

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

EMANUEL DOS SANTOS MONTEIRO

COMO SE DESENHA UMA CASA INUNDADA

Porto Alegre
2021

EMANUEL DOS SANTOS MONTEIRO

COMO SE DESENHA UMA CASA INUNDADA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Artes Visuais, na área de concentração em Poéticas Visuais.

Orientação: Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves.

Porto Alegre
2021

EMANUEL DOS SANTOS MONTEIRO

COMO SE DESENHA UMA CASA INUNDADA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Artes Visuais, na área de concentração em Poéticas Visuais.

Aprovada em: 8 de dezembro de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Flavio Roberto Goncalves (PPGAV/UFRGS – orientador)

Prof. Dr. Geraldo Leão Veiga de Camargo (DEARTES/UFPR)

Profa. Dra. Angela Raffin Pohlmann (CA/UFPEL)

Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Marilice Villeroy Corona (PPGAV/UFRGS)

CIP - Catalogação na Publicação

Monteiro, Emanuel dos Santos
Como se desenha uma casa inundada / Emanuel dos
Santos Monteiro. -- 2021.
389 f.
Orientador: Flávio Roberto Gonçalves.

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

1. Desenho. 2. Paisagem. 3. Pintura. 4. Memória. 5.
Tempo. I. Gonçalves, Flávio Roberto, orient. II.
Título.

Para Ana

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves, pela cuidadosa orientação da presente pesquisa. São parte substancial desta tese a generosa paciência e os apontamentos certos de um artista orientador que disse muito bem ver o mundo através do desenho.

Agradeço também aos professores que compõem a banca de avaliação. Gostaria de agradecer ao amigo e colega de trabalho, Prof. Dr. Geraldo Leão Veiga de Camargo, por nossas trocas constantes ao longo dos anos desde 2017. Trocas estas sobre visões sobre arte, nossos trabalhos, o ofício da docência e, sempre, sobre a vida. Agradeço à Profa. Dra. Angela Raffin Pohlmann, pelo olhar generoso e pelas contribuições desde a banca de qualificação. Seu olhar e sua experiência enquanto gravurista trouxeram a atenção e o cuidado sobre as qualidades interdisciplinares presentes em meus trabalhos. Agradeço imensamente à participação e à presença sempre constante da minha amada amiga Profa. Dra. Marilice Villeroy Corona, que me acompanha desde 2013, ocasião do nosso encontro nesta vida por meio da sorte que tive em tê-la como orientadora da minha pesquisa de mestrado, realizada nesta mesma instituição. Agradeço ao Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha, pela sensibilidade do seu olhar sobre a presente pesquisa, bem como por suas grandes contribuições na ocasião em que pude cursar uma de suas disciplinas no PPGAV-UFRGS.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por tamanha acolhida e suporte. A possibilidade e a necessidade de me mudar para Porto Alegre foram um importante ponto de virada em minha vida e em meu percurso como artista.

Agradeço, finalmente, aos colegas dos cursos de Artes Visuais (Licenciatura e Bacharelado) da UFPR, minha casa atual, na qual ingressei em 2016, mesmo ano em que ingressei no doutorado no PPGAV-UFRGS. Obrigado pela paciência, pelo suporte e pelas trocas (as que ocorreram e as que virão). Esta pesquisa seria outra caso sua realização tivesse ocorrido em circunstâncias diferentes. Gostaria de deixar marcadas nestas páginas que esta é uma tese em Artes Visuais realizada ao mesmo tempo que o seu autor exercia o ofício do magistério no ensino superior em nosso país.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é pensar relações entre o desenho e a temporalidade. Nestas veredas, o que se manifesta como preocupação é o drama da temporalidade como condição existencial. Seu objeto de análise é a produção do autor realizada entre os anos 2009 e 2021. Ao longo desse percurso, o desenho se revelou como eixo central da pesquisa na qual livros de artista, objetos, instalações, projeções e fotografias mantêm como preocupação, junto às especificidades de cada meio, o debate sobre os elementos fundamentais da linguagem primeira: a natureza da marca gráfica, da superfície (que implica a elaboração e a articulação de um dado espaço), e seus modos de interação e transformações ao longo da pesquisa.

Palavras-chave: Desenho, Paisagem, Pintura, Memória, Tempo.

