característica, a pintura contemporânea se colocaria para fora do espaço ilusionista, o espaço interno da obra, e se relacionaria em pé de igualdade com os outros objetos do mundo. Assim, a pintura pode ser vista também como um objeto e fatores que seriam aplicados apenas a objetos fazem parte de sua leitura, como textura, espessura, volume etc., gerando outras modalidades na pintura, como o caso da pintura-objeto e a pintura em campo expandido.

A minha busca em experimentar diferentes suportes para a pintura vem desse entendimento. Se a pintura é uma construção de imagem sobre uma superfície e não através dela, sua escolha e experimentação fazem parte do ato de pintar. A cor, textura e forma da superfície definem a maneira como se deve atuar e modificam drasticamente os resultados pictóricos e, consequentemente, os significados que serão obtidos.

SUPERFÍCIE

Em experimentações iniciais, dediquei-me a pesquisar diferentes formas de impermeabilização de telas, pois estava interessado em compreender a elasticidade do suporte que cede à força do pincel e deixa fluidas as sequências de pinceladas. Sempre me incomodaram as preparações básicas de polímero ou tinta látex com cola e água, pois são ásperas e absorvem muito a tinta. Buscava por uma imprimação mais resistente, que deixasse a superfície da tela lisa sem perder totalmente sua elasticidade, mas diminuindo a absorção. Também procurava deixar a tela mais impermeabilizada para trabalhar com grandes quantidades de tinta-óleo sem danificar o tecido. Minha busca era por uma superfície que possibilitasse uma pincelada carregada de tinta que deslizasse livremente e, assim, apresentasse expressividade sem perder a carga que a tinta-óleo podia oferecer, ou seja, sem diluir.

Em 2010, comecei a experimentar uma mistura de gesso acrílico com verniz acrílico que trouxe novos resultados e transformou minha forma de pintar. Essa impermeabilização é aplicada sobre uma preparação prévia de polímero, comum, que vem em telas do mercado, ou uma mistura de tinta látex, água e cola branca pva; o resultado final é uma superfície lisa e resistente, que absorve pouco a tinta. Minhas primeiras séries de pinturas foram realizadas sobre essa imprimação até conhecer o gesso-cré. Essa troca veio pela percepção das qualidades do material que estava usando - a preparação acrílica é muito nova se tratando da história da pintura. Já o gesso-cré possui um amplo respaldo histórico de sua aplicação para a tinta a óleo. Ele é aplicado misturado com cola e água. Na tradição, a cola usada é de base animal, porém, utilizo uma adaptação moderna com cola branca pva, o que facilita e diminuem os custos. O resultado atingiu minhas expectativas. A superfície da tela fica lisa e resistente com um maior controle da absorção de tinta. Comecei a usar o cré em 2014 quando conheci alguns pintores de Brasília - em especial Alice Lara[1] que me ensinou a aplicação. É uma prática que os artistas aprenderam na Universidade de Brasília (UnB).

Continuo usando o gesso-cré como imprimação em minhas telas até hoje. Ele teve importante influência na minha prática, como expliquei em outras partes deste texto, e acredito ser a imprimação responsável por transformar toda a minha produção, não só na aplicação da tinta, mas também acabou levando a representação da paisagem para outros lugares. Além da superfície, interesso-me pelo tom que o gesso assume após a aplicação na tela de algodão cru, um creme-bege, terroso, que com o tempo de produção, por vários motivos, começou a participar do resultado final.

A superfície, matéria, suporte da pintura, tornou-se corpo da pintura, carne, para o meu processo. Acredito que a pintura tem início na decisão do suporte a ser usado e nas formas de imprimação desse suporte. O resultado final é inerente a essa escolha e eu, cada vez mais, trago para o trabalho como um todo a sua importância. Assim, continuo desenvolvendo essa pesquisa interessado em experimentar novas superfícies para a realização de pintura a óleo, mesmo que sejam antigas e tradicionalmente usadas.

Com a mudança para São Paulo, em 2017, conheci artistas que realizavam pintura sobre madeira e, com eles, aprendi formas de impermeabilização da madeira para o uso com tinta a óleo. De uma forma geral, tanto a mudança territorial quanto essas novas parcerias transformaram minha produção e, acredito, essas novas pinturas são o resultado disto. Mais especificamente o artista Maurício Parra[2] tem em sua prática de ateliê o costume de convidar artistas interessados a participar da imprimação que realiza em suportes de madeira. Foi assim que aprendi a usar o carbonato de cálcio, a cola de pele de coelho e o bolo armênio. Pode-se, inclusive, usar todos esses materiais juntos na mesma madeira. A aplicação do bolo armênio é lenta e melindrosa, deve-se realizar seguindo rigorosamente cada passo, pois qualquer mudança no processo gera resultados diversos, que podem ser positivos ou negativos, dependendo dos objetivos estipulados para cada suporte de madeira.

Uma das primeiras lições que tive durante esse processo foi que qualquer imprimação de suporte já é pintura. Ou melhor, a pintura começa exatamente quando se aplica qualquer tipo de produto em qualquer superfície. Arrisco dizer que a própria matéria escolhida como suporte já é parte da pintura pronta. Esta é um resultado de todas as escolhas e ações deferidas sobre esse suporte-matéria.

O bolo armênio é uma preparação milenar, originalmente desenvolvida para facilitar a douração. O resultado é uma superfície muito lisa, podendo controlar a quantidade de aspereza da superfície

1 Alice Lara (1987) é artista visual natural do Distrito Federal. Graduou-se em Artes Visuais em licenciatura e bacharelado pela Universidade de Brasília. Mestranda em poéticas visuais na ECA – USP. Sua pesquisa, na linguagem da pintura, investiga a representação de animais, suas relações com os seres humanos e como essas relações afetam ambos. Disponível em: www.alicelara.com.br. Acesso em: 17 set. 2020.

2 Maurício Parra (1976) é natural de São Paulo, SP. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Unitau. Sua pesquisa na pintura inclui diferentes suportes dentro da tradição da pintura. Utiliza-se das técnicas da pintura a óleo, da gravura em metal para representar o universo de interesse de seu olhar. Disponível em: www.oagaleria.com.br. Acesso em: 17 set. 2020.

Imagem 51:

Henrique Detomi. Sem título, 2020, série *Minutos Antes do Fim*. Óleo sobre madeira. 15 cm x 18 cm x 3 cm. Foto do artista.

(lixando mais ou menos), em que a pincelada flui com pouca e até nenhuma absorção. Eu tenho experimentado pintar sobre diversas finalizações de bolo armênio. A principal mudança para mim não é nem a imprimação, é o suporte rígido, que até o momento tinha pouca ou quase nenhuma experiência. Demora um pouco para acostumar que o pincel tem que ser mais macio, a força usada também, com menos tinta se chega em resultados de muita carga, uma série de mudanças que com o tempo estou descobrindo.

MINUTOS ANTES DO FIM

Essa ampliação radical nos tipos de imprimação e de suportes me chamou muita a atenção e a primeira coisa que pensei foi experimentar todos, e cada vez mais. Dessa vontade de experimentação, surge a série *Minutos Antes do Fim* (imagens 45 a 47, p. 95 a 97). Essa série consiste em continuar a produção anterior, porém, utilizando diversos suportes, sendo que os recortes vazados, feitos com máscaras, revelam em cada pintura uma superfície-base diferente em cada momento, trazendo essa nova informação para a paisagem, além do já usado gesso-cré. Até agora, a série conta com 10 pinturas: 7 com madeiras preparadas com cola de pele de coelho, que produz uma fina camada transparente, deixando a madeira aparente, e 3 com bolo armênio de cor avermelhada. Como planejamento de experimentação, pretendo usar mais alguns suportes que tenho conhecimento que são: tela de algodão e de linho preparadas com cola de pele de coelho (transparente), o próprio gesso-cré na madeira e em tela de algodão (que já usava), madeiras preparadas com outras superfícies do bolo armênio, outras tipos de madeiras (com cores e texturas diferentes) preparadas com cola de pele de coelho, e madeira preparada com carbonato de cálcio que faz uma superfície lisa e branca.