ABSTRACT

The objective of this work is to think about the relationships between drawing and temporality. In these paths, what is manifested as a concern is the drama of temporality as an existential condition. Its object of analysis is the author's production carried out between 2009 and 2021. Along this path, drawing revealed itself as the central axis of research in which artist's books, objects, installations, projections and photographs are a concern, along with specificities from each medium, the debate about the fundamental elements of the first language: the nature of the graphic mark, the surface (which implies the elaboration and articulation of a given space), and its modes of interaction and transformations throughout the research.

Keyword: Drawing, Landscape, Painting, Memory, Time.

Como se desenha uma casa

Primeiro abre-se a porta
por dentro sobre a tela imatura onde previamente
se escreveram palavras antigas: o cão, o jardim impresente,
a mãe para sempre morta.

Anoiteceu, apagamos a luz e, depois,
como uma foto que se guarda na carteira,
iluminam-se no quintal as flores da macieira
e, no papel de parede, agitam-se as recordações.

Protege-te delas, das recordações,
dos seus ócios, das suas conspirações;
usa cores morosas, tons mais-que-perfeitos:
o rosa para as lágrimas, o azul para os sonhos desfeitos.

Uma casa é as ruínas de uma casa,
uma coisa ameaçadora à espera de uma palavra;
desenha-a como quem embala um remorso,
com algum grau de abstração e sem um plano rigoroso.
(PINA, 2016, p. 9).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Emanuel Monteiro. <i>Um lugar para a intimidade</i> , 2009	20
Figura 2 – Emanuel Monteiro. <i>Insônia</i> , 2015.....	35
Figura 3 – Emanuel Monteiro. <i>Adormecido</i> , 2014-2015	36
Figura 4 – Emanuel Monteiro. <i>O sol ergueu-se mais</i> , 2014	37
Figura 5 – Emanuel Monteiro. <i>O sol ainda não nascera</i> , 2014.....	38
Figura 6 – Emanuel Monteiro. <i>As flores se decompunham</i> , 2014	39
Figura 7 – Emanuel Monteiro. <i>Os viventes</i> , 2014.....	40
Figura 8 – Emanuel Monteiro. <i>Os dias</i> , 2015	42
Figura 9 – Emanuel Monteiro. <i>Os dias</i> , 2015	42
Figura 10 – Emanuel Monteiro. <i>Uma sombra sem voz</i> , 2014.....	43
Figura 11 – Emanuel Monteiro. <i>Mirante</i> , 2014	44
Figura 12 – Emanuel Monteiro. <i>Era meu chão</i> , 2015	45
Figura 13 – Emanuel Monteiro. <i>Na espera, envelhece o Sol</i> , 2015	46
Figura 14-15 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Marinha</i> , 2010-2014	47
Figura 16-17 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Marinha</i> , 2010-2014	48
Figura 18-19 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Marinha</i> , 2010-2014	49
Figura 20-21 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Marinha</i> , 2010-2014	50
Figura 22-23 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Marinha</i> , 2010-2014	51
Figura 24-25 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Marinha</i> , 2010-2014	52
Figura 26-27 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Marinha</i> , 2010-2014	53
Figura 28 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Amaranta</i> , 2013-2014	55
Figura 29 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Amaranta</i> , 2013-2014	56
Figura 30 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Amaranta</i> , 2013-2014	57
Figura 31 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Amaranta</i> , 2013-2014	58
Figura 32 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Amaranta</i> , 2013-2014	59
Figura 33 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Amaranta</i> , 2013-2014	60
Figura 34 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Amaranta</i> , 2013-2014	61
Figura 35 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Amaranta</i> , 2013-2014	62
Figura 36 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Amaranta</i> , 2013-2014	63
Figura 37 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Amaranta</i> , 2013-2014	64
Figura 38 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Amaranta</i> , 2013-2014	65
Figura 39-40 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Acorado</i> , 2014-2015	67
Figura 41-42 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Acorado</i> , 2014-2015	68
Figura 43-44 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Acorado</i> , 2014-2015	69
Figura 45 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Acorado</i> , 2014-2015	70
Figura 46 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Acorado</i> , 2014-2015	71
Figura 47-48 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Acorado</i> , 2014-2015	72
Figura 49 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Acorado</i> , 2014-2015	73
Figura 50 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Acorado</i> , 2014-2015	74
Figura 51-52 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Acorado</i> , 2014-2015	75
Figura 53-54 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Acorado</i> , 2014-2015	76