Ainda é cedo para entender o rumo que esse trabalho pode tomar, mas a intenção em variar os suportes consiste na tentativa de expandir a materialidade do trabalho como um todo. Se o vazado mostra a superfície da tela, que superfície é essa? Se a superfície é sempre a mesma, então o vazado mostra o gesso-cré, ou seja, uma superfície lisa, levemente aveludada, sem textura de tela, no tom bege, próximo do tom do algodão cru.

O gesso-cré não é tinta, mas poderia ser, por mais que eu a entenda como superfície da tela, não deixa de ser uma informação a mais de pintura, esconde a matéria-tela. Só se percebe que o gesso não é pintura observando a lateral da tela, mas, mesmo assim, ainda é superfície camuflada, algo que se parece com o que não é, como algo que não se parece com nada específico. Essa informação está presente na produção a partir da série *Pequena Ode ao Vazio*, quando assumo esses vazados. Tenho muito apreço por ela e acredito alcançar lugares bem-interessantes com essa indefinição de superfície, um recorte que mostra o que não se sabe o que, feito de uma matéria que não se sabe o que é.

Porém, nessa nova produção, tensiono deixar a superfície aparente e ativo essa característica do trabalho de forma a potencializá-la. Acredito que, ao utilizar vários tipos de suportes e várias preparações diferentes, começo a dar destaque à matéria. E, ao colocar essas matérias juntas, passo a evidenciar o contraste pintura em oposição a não pintura, ou seja, parte preenchida com tinta contra parte sem tinta, paisagem em contraposição a não paisagem; representação em contraste com a não representação (imagem 51, p. 108). É mais um passo na investigação pictórica da paisagem, com a madeira sendo a mudança principal nesse processo como um todo, pois quando o suporte é madeira aparente, as informações da matéria, ou seja, substância, textura, cor, cheiro passam a fazer parte da pintura e contrastam muito com a superfície pictórica.

É interessante colocar dentro da comparação o natural em oposição ao artificial que ativei nessa produção. Se penso o recorte como artificial, introduzido artificialmente na pintura e na paisagem, quando esse vazado revela uma matéria, supostamente de madeira natural, temos a pintura como uma superfície evidentemente aplicada sobre ela. Essa madeira é um pedaço de uma grande árvore cortada, lixada e impermeabilizada que permanece com seus veios aparentes. A pintura mostra uma ilusão de paisagem, porém, essa ilusão é cortada, literalmente, deixando seu ventre aberto. O que se vê por essas novas e incertas janelas é um pedaço também cortado daquilo que um dia já foi a paisagem, a árvore, a madeira. Contudo, não se comporta como um retorno. A madeira não mostra a paisagem que um dia foi. Na pintura, a madeira é o corte na paisagem, que é também o corte da árvore, e a pintura é apenas uma ilusão da paisagem, *um constructo*.

Nessa série de trabalhos, a pintura se torna cada vez mais corpo, tinta sobre madeira. Representa minimamente uma paisagem, mas não se nega como matéria-tinta sobre matéria-madeira. É um caminho próximo da escultura no momento que assumo a madeira. Mais do que nunca, minha pintura entra gradualmente no ambiente da escultura e as novas séries seguem nesse rumo.

MADEIRA

Como já disse anteriormente, a madeira surge no meu processo a partir de uma pesquisa de superfícies e pelo encontro com artistas em São Paulo. Cabe aprofundar essa relação nova com esse material. Quando fui convidado para participar da imprimação com bolo armênio pelo artista Maurício Parra, na primeira visita, apenas observei todo o processo e tentei ajudar de forma básica, então, ele me ofereceu para que eu levasse alguns

painéis de madeira para fazer a imprimação para mim. Sem saber direito o que iria pintar nesses suportes - na época não achava que mudaria a pesquisa – em vez de comprar em madeireiras uma peça de madeira e mandar cortar em tamanhos variados, resolvi que encontraria gratuitamente essas madeiras. Assim, ativei algumas amizades com artistas que conheci em São Paulo. Luiz Martins[3] e William Zarella[4] foram dois artistas que me doaram uma boa quantidade de madeiras e outros consegui pelo bairro. Essas madeiras vieram carregadas de informações de seus usos anteriores, além da relação sentimental gerada pelo escambo realizado no processo.

A impermeabilização de madeiras é um processo lento. A madeira achada, ou mesmo quando comprada, precisa passar por um período de quarentena para ter certeza que não possui cupim ou algum mofo qualquer. Então fui convivendo aos poucos com esses tocos de madeira que começaram a participar do meu ateliê e da minha organização visual. São madeiras diversas, com várias cores e texturas, pequenas, porém grossas (imagem 52, p. 111). Devem, de preferência, ser guardadas em pé para que o ar circule entre elas. Após a preparação com bolo armênio, carbonato de cálcio e cola de pele de coelho, elas precisam ficar ainda mais arejadas. Para pendurar na parede, se for o caso, deve-se pintar com tinta acrílica na face posterior para poder ter contato direto com a parede. Ou seja, um longo período de cuidado, afeiçoamento e aprendizado decorreu desde que comecei a trabalhar com essas madeiras. Inicialmente, sem saber o que pintar, achando muito longe da pesquisa no momento, comecei a brincar e experimentar composições diversas com esses painéis sobre minha mesa de ateliê. Creio que nesse momento novas séries germinaram.

Interessei-me cada vez mais por essas madeiras, não apenas como superfície de pintura, mas como matéria escultórica. Por serem mais grossas, elas conseguem permanecer em pé sobre a mesa e se impõem como objeto, substância, matéria. O material diz por si próprio. Ao contrário da tela impermeabilizada sobre chassi que é um composto, feito para parecer com algo diferente do que é, para não ser, fingir ser, ilusão, janela. O bloco de madeira pintado se impõe como madeira ainda, principalmente se, em vez de ser colocada na parede, for colocado verticalmente sobre uma superfície plana. Aos poucos, tornou-se clara essa possibilidade.

Brincando e experimentando com as madeiras em cima da minha mesa, comecei a pensar composições entre os pedaços retangulares, verticais e horizontais, quadrados, alguns mais grossos, outros mais finos, mais compridos ou menos. Percebi uma forte relação entre esses retângulos com aqueles que colocava dentro das paisagens. Quando um retângulo fica na frente do outro, ele transfigura a ideia de verticalidade e geometria que pensava na minha pintura. Por estarem em pé, são arquitetônicos, conversam com o duo vertical-horizontal da paisagem. Comecei a montar paisagens mentais diretamente com os suportes sem mesmo pintá-los, apenas pela composição das formas geométricas. Isso também lembrou muito minha relação com os formatos da tela, o quanto eu os tensiono com a tinta saindo da borda e como os relaciono na parede utilizando formatos de telas diferentes. Além de relacionar o retângulo vazado com a paisagem representada, penso no formato da tela como uma contraposição ao espaço aberto da paisagem, infinito. Quando componho várias pinturas sobre a parede, vejo uma pintura se completar na outra pela linha do horizonte, então, colocando uma madeira na frente da outra, comecei a imaginar uma pintura na frente da outra e como elas iriam se completar e se esconder também. Esse processo deu origem aos trabalhos: *Ao Limite da Vista* (imagem 48, p. 98 e 99) e *Segue Perdendo o que se Vê* (imagem 49 e 50, p. 100 a 103).

Além da presença desse novo material, essas novas séries também são fruto de uma nova experimentação na pintura, o plein air, pintura ao ar livre a partir da observação direta da paisagem.

PLEIN AIR

A possibilidade de realizar essa prática surgiu a convite de artistas colegas que a fazem regularmente e se tornou para mim uma possibilidade de retomar as vivências de caminhadas (imagem 53, p. 112). Mesmo não sendo exatamente uma proposta de realizar andanças como eram antes. No começo de 2018, fomos, Danielle Noronha[5],

3 Luiz Martins, natural de Machacalis, MG. Artista multimídia, autodidata, vive e trabalha entre São Paulo e Viena, produzindo pinturas, esculturas, desenhos e gravuras. Sua pesquisa está ligada às manifestações telúricas e ancestrais, oriundas da natureza brasileira, sobre diferentes suportes como a madeira, as fibras, aço e os pigmentos naturais, assim como o papel. Disponível em: https://artrio.com. Acesso em: 17 set. 2020.