Figura 55-56 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de Acorado</i> , 2014-2015.....	77
Figura 57-58 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litanias</i> , 2011-2022.....	78
Figura 59-60 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litanias</i> , 2011-2022.....	79
Figura 61-62 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litanias</i> , 2011-2022.....	80
Figura 63-64 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litanias</i> , 2011-2022.....	81
Figura 65-66 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litanias</i> , 2011-2022.....	82
Figura 67-68 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litanias</i> , 2011-2022.....	83
Figura 69-70 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litanias</i> , 2011-2022.....	84
Figura 71-72 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litanias</i> , 2011-2022.....	85
Figura 73-74 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litanias</i> , 2011-2022.....	86
Figura 75-76 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litanias</i> , 2011-2022.....	87
Figura 77-78 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litanias</i> , 2011-2022.....	88
Figura 79-80 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litanias</i> , 2011-2022.....	89
Figura 81-82 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litanias</i> , 2011-2022.....	90
Figura 83-84 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litanias</i> , 2011-2022.....	91
Figura 85-86 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litanias</i> , 2011-2022.....	92
Figura 87-88 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litanias</i> , 2011-2022.....	93
Figura 89 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litanias</i> , 2011-2022.....	94
Figura 90-91 – Emanuel Monteiro. Exposição <i>Paisagens submersas</i> , 2015.....	95
Figura 92-93 – Emanuel Monteiro. Exposição <i>Paisagens submersas</i> , 2015.....	96
Figura 94-95 – Emanuel Monteiro. Exposição <i>Paisagens submersas</i> , 2015.....	97
Figura 96 – Emanuel Monteiro. <i>A tempestade</i> , 2014.....	99
Figura 97 – Emanuel Monteiro. <i>Agora o sol baixara mais no céu</i> , 2014.....	100
Figura 98 – Emanuel Monteiro. <i>Neste ciclo</i> , 2015.....	101
Figura 99 – Emanuel Monteiro. <i>Afogamento</i> , 2014-2015.....	102
Figura 100 – Emanuel Monteiro. <i>Colheita</i> , 2014.....	103
Figura 101 – Emanuel Monteiro. <i>Ruínas de outono</i> , 2014.....	104
Figura 102 – Emanuel Monteiro. <i>Rastro e ocaso</i> , 2011-2015.....	105
Figura 103-104 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	107
Figura 105-106 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	108
Figura 107-108 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	109
Figura 109-110 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	110
Figura 111-112 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	110
Figura 113-114 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	112
Figura 115-116 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	113
Figura 117-118 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	114
Figura 119-120 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	115
Figura 121-122 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	116
Figura 123-124 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	117
Figura 125-126 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	118
Figura 127-128 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	119
Figura 129-130 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	120
Figura 131-132 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	121
Figura 133-134 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	122