4 William Zarella Junior (1974), natural de São Paulo, SP. Graduado em Desenho Industrial pela Fundação Armando Álvares Penteado (2000). Desenvolve trabalhos focados na captura de paisagens imaginárias e da imensidão. Vem utilizando como matéria-prima a cera de parafina, explorando os limites físicos dos materiais de seu interesse. Disponível em: https://williamzarella.com. Acesso em: 17 set. 2020.

5 Danielle Noronha (1979), natural de São Paulo, SP. Formou-se em Desenho Industrial pela Universidade de Brasília, é mestranda no programa de Poéticas Visuais da ECA/ USP. Desenvolve uma pesquisa em torno da pintura aquarela e tinta-óleo com o foco na representação de observação direta das coisas e pessoas que permeiam sua vida e interesse pictórico. Disponível em: http://daniellenoronha.com.br/. Acesso em: 17 set. 2020.

Imagem 52:
Madeiras no ateliê, São Paulo, 2020. Foto do artista.

Imagem 53:
Registro do *plein air*. Vista do Pico Agudo, São Paulo, 2018. Foto do artista.

David Almeida[6], Maurício Parra e eu, ao interior de São Paulo realizar juntos práticas de plein air durante uma semana. Foi um grande aprendizado poder participar desse processo ao lado desses artistas.

Confesso que, até o momento, não havia realizado pinturas de observação direta, pois tinha um apreço muito grande com a forma que as caminhadas eram realizadas. Acreditava que nesse processo não cabia a pintura de observação. Respeitava as caminhadas como um lugar de experiência e parar para fazer uma representação fugia totalmente dos objetivos empreendidos. Não cabia a busca por vistas para a pintura, inclusive não existia a mínima vontade de pintar. Já que podia me relacionar com o espaço real, experienciar o momento vivido, guardar a imagem na retina e levar na pele a sensação da poeira da estrada. Os processos de criação, expressão, estão presentes na caminhada em outra magnitude. Porém, nesse momento, por vários motivos, não tenho organizado caminhadas e talvez aquelas antigas caminhadas estejam em um lugar inalcançável. Encarei, então, essa proposta com o entusiasmo da experimentação, uma possibilidade de revitalizar todo meu processo já vivido.

A primeira coisa que o *plein air* me ensinou foi olhar para os processos que eu já fazia antes. Percebi que, no ateliê, eu me munia de métodos que, de certa forma, existem para sabotar o controle da pintura. Na pintura ao ar livre, as variáveis são infinitas, enquanto no ateliê tudo que acontece, de alguma maneira, sou eu que escolho e faço. O processo de criação em geral necessita de uma camada de imprevisibilidade, pelo menos é o que penso no meu processo. Existe um caráter de experimentação ou improviso que acontece na pintura que, não importa o tempo de experiência que eu tenha com o material, a cada pintura minhas seguranças caem por terra, uma a uma. Eu me interesso especificamente por essa característica da pintura. Meu desenho, ao contrário, é um lugar mais analítico, programático, especulativo dentro de um controle técnico preestabelecido. O lápis ou o carvão não escorrem, eles me dão a exata resposta que espero deles. Da tinta, interessa-me a imprevisibilidade e tento mantê-la viva em todo meu processo. A cada nova pincelada, sempre está implícito um descontrole, ou mesmo um desvio de trajeto que seja.

No ateliê, uso diversas referências de paisagem, uma sobre a outra, para não ficar preso em uma imagem fotográfica, por exemplo. A fotografia entrega tudo como se estivesse pronto, a luz/sombra, o enquadramento, as cores. Eu tento me desvencilhar dessa organização preestabelecida da foto e deixo que ela seja apenas parte do processo, mais uma dica do que uma resposta. Faz mais parte do projeto. Inclusive, normalmente, costumo modificar no computador os enquadramentos das fotos, mesmo quando é uma foto que eu mesmo tirei. Costumo também usar mais de uma foto de lugares diferentes para a mesma pintura. A ideia é perder o que está fixo o tempo todo. Se começo com uma foto, às vezes termino olhando apenas para um desenho, ou mesmo abandono tudo e sigo buscando referência na pincelada anterior, ou uma lembrança de algum lugar ou sentimento que passou durante uma caminhada ou um sonho. São todas estratégias que utilizo para manter a pintura dentro do momento da vivência.

Contudo, esse plano existe. É um plano em aberto, igual ao plano feito para começar uma caminhada. Tenho um começo definido, a viagem precisa começar, tem uma ideia de onde sair e para onde se quer chegar, mas o meio, entre um ponto e o outro, está propositalmente em aberto. É o mesmo para a pintura, o que me importa para começar uma pintura é que este plano inicial construa uma imagem mental dessa paisagem, ter em mente o lugar que se quer atingir, exatamente para ter possibilidades de passar por caminhos diversos nunca antes vividos e, talvez até, chegar a lugares nunca imaginados.

Sou um pintor que planeja a pintura, desenho previamente com carvão sobre a tela, preparo a paleta de pigmentos, faço as diluições, deixo o ateliê sempre limpo com tudo no lugar, preciso de silêncio, internalizo as intenções, medito, entro em quase transe. Toda essa organização existe para que eu possa aproveitar os acasos que acontecem no meio do processo. A partir da primeira pincelada lançada contra a tela, perco todas as certezas, qualquer planejamento, troco de tática drasticamente e aceito os desvios. Tenho uma paixão desmedida pelos desvios. Chego ao final de cada pintura com um novo ponto de partida. É um processo muito parecido ao vivido na caminhada. Por mais motivado que esteja, nunca estou preparado para o que vem depois do sair de casa. Será possível que aprendi a pintar andando no mato? Pelo menos tenho observado como os processos são parecidos.

Quando me deparei com a pintura ao ar livre, percebi que as "dificuldades" que me submeto dentro do ateliê estão lá presentes de uma forma totalmente diferente. São dificuldades que a natureza impõe. A vivência de ateliê e da caminhada se aglutinam e criam novos tipos de experimentações que me motivam a pintar ao ar livre. Quando saio do ateliê para pintar, assumo uma postura de pintura como filtro da experiência vivida naquele momento. No andar na paisagem, no sentir calor ou frio, sou submetido a uma grande quantidade de variações imprevisíveis, que no ateliê eram os meus

6 David Almeida (1989) é artista visual natural do Distrito Federal. Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília. Sua pesquisa se desenvolve principalmente na pintura. Tem como eixo as problemáticas do espaço e do corpo em percurso, explorando a visualidade do íntimo, do ateliê, da cidade e da paisagem natural. Disponível em: http://galeriamillan.com.br. Acesso em: 17 set. 2020.

posicionamentos propositivos para a desestabilidade dentro do processo criativo.

Os trabalhos realizados na primeira atividade de *plein air* foram importantes para o meu aprendizado. Não se encaixam dentro da produção, mas funcionam como sementes de experimentação para a geração dos novos trabalhos. A partir da segunda prática, já consegui me apropriar do processo e ativar novas ideias dentro da produção, porém, um ponto já ficava bem claro: pintar paisagem a partir da observação direta não se resume em buscar uma "boa" vista e pintar o que se vê. Existem mil variáveis que intervêm diretamente no trabalho de plein air. Assim, inicia-se uma nova paixão na minha produção: viver as intempéries naturais, tanto na caminhada quanto na pintura, uma não desqualifica a outra, mas se somam.

Olhar para todos os lados procurando um lugar, uma vista, um enquadramento para realizar uma pintura, não é como tirar uma fotografia, um segundo, clique e pronto. Não, a pintura não está lá na paisagem esperando para ser retirada pelo pintor. Na verdade, a sensação que eu tenho quando paro para pintar é que tudo na natureza está em movimento, não apenas porque uma aranha sobe na sua mochila, uma planta cai sobre seu cavalete, o vento derruba sua pintura. A impressão é que a paisagem, como um todo, não está parada.

Não está parada, primeiramente, porque se eu me movimento, ela se movimenta. Segundo porque quando observo a paisagem para pintar, o que vejo é sua cor e seu volume. Quem me mostra isso é a luz e ela não está "parada". Lidar com a pintura de observação direta é lidar com o tempo. No *plein air*, importa o tempo e as intempéries. Para pintar, é preciso ficar parado, é preciso depositar a tinta sobre o suporte, é preciso observar várias vezes o mesmo lugar a partir do mesmo ponto de vista, e a tudo isso a natureza impõe dificuldades, e são estas que potencializam o processo.

Nas primeiras práticas, comecei a desenvolver minha maneira de realizar o *plein air*. Tinha desejo por pensar os detalhes antes de começar a procurar um lugar para pintar. Queria me sentir livre para percorrer os lugares, andar um pouco, ver sem reparar, sem programar, só então começava a ver vistas, ver o que podia ser pintado. Sentia necessidade de me acomodar, de me sentir no lugar, longe dos meus pensamentos, assim, quando menos esperava, achava um ponto de vista que agradava. Mas este é um ideal, nem sempre é assim, às vezes, é preciso correr porque em pouco tempo pode cair uma chuva. Ou então o próprio lugar simplesmente encontra você e é só chegar, "sentar" e pintar. De nada adianta ter uma vista "perfeita" se não houver condições aclimatadas para permanecer ali por uma média de 2 a 3 horas. O importante é que pintar no espaço natural se define por fatores externos a minha vontade, o que gera uma premissa de descontrole. É esse descontrole que eu busco.

No *plein air*, o tempo possui um caráter desafiador. Ele é determinante e conduz todo o processo. A paisagem não está parada porque a luz natural está sempre em movimento ou, por conta de uma nuvem ou pelo próprio passar das horas, uma sombra de uma árvore se move mais rápido do que se pode imaginar. É uma pintura muito mental. É preciso internalizar os primeiros lances de olhares e se dedicar à pintura sob um misto do que se lembra ter visto junto ao que se continua a ver. O título da obra *Segue Perdendo o que se Vê* tem origem nessa demanda.

Também existe a variável entre a luz que incide no cavalete e na paleta. São sempre luzes diferentes, que enganam o tempo todo. A pintura se faz quase que diretamente no suporte. Quando olho para paisagem, ela não está mais lá. Quando olho para a pintura, ela já não é a mesma. Quando preparo o tom da tinta, não sei que cor é. É preciso se apoiar em um lapso de visão, em um instinto, e seguir até o final tateando entre todas as incertezas. Não há tempo de voltar atrás, até porque não existe voltar no tempo. Voltar, por exemplo, em outro dia para continuar a pintura, seria como tentar entrar no mesmo rio duas vezes: tudo parece estar no mesmo lugar de antes, mas a água já não é igual.

Quando estou no ateliê e vejo as pinturas sob a luz elétrica, pouco se parecem com o que via no momento em que pintava. Como um seixo de rio, que, quando recolhido, seco e guardado em casa, em nada se assemelha àquele que foi achado no rio. Aquela pintura que fiz ao ar livre nunca será vista, ela não está jamais terminada, tudo que tenho no final é um rastro da paisagem vivida naquele momento. São fragmentos temporais, registros sensíveis do que foi vivido. Na pintura pronta, não há representação da paisagem observada. Por mais paradoxal que possa parecer, quando faço a pintura de observação direta, todo o esforço de estar presente naquele momento não conduz, para mim, a uma necessidade de mimese, uma necessidade de identificação da particularidade do lugar, que o identificaria como tal. A paisagem observada não está representada, o que se vê na pintura, ou o que eu procuro ver na pintura, é uma sinceridade para com o momento vivido. Um registro do encontro com a paisagem.

Encontro nos relatos de Van Gogh (2007), nas *Cartas a Theo*, uma grande semelhança nessa experiência vivida no *plein air*. Existe uma necessidade em vivenciar o momento natural, passar pela experiência de se subjugar às intempéries e adversidades que a natureza apresenta para sentir com o corpo o que está sendo pintado. Não é uma postura de quem se mune de técnicas avançadas e equipamentos de ponta para fazer um registro perfeito do lugar, uma mimese controlada e racionalizada da natureza ou da paisagem. É uma postura que aposta nas incertezas, nas novas vivências, para conseguir uma percepção sensível do evento natural. O relato abaixo ilustra fielmente essa experiência:

> Ao fazê-lo, disse a mim mesmo: não vamos embora antes de ver o efeito do outono e do crepúsculo aqui, o que ele tem de misterioso, de sério.
> Sou obrigado – como o efeito não permanece – a pintar rapidamente; as figuras foram colocadas com algumas pinceladas enérgicas, e de uma só vez. Fiquei impressionado ao ver o quanto estes pequenos troncos sustentam-se solidamente no chão; comecei-os com o pincel, mas por causa do solo já empastado – uma pincelada fundia-se como nada, e foi então que, apertando o tubo, fiz brotarem as raízes e os troncos – e modelei-os um pouco com o pincel.
> Sim – ei-los, estão brotando e estão solidamente enraizados. Num certo sentido estou contente por não ter aprendido a pintar. Talvez eu tivesse aprendido a deixar passar despercebidos efeitos deste tipo, agora digo: não é precisamente isto que eu tenho que conseguir, se isto não for possível, muito bem, mas eu quero tentar, embora não saiba como fazê-lo. *Eu mesmo não sei* como os pinto; venho sentar-me com uma tela branca frente ao local que me impressiona, vejo que tenho diante dos olhos, e digo a mim mesmo: esta tela branca deve tornar-se alguma coisa – e volto insatisfeito –, coloco-a de lado e depois de ter descansado eu a olho com uma certa angústia [...] (VAN GOGH, 2007, p. 89, itálico do original).

"O efeito não permanece", é necessária uma pintura rápida, mas, para quê? Não para pintar um tronco no chão, e sim para fazê-lo brotar "solidamente enraizados", dentro de uma pintura que se faz com pincel e com o tubo, quase esculpindo a tinta, modelando com

o pincel. Então, nada advém, para Van Gogh, do conhecimento prévio. Ele se apresenta feliz diante da pintura inventando maneiras de chegar sozinho na impressão do efeito do outono, na seriedade do momento do crepúsculo, cavando a tinta para fazer brotar um tronco. Por outro lado, terminado os poucos minutos de desafios no embate da pintura, volta para casa insatisfeito, sem saber o que pintou, não tem tempo para saber se está bom ou ruim, refazer, reavaliar, não há lugares para a certeza. Ele se coloca nesse lugar de insegurança, que é um desnortear para deixar o instante fluir.

> [...] e continuo insatisfeito, porque aquela maravilhosa natureza está muito na minha cabeça para que eu possa estar satisfeito – mas, no entanto, vejo que a natureza me contou algo, falou comigo, e que eu anotei isto em estenografia. No meu estenograma podem haver algumas palavras indecifráveis - erros ou lacunas -, no entanto, resta alguma coisa do que o bosque, a praia ou a figura disseram, e não é uma linguagem baça ou convencional, que não tenha nascido da própria natureza, mas de um jeito de fazer ou de um sistema engenhoso. (VAN GOGH, 2007, p. 89).

No final, importa menos o resultado do que o processo vivido, o que importa é que a natureza lhe contou algo. A pintura não chega nunca naquela visão, não alcança aquela "maravilhosa natureza", que está viva na mente do pintor. Mas, contudo, ainda transmite algo daquela conversa, daquele encontro, do evento. Algo que aconteceu naquele momento e que, não sem esforço, "ou um sistema engenhoso", o pintor conseguiu transmitir, gravar em sua tela. Percebo que a pintura, o *plein air*, assim empreendida por Van Gogh, tem seu propósito, mais pelo fazer do que pelo resultado vigoroso, mais pela experiência que pela exatidão das formas e, mesmo assim, ou exatamente por ser feita assim, é capaz de transmitir a linguagem da natureza.