Figura 135-136 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	123
Figura 137-138 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	124
Figura 139-140 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	125
Figura 141-142 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	125
Figura 143-144 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	126
Figura 145-146 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	127
Figura 147 – Emanuel Monteiro. <i>Livro azul ou Casulo</i> , 2011-2012.....	129
Figura 148 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de paisagens na neblina</i> , 2014.....	130
Figura 149 – Emanuel Monteiro trabalhando, Porto Alegre, 2015.....	135
Figura 150 – Emanuel Monteiro trabalhando, Porto Alegre, 2016.....	137
Figura 151 – Emanuel Monteiro. <i>Uma sombra sem voz</i> , 2014 (detalhe)	138
Figura 152 – Francis Bacon, <i>Study for Bullfight No. 1</i> , 1969.....	140
Figura 153 – Ferramentas de trabalho	141
Figura 154-155 – Emanuel Monteiro. <i>Os dias</i> , 2015 (detalhe).....	144
Figura 156 – Página do livro <i>A história da Arte</i> , de Ernst H. Gombrich.....	151
Figura 157 – Leonardo da Vinci, <i>Dilúvio</i> , 1517-18.....	152
Figura 158 – Manuscrit du Pentateuque d’Ashburnham. Scène: <i>Le Déluge</i> . VIIe siècle	167
Figura 159 – Vienna Genesis, Picture 3. <i>Deluge</i> (O Dilúvi’). L’Arche de Noé	167
Figura 160 – Guy Marchant. <i>Punishment of the envious</i> , 1493 [Compost et calendrier des bergers, Paris Angers, Bibliotunicipalcipale, SA 3390, fol. 34r] ...	168
Figura 161 – Joseph Mallord William Turner. <i>The Fighting Téméraire tugged to her last Berth to be broken</i> , 1839	168
Figura 162 – Comentário sobre o <i>Dilúvio</i> de Nicolas Poussin (Inscrição de Turner), 1802	169
Figura 163 – Kiki Smith. <i>Pool of Tears 2 (After Lewis Carroll)</i> , 2000.....	169
Figura 164 – Jacopo Tintoretto. <i>Creation of the animals</i> , c. 1551-52	170
Figura 165 – Mestre de Torcello. Mosaico da Basílica de Torcello, séc. XII. Cena: Madona Hodegetria em pé sobre as representações dos Apóstolos..	170
Figura 166 – Le Grand Calendrier et compost des bergers	180
Figura 167 – Le grand Calendrier et compost des bergers. Mês de Janeiro.....	181
Figura 168 – Paul Herman e Jean Limbourg. <i>Très Riches Heures du Duc de Berry</i> , 1411-1489.....	183
Figura 169 – Paul Herman e Jean Limbourg. <i>Très Riches Heures du Duc de Berry</i> , 1411-1489.....	184
Figura 170 – Paul Herman e Jean Limbourg. <i>Très Riches Heures du Duc de Berry</i> , 1411-1489.....	185
Figura 171 – Masaccio ou Masolino. <i>The Tribute Money</i> , 1425.....	187
Figura 172 – Pierre-Ambrose Richebourg, <i>French. Barricades de la Commune, avril 71. Coin de la place Hotel de Ville & de la rue de Rivoli</i> , 1871.....	189
Figura 173 – Alain Resnais. <i>L’année dernière à Marienbad</i> , 1961. Filme, PB	190
Figura 174 – Mark Rothko. <i>Black on Dark Sienna on Purple</i> , 1960	193
Figura 175 – Jan Porcellis. <i>Storm at Sea</i> , 1629	195

Figura 176 – Andrei Tarkovski. <i>Espelho</i> , 1957, 18:35/1:47:03	196
Figura 177 – Luiz Claudio Garcia. <i>Livro de horas</i> , 1999-2001	198
Figura 178-179 – Emanuel Monteiro. <i>A Morte das Sete Quedas (para Nuno Ramos e Drummond)</i> , 2019	202
Figura 180 – Emanuel Monteiro. <i>Vista da janela: paisagem na neblina</i> , 2019	203
Figura 181 – Emanuel Monteiro. <i>Casa inundada</i> , 2019	204
Figura 182 – Emanuel Monteiro. <i>Torre de Babel, Torre de Marfim: nome próprio</i> , 2019	205
Figura 183-184 – Vista parcial da exposição <i>Tinha textura o meu silêncio</i> , 2019...	206
Figura 185-186 – Vista parcial da exposição <i>Tinha textura o meu silêncio</i> , 2019...	207
Figura 187 – Emanuel Monteiro. <i>Ponte caída</i> , 2019	208
Figura 188 – Emanuel Monteiro. <i>Ponte caída</i> , 2019	209
Figura 189 – Emanuel Monteiro. <i>Sal da terra: enquanto os homens dormiam</i> , 2019	210
Figura 190 – Vista parcial da exposição <i>Tinha textura o meu silêncio</i> , 2019	211
Figura 191 – Emanuel Monteiro. Exposição <i>Tinha textura o meu silêncio</i> , 2019 ...	212
Figura 192 – Emanuel Monteiro. <i>Sal da terra: enquanto os homens dormiam</i> , 2019 (detalhe)	212
Figura 193-194 – Emanuel Monteiro. <i>Sal da terra: enquanto os homens dormiam</i> , 2019 (detalhe)	213
Figura 195 – Emanuel Monteiro. <i>Uma biblioteca à noite</i> , 2019-2020.....	215
Figura 196-197 – Emanuel Monteiro. <i>Uma biblioteca à noite</i> , 2019-2020 (detalhe)	216
Figura 198 – Emanuel Monteiro. <i>Uma biblioteca à noite</i> , 2019-2020 (detalhe).....	217
Figura 199 – Emanuel Monteiro. <i>Cavalos abandonados</i> , 2019.....	218
Figura 200 – Emanuel Monteiro. <i>Cavalos abandonados</i> , 2019 (detalhe).....	219
Figura 201 – Emanuel Monteiro. <i>Cavar até o fim</i> , 2019-2020	220
Figura 202 – Emanuel Monteiro. <i>De onde vem</i> , 2019-2021	221
Figura 203 – Emanuel Monteiro. <i>Dois noites</i> , 2015-2021	222
Figura 204 – Emanuel Monteiro. <i>Eco</i> , 2020	223
Figura 205 – Emanuel Monteiro. <i>Eco</i> , 2020 (detalhe)	224
Figura 206 – Emanuel Monteiro. <i>Pontilhão</i> , 2021	225
Figura 207 – Emanuel Monteiro. <i>Ponte caída: arrendamento</i> , 2021	226
Figura 208 – Vista parcial da exposição <i>Enquanto tudo queima</i> , MAC-PR Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 2021.....	227
Figura 209 – Vista parcial da exposição <i>Enquanto tudo queima</i> , MAC-PR Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 2021.....	228
Figura 210 – Emanuel Monteiro. <i>Ponte caída: arrendamento</i> , 2021 (detalhe).....	229
Figura 211 – Emanuel Monteiro. <i>Ponte caída: arrendamento</i> , 2021 (detalhe).....	230
Figura 212 – Emanuel Monteiro. <i>Estrangeiro</i> , 2010-2021	231
Figura 213-214 – Emanuel Monteiro. <i>Estrangeiro</i> , 2019-2021 (detalhe).....	232
Figura 215 – Emanuel Monteiro. <i>Farol</i> , 2016	233
Figura 216 – Emanuel Monteiro. <i>Aguapé I</i> , 2016.....	234
Figura 217 – Emanuel Monteiro. <i>Aguapé II</i> , 2016.....	235
Figura 218 – Emanuel Monteiro. <i>Aguapé III</i> , 2016.....	236