AO LIMITE DA VISTA

Quando saio do ateliê e assumo uma postura de pintura sensível aos acasos do ambiente, adiciono uma nova camada de imprevisibilidade ao meu processo, abdico de várias outras que me impunha no ateliê. Surge um novo ponto de pintura, uma nova produção. Em *Ao Limite da Vista* (imagem 48, p. 98 e 99), coleto esses momentos únicos de experiência, vividos em diferentes lugares em cada pintura de observação, agrupo-os e apresento todos juntos como um montante único. Essas pinturas, como dito antes, foram realizadas sobre madeira que, mesmo após pintadas, são mantidas como matéria tridimensional. Elas ocupam o espaço como tal e fazem parte das paisagens pintadas.

O título é um convite para pensar os limites que a vista possui. Essa vista se refere à visão e também à vista acessada na paisagem. O quanto podemos realmente ver, o quanto usamos nossa visão para olhar, o quanto o que é visto já foi pré-imaginado e configurado antes do abrir de pálpebras? Será que, quando vemos uma paisagem, estamos presentes nesse momento ou tentamos adaptar aquilo que vemos naquilo que queríamos ver?

Até onde toca a visão em uma vista da paisagem? Existe um limite? O que define esses limites? Quem cria limites na paisagem?

Penso sobre esse limite em relação às limitações que a pintura de paisagem apresenta. Pintar uma paisagem é definir o que entra e o que não entra nessa pintura, especialmente quando se realiza uma pintura de observação direta, portanto, esse desafio é ainda maior. Não que se tenha total controle nessa escolha, porém, a pintura demanda essa seleção, ela impõe limites. É preciso escolher uma vista, apenas uma parte do todo que está na sua frente. Assim que essa escolha foi feita, os outros limites vão aparecendo para quem pinta e posteriormente para quem vê a pintura.

Apresento nesta obra todas as pinturas que fiz e continuarei fazendo de observação direta de vários lugares que visitei e empreendi essa dinâmica. São realizadas sobre madeiras agrupadas em pé sobre um plano, juntas, quase sobrepostas, em uma composição que faz esconder partes de uma e destacar partes de outras, formando uma nova paisagem. Nesse montante, é impossível ver uma paisagem inteira e separada das outras. A paisagem se mostra aqui limitada em seu suporte pintura, porém, afirma-se como meio universalizante. O olhar continua de uma madeira para outra, uma pintura se completa com a outra mesmo que seja impossível, afinal, são pinturas diferentes, de lugares diferentes, ângulos, horários, dias diferentes.

Para mim, essa obra revela a característica natural da paisagem, ou simplesmente a natureza da paisagem. Ela é infinita, conduz ao infinito, quem possui limite é o objeto, é a madeira pintada. Nosso olhar quer juntá-las porque a paisagem tem essa demanda, ela se esvai pelas bordas.

A imagem formada diz pouco de um lugar específico, mas se percebe suas particularidades exatamente porque elas não se encaixam. O olhar é conduzido pelos horizontes para formar uma nova paisagem, impossível e desencaixada, no entanto, lá está a paisagem infinita. Essa paisagem que não possui nome, essa paisagem natureza.

A natureza, por mais que tentemos nomeá-la, categorizá-la, catalogá-la, apresenta-se sempre como um todo e, quando pensamos nela como um todo, pensamos em forma de paisagem. A paisagem não tem limites, mas a vista, sim. Nós, humanos, somos limitados visualmente, racionalmente, apesar disso, as sensações podem ser ilimitadas, pois elas nos conectam a nossa natureza. Penso que o encontro com o outro, com o externo, é capaz de produzir um número ilimitado de sensações. Diante dessa explosão de estímulos. vemo-nos limitados quando tentamos reproduzi-los, fixá-los em um pensamento ou uma pintura.

Nesse políptico, disponho-me a fazer um número indeterminado de pinturas, que se abra para a infinitude da natureza. E mesmo sabendo que jamais conseguirei reproduzir o momento da experiência, esforço-me em criar novas experiências para quem um dia cruzar com esta ou qualquer outra obra minha.

SEGUE PERDENDO O QUE SE VÊ

As experimentações vivenciadas em *Ao imite da vista* gerou uma segunda obra: *Segue Perdendo o que se Vê* (imagem 49 e 50, p. 100 a 103). Pensando nas possibilidades abertas pelo plein air, pela pintura sobre madeira e o agrupamento delas, desenvolvi um projeto para ser realizado em uma residência artística chamada *Artfarm Project*[7] no segundo semestre de 2019.

7 A residência artística *ArtFarm Project* foi realizada em outubro de 2019 na fazenda Santo Antônio, situada no município de Amparo, SP. Este foi o primeiro programa executado pelo espaço que tem como principal atividade econômica o plantio de eucalipto para celulose. Também possui uma reserva de mata atlântica, hortas e criações de cabras, gado e aves. A residência oferece o espaço e estrutura para que

Para essa residência, dentro de uma fazenda em funcionamento, propus me relacionar com o espaço, caminhado aos limites das áreas cercadas em busca de vistas para a pintura. Continuando com a ideia de pintar várias vistas diferentes e posteriormente agrupá-las, empenhei-me em descobrir lugares dentro dos limites da fazenda que possibilitassem diferentes pinturas de paisagem num processo muito parecido com a obra *Ao Limite da Vista*. Porém, diferente da obra anterior, em que as madeiras usadas foram escolhidas a partir de um fluxo de aleatoriedade, nessa obra optei por procurar encontrar uma madeira no local, uma madeira que possuísse marcas de uso e que fizesse parte da fazenda. Assim, a intenção era pintar paisagem daquele lugar em uma madeira desse mesmo lugar, fazendo uma relação entre a imagem e a matéria.

Investigando e me relacionando afetivamente com espaço, além de achar as vistas para as pinturas, encontrei a madeira a ser usada. Uma madeira que era do estábulo que fora demolido pela atual proprietária daquelas terras. Pelas informações que me deram, era possível que essa madeira tivesse mais de 100 anos, levando em consideração da data da fazenda de onde ela vinha. Interessei-me por essa madeira que possuía, em média, 200 cm x 50 cm e tinha, além do formato de porteira de cocho, marcas desse uso e liquens que pareciam sobreviver nela já por muito tempo. Era uma madeira que carregava muitas informações.

Para a produção da pintura, cortei a madeira em diversos formatos retangulares, lixei e impermeabilizei apenas uma face de cada peça, o que deixou o verso com todas as informações originais. Usei cola da pele de coelho, que é uma impermeabilização transparente e sem carga, que deixou também a face usada para pintar com a textura e cor de madeira. Assim, ainda que a pintura preenchesse uma face, também revelaria sua superfície característica.

Ao realizar diariamente as pinturas e no final do dia posicioná-las sobre a mesa, a informação do verso, com os rastros da vida original continuava a me interessar. Foi então que resolvi virar algumas madeiras para um lado e outras para o outro. O trabalho tomou para si, definitivamente, o espaço ao redor, ocupou a sala como uma escultura e se estabeleceu dentro desse duo pintura-escultura. Pintura campo expandido.

Segue perdendo o que se vê. Ver algo impõe deixar de ver uma outra coisa, ver uma vista é perder uma outra e, assim enquanto se locomove, vai se perdendo as vistas anteriores. Estar em um lugar, participar desse lugar é constantemente perder do que se foi. Para se ver um lado, precisa deixar de ver o outro lado. Pensando nessa característica empírica do estar no mundo, dessa impossibilidade de ver tudo ao mesmo tempo, desenvolvi essa obra.

Quando estou realizando pinturas de observação direta, deparo-me com essa limitação, com essa fatalidade. Assim, é definida a escolha de virar alguns painéis para um lado e os demais para outro. A obra torna-se um políptico de pinturas que possui dois lados, ocupam espacialmente o lugar e exige que se dê a volta para completar sua visualização. E quando se chega ao outro lado, já não se pode ver o anterior.

Um grupo de pinturas que não será visto todo ao mesmo tempo, mas de um lado pode acessar uma vista, uma quantidade específica de pinturas; do outro, outras vistas. Este é um convite para que, quem for ver a obra, caminhe comigo, pois essa é a sensação que tenho quando estou à procura de uma vista para pintar e assim me sinto quando estou caminhando.

Viro as pinturas para que elas ocupem esse espaço cheio de lados. Eu as coloco em pé sobre o apoio, no meio da sala (galeria), dando um caráter de esculturas para essas pinturas. Um convite para olhar não apenas a face pintada da pintura, mas também seu verso, seu suporte, todas as suas facetas. Nada é desperdiçado como linguagem. A madeira se pronuncia como tal, revelando seu peso, textura, corte, marcas deixadas pelo tempo no estábulo, liquens que permanecem nela; a tinta se pronuncia em suas texturas e tons; a paisagem pintada dá sua palavra como última, definitiva, conduzindo os olhares e compondo todos os objetos presentes em uma obra única, em uma única paisagem, mesmo que fragmentada.

Relembro que Anne Cauquelin (2007) diz que a paisagem é fabricada pelo nosso olhar e ela se faz no nosso interior. Quanto mais experiências paisagísticas temos, mais jogos de composições fazemos. No momento que deixamos a exterioridade nos preencher, projetamo-nos tanto para fora quanto para dentro; damos conta de nos relacionar com o espaço, tomando-o como paisagem. Assim, colocando a pintura para participar do espaço, apresentando diversas vistas de paisagens sobrepostas, intercalando a pintura com a presença da própria madeira, nessa obra, coloco nossa construção mental da paisagem para se manter em constante funcionamento, utilizando a visão e o corpo para apreender o todo da paisagem.

> Todos, sejamos nós quem formos, usamos instrumentos que mal conhecemos. "Fazemos" paisagem. Somos retóricos sem que saibamos. (...) Nós emolduramos, nós nos situamos a distância, procedemos por metáforas e metonímias, contextualizamos, chegamos até a "intertextualizar", mesmo que nunca tenhamos contato com essa noção. (CAUQUELIN, 2007, p. 127).

A paisagem, então, é esse montante cheio de intertextos. Isto porque ela depende que alguém a leia, veja, componha. Assim, deslocando vistas, sobrepondo visões, revelando o suporte e a tinta, tento manter viva as entranhas responsáveis por tornar a paisagem um conceito vivo, uma questão transmutável.

> 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 como mais finamente trançada, a ponto de não se ver seu início e de ela poder passar por original, como se não tivesse origem determinável. (CAUQUELIN, 2007, p. 96).

Assim, a arte, a poesia, a literatura e a filosofia fazem parte dessa construção histórico-cultural do entendimento e das relações que as pessoas possuem com a paisagem.

MAX GÓMEZ CANLE

Em 2018, conheci a obra de um pintor argentino, Max Gómez Canle[8], que é um bom exemplo dessa proposta

os artistas possam desenvolver projetos a partir de uma experiência de imersão na paisagem e no cotidiano local. Disponível em: https://artfarmproject.com/, Acesso em: 17 set. 2020.

8 Max Gómez Canle nasceu em Buenos Aires em 1972. Especializou-se em pintura na Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Antes de atuar como artista visual, trabalhou como carpinteiro, cenógrafo, restaurador, cozinheiro, artesão, moldureiro, letrista e videasta, entre outras coisas. Copiou pinturas de todos os estilos possíveis, seja por conta própria ou mais especificamente como

Imagem 54:

Max Canle 2018. *Suite d'or*. Óleo e ouro sobre madeira. 12 cm x 12 cm. Disponível em: https://www.ruthbenzacar.com/. Acesso em: 14 out. 2020.

de anexar o espaço da escultura na pintura, dentro do pensamento e imaginário contemporâneo da paisagem. Apego-me a trazer um pintor contemporâneo que também se debruça no complexo natureza-cultura juntamente à questão pintura-escultura, pois vejo semelhanças em relação às posições que tomamos em nossos trabalhos.

Canle é um pintor que adora referências. Em sua pintura, ele reproduz ícones da história da pintura de paisagem, da pintura metafísica, da tradição da arte concreta argentina e do surrealismo, mas não sem retorcê-los, não sem se apropriar, distorcer e ressignificar a partir de uma complexa combinação de novos signos e novos materiais. Ele traz em seu trabalho uma biblioteca de imagens da história da arte que ele age como um escultor que talha e acrescenta, entre matéria e imagens. Dentro de sua pintura sempre existe uma torção de algo, uma introdução de formas geométricas dentro da paisagem natural, uma sobreposição de pinturas frente à outra, um deslocamento do lugar da pintura para o chão, para a estante, para uma pequena parede falsa pintada como um cenário. E ainda, um aglomerar de matéria sobre a tela, como uma pirâmide que aparece em alto relevo ou uma moldura retangular que sobrepõe o meio da tela em vez de enquadrar (imagens 54 e 55, p. 120 e 121). Em entrevista para a sua exposição retrospectiva, *El Salon de Los Caprichos* (2019), no *Museo de Arte Moderno* de Buenos Aires, Canle comenta sobre suas obras:

> Ver una montaña puede dar la sensacion de algo quieto; desde un punto de vista geológico es algo en constante movimento. En mis obras habita esta idea, ver la pintura como algo en movimento y ver el tempo sin história. Como un paisage em el conviven el día y la noche, las palmeiras y los pinos, el desierto y la laguna. [...] Las figuras geométricas que habitan mis paisajes son una proposta el espacio. Esa propuesta es para mi, lo humano en relación a la naturaliza. Entonces eso racional suele ser lo que le proponemos al espacio, o como nos proponemos al espacio como nos proponemos a habitarlo. Y si bien a veces se pueden sentir un poco disruptivas, mi intención es una intención de convivência. La pintura tiene esa capacidad de hacer coerentes cosas que parecen muy dissimiles. (CANLE, 2019).[9]

O artista tensiona tanto a paisagem como a pintura, coloca em xeque sua historicidade, sua linearidade. Tensiona o que achamos ser possível como realidade ou como apresentação desta; brinca entre mundos fictícios e visões de mundo de outras épocas. Não deixa nada em pé, desmonta a linguagem da pintura tanto em relação à imagem quanto aos materiais utilizados.

Assim, chamo a atenção para seu trabalho mais recente exposto em julho de 2020 na galeria de arte *Ruth Benzacar* (Buenos Aires) com o título homônimo ao trabalho: *Vivir Así: Sin Palabras* (imagem 56, p. 122). Canle abdica dos suportes tradicionais da pintura para realizar essa obra em óleo sobre pedra. Ele as apresenta diretamente no chão, sem suporte, sem pedestal, e ainda em um momento empilha várias pedras e as posiciona em cima, como um marco, uma pedra pintada que possui exatamente o título da obra. Ativa diretamente a materialidade da natureza e a marca do fazer humano sem antes vermos qualquer uma de

parte do grupo Amigos del Siglo XX. O que passou a fazer parte de sua poética e ampliando para as questões da pintura contemporânea. Disponível em: http://ateliefidalga.com.br/. Acesso em: 17 set. 2020.

9 Disponível em: https://www.museomoderno.org/es/exposiciones/max-gomez-canle-el-salon-de-los-caprichos. Acesso em: 17 set. 2020.

Imagem 55:

Max Canle 2013. *Tríptico de Nubes*. Óleo sobre papel, estante. 60 cm x 60 cm. Disponível em: https://www.ruthbenzacar.com/. Acesso em: 14 out. 2020.

Imagem 56:

Max Canle. Vista da obra *Vivir Así: Sin Palabras*, 2020. Óleo sobre pedra. Galeria de arte *Ruth Benzacar*. Buenos Aires. Disponível em: https://www.ruthbenzacar.com/muestras/vivir-asi-sin-palabras/. Acesso em: 14 out. 2020.

suas pinturas. As pedras são retangulares, exatamente iguais as da construção de ruas, e estão espalhadas pela galeria organicamente. Como diz o próprio artista:

> Eso que en otras pinturas mías está velado por detrás de la geometría, que es la presencia de lo racional, en este caso está en el soporte y son estos bloques que forman parte de la ciudad y tienen inclusive su uso, su huella, el gastado. (CANLE, 2019).