Figura 219 – Emanuel Monteiro. <i>Aguapé III</i> , 2016.....	237
Figura 220 – Emanuel Monteiro. <i>Aguapé IV</i> , 2016.....	238
Figura 221 – Emanuel Monteiro. <i>Aguapé VI</i> , 2016.....	239
Figura 222 – Emanuel Monteiro. <i>Exposição Aguapé</i> , 2016	240
Figura 223 – Emanuel Monteiro. <i>Travessia</i> , 2016-2021.....	241
Figura 224-225 – Emanuel Monteiro, <i>Travessia</i> , 2016-2021 (detalhe)	242
Figura 226-227 – Emanuel Monteiro. <i>Travessia</i> , 2016-2021 (detalhe)	243
Figura 228 – Emanuel Monteiro. <i>O fazedor de rios</i> , 2016.....	244
Figura 229-230 – Emanuel Monteiro, 2016. <i>O fazedor de rios</i> , 2016 (detalhe).....	245
Figura 231 – Emanuel Monteiro. <i>Miragem</i> , 2016	246
Figura 232 – Emanuel Monteiro. <i>Já eu perdera a conta às madrugadas</i> , 2016.....	247
Figura 233 – Emanuel Monteiro. <i>Quatro anos de chuva I</i> , 2016-2017	249
Figura 234 – Emanuel Monteiro. <i>Entre ambos se intercala o movimento</i> , 2016	250
Figura 235 – Emanuel Monteiro. <i>Sobre as águas</i> , 2011-2017	251
Figura 236 – Emanuel Monteiro. <i>Sobre as águas</i> , 2011-2017 (detalhe).....	251
Figura 237 – Emanuel Monteiro. <i>Caminhas</i> , 2011	252
Figura 238-239 – Vista parcial da exposição <i>Atrás da Nossa Passagem</i>	253
Figura 240-241 – Vista parcial da exposição <i>Atrás da Nossa Passagem</i>	254
Figura 242 – Vista parcial da exposição <i>Atrás da Nossa Passagem</i>	255
Figura 243 – Emanuel Monteiro. <i>Quatro anos de chuva II</i> , 2017-2018.....	256
Figura 244 – Emanuel Monteiro. <i>Quatro anos de chuva II</i> , 2017-2018 (detalhe)....	257
Figura 245 – Emanuel Monteiro. <i>Quatro anos de chuva III</i> , 2017-2018	258
Figura 246 – Emanuel Monteiro. <i>Quatro anos de chuva IV</i> , 2018.....	259
Figura 247-248 – Emanuel Monteiro. <i>À sombra da casa sem raiz</i> , 2017	260
Figura 249-250 – Emanuel Monteiro. <i>À sombra da casa sem raiz</i> , 2017	261
Figura 251 – Emanuel Monteiro. <i>Sem título</i> , 2017	262
Figura 252 – Emanuel Monteiro. <i>Espelho d'água: se partires um dia</i> , 2017	263
Figura 253 – Emanuel Monteiro. <i>É uma casa, entre outras</i> , 2018	264
Figura 254 – Vista parcial da exposição <i>A Frente e o Verso do Olho</i>	265
Figura 255 – Emanuel Monteiro. <i>Alfazema</i> , 2018	266
Figura 256 – Emanuel Monteiro. <i>As recordações iam chegando no ar</i> , 2019.....	267
Figura 257 – Emanuel Monteiro. <i>Mata-borrão</i> , 2019.....	268
Figura 258 – Emanuel Monteiro. <i>Mata-borrão</i> , 2019.....	269
Figura 259 – Emanuel Monteiro. <i>Mata-borrão</i> , 2019.....	270
Figura 260 – Emanuel Monteiro. <i>Mata-borrão</i> , 2019.....	271
Figura 261 – Emanuel Monteiro. <i>Mata-borrão</i> , 2019.....	272
Figura 262 – Emanuel Monteiro. <i>Mata-borrão</i> , 2019.....	273
Figura 263 – Emanuel Monteiro. <i>Mata-borrão</i> , 2019.....	274
Figura 264 – Emanuel Monteiro. <i>Mata-borrão</i> , 2019.....	275
Figura 265 – Emanuel Monteiro. <i>Mata-borrão</i> , 2019.....	276
Figura 266 – Emanuel Monteiro. <i>Mata-borrão</i> , 2019.....	277
Figura 267 – Emanuel Monteiro. <i>Mata-borrão</i> , 2019.....	278
Figura 268 – Emanuel Monteiro. <i>Mata-borrão</i> , 2019.....	279
Figura 269 – Emanuel Monteiro. <i>Mata-borrão</i> , 2019.....	280