Assim, Canle traz o suporte para o centro da obra, o que quase não se pode dar mais esse nome. A pedra, o paralelepípedo, está na obra e sobrepõe a pintura. Esta só se vê de perto, como um detalhe na pedra, uma mudança do desenho presente nela própria. Faz querer ver de mais perto, ajoelhar sobre ela, dar a volta, muda a forma como o corpo se relaciona com a pintura, que tem muito de escultura. Porém, cada pedra mostra algo, tem algo a mais, uma pintura de Canle, e essas pinturas, por sua vez, falam, trazem referências da história da arte, da história da humanidade (imagem 57, p. 123). Assim, como detalhes espaçados pelo chão, a pintura vai aparecendo pouco a pouco e trazem a obra de volta para o campo pictórico. Canle diz de sua intenção:

> Este objeto tiene una historia geológica en cuanto piedra y artesanal-cultural en cuanto que fue tallado en un momento por una persona que tenía ese oficio. Después fue utilizado para el pavimentado público de la ciudad y ahora tiene el uso acumulado. [...] Traigo una historia tecnológica de la pintura y una historia de la imagen, de cómo en esa pintura figurativa se fue formando nuestra relación con la imagen y con la mirada. (CANLE, 2019).

Estão ativadas as relações materiais e imagéticas de todos os elementos apresentados, nada é deixado de lado ao que toca a linguagem, a da pedra cortada, a da pintura figurativa. Esse esforço de uni-las revela a lida humana com seus objetos culturais, com o tempo, com o espaço e com a natureza. São preceitos que acredito estarem presentes também em minhas novas pinturas.

Minutos antes do fim... Essa nova etapa da minha produção nasce do desejo de expandir a linguagem da pintura e expandir a relação com a paisagem. Nasce, também, de um sentimento de que estamos perdendo cada vez mais nossa relação com o mundo natural, com a materialidade das coisas reais. Nesse sentido, acredito que a pintura pode ser um veículo para trazer a sensibilidade da matéria para o mundo da imagem. Fazer tocar com os olhos, fazer movimentar o corpo para poder ver de outro ângulo. Quem sabe despertar para uma sensibilidade mais demorada, mais atenta e mais afetiva. Não só para a sensibilidade em relação à imagem, mas em relação à paisagem, ao espaço, à natureza, enfim, a tudo.

> As linguagens da experiência tratam de fazer justiça à realidade e à vida. Uma vez que dizem respeito à experiência, estão feridas de realidade, feridas de vida. Mas também querem construir experiências. Por isso vão em busca da realidade da vida. [...] E só nos sentimos viver se temos um "sentimento de realidade", quer dizer, se estamos em contato com algo que mereça ser chamado de "real". (LARROSA, 2019, p. 111-112).

Imagem 57:

Max Canle. Detalhe da obra *Vivir Así: Sin Palabras*, 2020. Óleo sobre pedra. Galeria de arte *Ruth Benzacar*. Buenos Aires. Disponível em: https://www.ruthbenzacar.com/muestras/vivir-asi-sin-palabras/. Acesso em: 14 out. 2020.

CONSIDERAÇÕES SOBRE SAÍDA

"O sujeito da experiência não julga. Tampouco é aquele que se pergunta constantemente sobre o que poderia fazer para que o real seja outra coisa diferente do que é, para que seja definitivamente como ele gostaria que fosse. Não é um sujeito intencional, nem um sujeito jurídico, nem um sujeito crítico, e sim um sujeito atento." (LARROSA, 2014, p. 111)

Esta caminhada está longe de terminar, ao menos, assim espero. Em uma viagem que possui o planejamento aberto, seu fim não é almejado. Sua possibilidade, por um outro lado, faz-se presente a todo o momento, como um suspiro de desistência. Mesmo desistir exige pontos de partida. Chego ao final dessa dissertação com a percepção de que olhei atentamente, em pé e em movimento, a produção. Também houve lugares de pausa e de respiro. Reflexões que me ajudaram a levantar e seguir em frente acreditando que existem ainda caminhos em que posso caminhar. Lugares em que a pintura ainda pode tocar o mundo.

Uma viagem pode ser realizada sem previsão de chegada, mas nunca acontecerá sem um começo. Essa viagem é dedicada aos começos. Esta pesquisa procurou visitar os lugares em que a pintura é o início de algo. Cada pintura pronta é sempre mais uma fonte de inspiração para a próxima do que uma finalização de algo. Observando cada ponto de partida gerado em cada pintura, consigo visualizar os processos ali vividos e perceber a possibilidade de continuar seguindo por esse caminho.

Penso a paisagem em sua infinitude. Ela não está presa em uma vista, não tem fim. Seu fim é sempre o começo de algo mais, e mais, e mais. A paisagem também não tem começo, talvez o que a inicia seja a visão. Portanto, dedico um olhar atento à paisagem, que possa propor paradas. Que consiga, dentro do todo universalizante e radicalmente externalizado da paisagem, criar momentos breves de conscientização pessoal, de autoidentificação e comunhão. Não pretendo propor um fim à paisagem quando faço uma pintura. Não quero me apropriar dela para eternizá-la. Por isso, estou sempre encontrando novas aberturas. Há sempre mais lacunas do que lugares fechados nas paisagens que minha pintura apresenta.

Pensando o fim como finalidade, entendo que esta pesquisa pode ter poucas finalidades que não sejam a abertura para a troca. Tal como a arte, de uma forma geral, que não tem fim e não tem finalidade. Já que não acredito no fim, gostaria de pensar na saída. Acredito que, se encontrei alguma saída nesta pesquisa, seria a necessidade de manter viva em nossas mentes a problemática de que nossas formas de ocupar e pensar o espaço têm causado sobre o mundo e, efetivamente, sobre nossas vidas.

Será que ainda existem saídas para uma humanidade que quer dar um fim em tudo? Seria possível encontrar outras formas de pensar a subsistência humana na Terra? Será que se faz necessário frear o que chamamos de desenvolvimento em prol de uma forma mais igualitária de ocupação da Terra? Poderemos algum dia deixar de pensar a Terra, as pessoas, as coisas como recursos e, então, nos colocarmos perante o mundo? Entender que somos nós que precisamos dele para nossa subsistência? Que precisamos uns dos outros? Será que conseguiremos entender que a massificação "coisificante" do mundo só está nos tornando dependentes das coisas e dos conceitos que nós mesmos criamos?

Detalhe. Exposição *Geografias Solenes*, Galeria *Jb Goldenberg*, São Paulo, SP, 2018. Foto do artista.

Imagem 58:

Henrique Detomi. Detehe. *Ao Limite da Vista*, 2019. Óleo sobre madeira, políptico (7 peças), dimensão variável. Foto do artista.

Será que abrir caminhos para a sensibilidade ainda é uma saída possível, nesta era do controle midiático exacerbado? Pelo menos a isto, gostaria de responder que sim. Quando procuro sair da cidade, saindo da racionalidade automática, parece ser possível acessar um outro estado de sensibilidade.

Penso a caminhada no meu processo criativo como um instrumento que oferece a possibilidade de sentir o espaço e se relacionar efetivamente com ele. Ela é mais que um modo de se locomover, ou de chegar aos lugares, é uma maneira sensível de ser, um posicionamento perante as necessidades de urgências que são impostas no dia a dia das cidades contemporâneas. Uma abertura, um aprendizado, mas não para categorizar, mapear, dominar, e sim, ao ser acessado, atingido, ao estar em encontro com algo, permitir que esse algo faça parte do processo de autoconhecimento e parte efetiva do meu processo criativo. Dessa forma, quando estou a pintar paisagens, tento constantemente elaborar sobre minhas experiências vividas de maneira que a palavra e outras formas de expressão não parecem alcançar. Acredito que esse acesso sensível ao mundo me despertou para uma forma de pintura que tenta não representar a paisagem, mas uma pintura que apresenta a experiência da paisagem. É dessa sensibilidade que me esforço em fazer contaminar minha rotina e minha pintura. Essa aposta vem como uma chance de poder dar mais um respiro, um suspiro ao menos. Minutos antes do fim.

As últimas experimentações abriram várias portas de acesso à produção. Penso que revitalizar o processo de experienciar a natureza a partir do plein air me ativa para a infinitude de estímulos que esse encontro ainda pode proporcionar. A obra *Ao limite da vista* (2019) é um múltiplo em aberto, que irá me acompanhar enquanto ainda tiver vontade de realizar pinturas de observação direta (imagem 58). A cada nova pintura, aumenta-se um painel, ou seja, uma paisagem entre a composição total. Ao mesmo tempo que é possível que ela seja desmembrada, exposta em vários pequenos grupos. Meu interesse é que a obra continue assumindo uma característica infinita, aberta. Uma paisagem continua na outra, e na outra, indeterminadamente, mesmo que não sejam paisagens do mesmo local, e principalmente por isso. Ou seja, mesmo que não se encaixem exatamente, se completam visualmente. Interesso-me pela diversidade de agrupamentos que essas visitas podem trazer quando compostas entre si. Interesso-me pelo caráter de continuidade que as séries vão se configurando e me apoio nessa possibilidade para dar continuidade ao meu percurso como artista.

A pesquisa sobre a superfície da pintura é outro ponto em aberto. Acredito que estou tateando ainda as possibilidades até agora. Penso que a cada nova superfície que entra na série *Minutos Antes do Fim* (2019), por exemplo, posso trazer novas relações para o trabalho e, aos poucos, descobrir novas possibilidades dentro da paisagem e da experimentação técnica da pintura.

A busca pela tridimensionalidade abre para a possibilidade de explorar outros materiais, ativar a produção em outras linguagens. Desde que experimentei fazer objetos na residência artística *Redbull Station* (2017), a vontade de dar continuidade a esta pesquisa paralela seguiu em meus projetos pessoais. Venho projetando possibilidades escultóricas com a terra. Minha dificuldade a respeito dessa nova pesquisa está na instrumentalização dos projetos, pois meu ateliê de pintura ainda não possui estrutura física para essas experimentações. Outra dificuldade é que penso nesses objetos de forma mais instalativa, o que demanda outros espaços, galerias, espaços alternativos, museus, para serem realizados. Sigo desenvolvendo as ideias a respeito das esculturas de maneira virtual, com projetos em modelagem 3D (imagens 59). Essas modelagens digitais

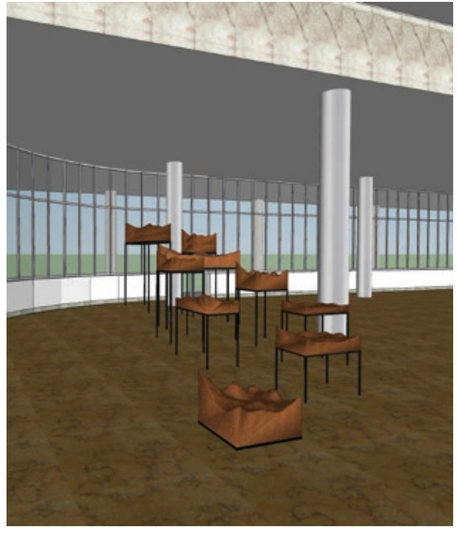


Imagem 59:

Henrique Detomi. Modelagem 3D, 2019, imagem digital. Foto do artista.

me ajudam a colocar em prática a possibilidade escultórica, sem precisar lidar com quilos de terra dentro do ateliê. Porém, acredito que apenas trabalhando diretamente com a materialidade, com as possibilidades atingidas na prática direta com a terra, que conseguirei dar sequência à produção tridimensional.

É interessante perceber como o trabalho está sempre gerando mais aberturas do que pontos-finais. Cada pintura me oferece mais uma forma de dar saída ao pensamento do que fechar algo resolutivo. Ela abre para novos caminhos sempre. É tanto uma vazão para as ideias quanto para os sentimentos. Quando encerro uma pintura, percebo mais os pontos que ficaram em aberto do que as soluções definitivas. Assim, a busca para a próxima está sempre ativada. É com esse mesmo espírito que chego ao fim desta dissertação. Que as portas que foram abertas durante esse processo possam nutrir novas saídas para a continuidade da pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Rodrigo. Entrevista Rodrigo Andrade. [Entrevista concedida a] Tiago Mesquita. *Rodrigo Andrade*, São Paulo, 2014. Disponível em: https://rodrigoandrade.art.br/textos/entrevista-rodrigo-andrade-x-tiago-mesquita/. Acesso em: 26 de out. 2020.

ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea*: Uma História Concisa. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BESSE, Jean-Marc. As Cinco Portas da Paisagem: Ensaio de uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas. In: BARTALINI, Vladimir. (Org. e Trad.) *Paisagem Textos 3*. São Paulo: FAU/USP, 2016. p. 8-49.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra*: Seis Ensaios sobre a Paisagem e a Geografia. Tradução de Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BIANCHI, Marilda. *Arte e meio ambiente nas poéticas contemporâneas*. 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

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

CARERI, Francesco. *Walkscapes*: O Caminhar como Prática Estética. 1. ed. São Paulo: G Gilis, 2013.

DIAS, Karina. *Entre Visão e Invisão*: Paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso. (Especialização) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

FONTES, Alan. *Rumos da pintura na era da imagem técnica*. 2011. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FLUSSER, Vilém. *Natural: mente*: vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Annablume, 2011.

HEIDEGGER, M. *De caminho al habla*. Barcelona: Serbal, 1987.

JAVACHEFF, Christo. Christo diz que seus "embrulhos" são feitos para perturbar o espaço. [Entrevista concedida a] Maria Ester Martinho. Acervo *Folha de São Paulo*, São Paulo: Ilustrada Folha de São Paulo, 1989. Disponível em: https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10721&anchor=4062471&origem=busca&originURL=&pd=4e564147544dbc18e709b12a48f9ed3d. Acesso em: 26 out. 2020.

KESSLER, Mathieu. *Le paysage et son ombre*. Paris: PUF, 1999.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Revista Gávea 1, Rio de Janeiro, 1984.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LA CECLA, Franco. *Perdersi*: l'uomo senza ambiente. Roma-Bari: Laterza, 1988.

LARROSA, Jorge. *Tremores*: escritos sobre a experiencia. Belo Horizonte: Autêntica ed., 2019.

LONG, Richard. *Walking the Line*. New York: W.W. Norton, 2005.

MARTINS, Júlio. *Arteminas - Continuação inventada - Rafael Zavagli*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2015. (Catálogo da exposição Arteminas).

MESQUITA, Tiago. Convenção, ilusão, dissolução: metáfora e gênero. *Rodrigo Andrade*, 2014. Disponível em: https://rodrigoandrade.art.br/textos/convencao-ilusao-dissolucao/. Acesso em: 17 set. 2020.

MOSÉ, Viviane. *A espécie que sabe*: do homo sapiens à crise da razão. Petrópolis: Vozes, 2019.

PERNIOLA, Mario. *Do sentir*. Lisboa: Ed. Presença, 1993.

RECLUS, Élisée. *Do sentimento da natureza nas sociedades modernas*. Prefácio e tradução de Plinio Augusto Coêlho. São Paulo: Imaginário, 2010.

RITTER, Joachim. Paisagem: Função da estética na sociedade moderna. In: BARTALINI, Vladimir. (Org. e Trad.) *Paisagem Textos 1*. São Paulo: FAU/USP, 2013. p. 29-79.

SERRA, Richard. Construção contra imagem. [Entrevista concedida a] Hal Foster. *Complexo arte-arquitetura*, São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SERRA, Richard. American sculptor Richard Serra has planted four 50ft steel towers in Qatari desert for latest project East-West/West-East. [Entrevista concedida a] Sholto Byrnes. *Independent*, Londres, 2014. Disponível em: https://www.independent.co.uk/. Acesso em: 6 ago. 2020.

SIMMEL, Georg. Filosofia da Paisagem. In: BARTALINI, Vladimir. (Org. e Trad.) *Paisagem Textos 1*. São Paulo: FAU/USP, 2013. p. 19-27.

STRAUS, Erwin. Da Diferença Entre o Sentir e o Perceber. In: BARTALINI, Vladimir. (Org. e Trad.) *Paisagem Textos 3*. São Paulo: FAU/USP, 2016. p. 50-70.

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

THOREAU, Henry David. *Andar a Pé*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 2003. E-book.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo / Vincent Van Gogh*. Tradução de Pierre Ruprecht. 2. ed. Porto Alegre: L&P, 2007.