Figura 270 – Emanuel Monteiro. <i>Mata-borrão</i> , 2019.....	281
Figura 271-272 – Emanuel Monteiro. <i>Casa da palavra</i> , 2019-2021	282
Figura 273-274 – Emanuel Monteiro. <i>Casa da palavra</i> , 2019-2021	282
Figura 275-276 – Emanuel Monteiro. <i>Casa da palavra</i> , 2019-2021	284
Figura 277-278 – Emanuel Monteiro. <i>Casa da palavra</i> , 2019-2021	285
Figura 279-280 – Emanuel Monteiro. <i>Casa da palavra</i> , 2019-2021	286
Figura 281-282 – Emanuel Monteiro. <i>Casa da palavra</i> , 2019-2021	287
Figura 283-284 – Emanuel Monteiro. <i>Casa da palavra</i> , 2019-2021	288
Figura 285 – Emanuel Monteiro. <i>Casa da palavra</i> , 2019-2021	285
Figura 286-287 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litánias</i> , 2017-2021	290
Figura 288-289 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litánias</i> , 2017-2021	291
Figura 290-291 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litánias</i> , 2017-2021	292
Figura 292-293 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litánias</i> , 2017-2021	293
Figura 294-295 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litánias</i> , 2017-2021	294
Figura 296-297 – Emanuel Monteiro. <i>Livro de litánias</i> , 2017-2021	295
Figura 298 – Mark Rothko. <i>Entrance to subway</i> , 1938.....	297
Figura 299 – Paul Klee. <i>Main Road and Side Roads</i> (Hauptweg und Nebenwege), 1929	297
Figura 300 – Auguste Lumière e Louis Lumière. <i>Arrivée d'© train (à la Ciotat)</i> , 1895	298
Figura 301 – Auguste Lumière e Louis Lumière. <i>Workers Leaving the Lumière Factory</i> , 1895	298
Figura 302 – Richard Serra. <i>Reversal #8, #21 e #23</i> , 2013	301
Figura 303 – Richard Serra. <i>Hand Catching Lead</i> , 1968.....	302
Figura 304 – Shitao 石濤. <i>Paisagens de Huang Lü (folha 1)</i> , 1694.....	306
Figura 305 – Alberto da Veiga Guignard. <i>Noite de São João</i> , 1961.....	306
Figura 306-307– Nuno Ramos. <i>Morte das Casas</i> , 2004	309
Figura 308 – Caspar David Friedrich. <i>View from the Artist's Studio, Window on the Left</i> , c. 1805-06	311
Figura 309 – Caspar David Friedrich. <i>View from the Artist's Studio, Window on the Right</i> , c. 1805-06.....	311
Figura 310 – Caspar David Friedrich. <i>Window overlooking a Park</i> , c. 1810-11	312
Figura 311 – Henri Matisse. <i>Porte-Fenetre a Collioure</i> , 1914	312
Figura 312 – Kiki Smith. <i>Still Flowers</i> , 2008	313
Figura 313 – Vincent van Gogh. <i>View of a Butcher's Shop</i> , 1888.....	313
Figura 314 – <i>Frame de Smoke: cortina de fumaça</i>	313
Figura 315 – Pieter Bruegel, o Velho. <i>A construção da Torre de Babel</i> , c. 1563-1565	313
Figura 316 – Francesca Woodman. <i>Polka Dots</i> , 1975-76.....	320
Figura 317 – Francesca Woodman. Capa e páginas selecionadas de <i>Some Disordered Interior Geometries</i> , 1981	320
Figura 318 – Francesca Woodman. <i>Some Disordered Interior Geometries</i> , 1981, p. 6-7	320
Figura 319 – Jan van Eyck. <i>Virgin with Chancellor Rolin Lubber</i> , c. 1430-34	322

Figura 320 – Jasper Johns. <i>Fool's House</i> , 1961-62	323
Figura 321 – Marcel Duchamp. <i>Trois stoppages étalon</i> , 1913-14	328
Figura 322 – Marcel Duchamp. <i>Unhappy Readymade</i> , c. 1919-1920	328
Figura 323 – Marcel Duchamp. <i>Network of Stoppages</i> , 1914	328
Figura 324 – Eva Hesse. <i>Untitled</i> , 1967	330
Figura 325-326 – Laboratório de Desenho II, UFPR, 2019	334
Figura 327 – Paul Cézanne. <i>Still Life (Apples and biscuits)</i> , c. 1879-1880	335
Figura 328 – Geraldo Leão. <i>Azul</i> , 2019	340
Figura 329 – Jackson Pollock, em 1950, pintando <i>One</i> , observado por Lee Krasner	341
Figura 330 – Crânio de Jericó, fechado entre 8200 e 7500 a.C.	343
Figura 331 – Crânio de Jericó. Fotografia de 1953 da <i>National Geographic</i> que mostra a arqueóloga Kathleen Kenyon (à direita) com os crânios modificados encontrados perto de Jericó. Atrás está o do Museu Britânico	343
Figura 332 – Anselm Kiefer em seu ateliê. <i>Still</i> do documentário <i>Over Your Cities Grass Will Grow</i>	344
Figura 333 – Flávio Gonçalves. <i>Armas do desenho</i> , 1993	345
Figura 334 – Daniel Senise. <i>34-01 38 Av LIC - Out. (ateliê Long Island City visto de dentro - sala - grande)</i> , 2001	347
Figura 335 – Anselm Kiefer. <i>Böhmen liegt am Meer</i> , 1966	348
Figura 336 – Vicent van Gogh. <i>Weatfield with Crows</i> , 1890	349
Figura 337 – Vincent van Gogh. <i>Snow-Covered Fields with a Harrow (after Millet)</i> , 1890	350
Figura 338 – Jean-François Millet. <i>The Plain of Chailly with Harrow and Plough</i> , 1862	351
Figura 339 – Jean-François Millet. <i>Gleaners</i> , 1857	352
Figura 340 – Vincent van Gogh. <i>Women on the Peat Moor</i> , 1885	352
Figura 341 – Béla Tarr e Ágner Hranitsky. <i>A Torinói Ló (O Cavalo de Turim)</i>	359
Figura 342 – Claude Lorrain. <i>Ascanius Shooting the Stag of Sylvia</i> , 1682	359
Figura 343 – John Frederick Kensett. <i>River Hudson Scene</i> , 1857	368
Figura 344 – John Frederick Kensett. <i>Sunset Sky</i> , 1872	368
Figura 345 – Nicolas Poussin. <i>The Arcadian Shepherds or Et In Arcadia Ego</i> , 1637- 1638	370
Figura 346 – Frances Flora Bond Palmer. <i>Across the Continent – Westward the Course of Empire Takes Its Way</i> , 1868	372
Figura 347 – John Gast. <i>American Progress</i> , 1872	373
Figura 348 – Emanuel Leutze. <i>Westward the Course of Empire Takes Its Way</i> (mural study, U.S. Capitol), 1861	373
Figura 349 – John Ford. <i>Stagecoach</i> (No Tempo das Diligências), 1939	374
Figura 350 – Abbas Kiarostami, <i>Nuvens de algodão</i>	378

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: UMA CASA É AS RUÍNAS DE UMA CASA	19
1 PAISAGENS SUBMERSAS [TRABALHOS]	33
2 ESQUECER PARA LEMBRAR.....	131
2.1 INSCREVER	132
2.2 ESCAVAR: DESENHAR COMO SE ARASSE A TERRA	143
2.3 SOBREPOR: PAISAGENS SUBMERSAS	154
2.4 INUNDAR: MEMÓRIAS DA ÁGUA, IMAGENS DO TEMPO	164
3 PAISAGENS SUBMERSAS [TRABALHOS]	201
4 OBLITERAÇÕES	296
4.1 TEMPO: PESO E LEVEZA	296
4.2 DIAGRAMAR: ANTEPARO, LIMIAR, JOGO	308
4.3 OBLITERAR: O CHÃO, A PAREDE E O HORIZONTE	332
4.4 PAISAGENS SUBMERSAS, PAISAGENS LIMIARES: O PRÓXIMO E O DISTANTE	358
5 CONCLUSÃO.....	377
REFERÊNCIAS	382

INTRODUÇÃO: UMA CASA É AS RUÍNAS DE UMA CASA¹

Para el artista dibujar es descubrir. Y no se trata de una frase bonita; es literalmente cierto. Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación, o, si dibuja de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar contenido de su propio almacén de observaciones pasadas. En la enseñanza del dibujo, es un lugar común decir que lo fundamental reside en el proceso específico de mirar. Una línea, una zona de color, no es realmente importante porque registre lo que uno ha visto, sino por lo que le llevará a seguir viendo. Siguiendo su lógica a fin de comprobar si es exacta, uno se ve confirmado o refutado en el propio objeto o en su recuerdo. Cada confirmación o cada refutación le aproxima al objeto, hasta que termina, como si dijéramos, dentro de él: los contornos que uno ha dibujado ya no marcan el límite de lo que ha visto, sino el límite de aquello en lo que se ha convertido. Puede que esto suene innecesariamente metafísico. Otra manera de expresarlo sería decir que cada marca que uno hace en el papel es una piedra pasadera desde la cual salta a la siguiente y así hasta que haya cruzado el tema dibujado como si fuera un río, hasta que lo haya dejado atrás. (BERGER, 2011, p. 7-8).

Meus trabalhos operam por meio do que compreendo ser o princípio da permeabilidade. A permeabilidade é aquilo que é próprio da força da vida e sua potência de alteridade. Ela é a pulsão que verte para fora. Avança rumo ao ilimitado, como a vida em seu começo, plena de possibilidades. Há uma relação de tensão sempre presente, pois, junto a esse impulso para fora, há sempre a contraparte na figura de uma estrutura que tende às forças de regressão, repetição, regulamento, vigília. Nesse princípio, junto aos dilemas do seu estabelecimento, estão condensadas questões de grande porte que sempre acompanham minhas preocupações, como o debate sobre o tempo e o espaço, bem como a vida (o viver) e a morte.

¹ Do poema de Manoel Pina: “Uma casa é as ruínas de uma casa, / uma coisa ameaçadora à / espera de uma palavra; / desenha-a como quem embala um remorso, / com algum grau de abstração e sem um plano rigoroso” (PINA, 2016, p. 9).

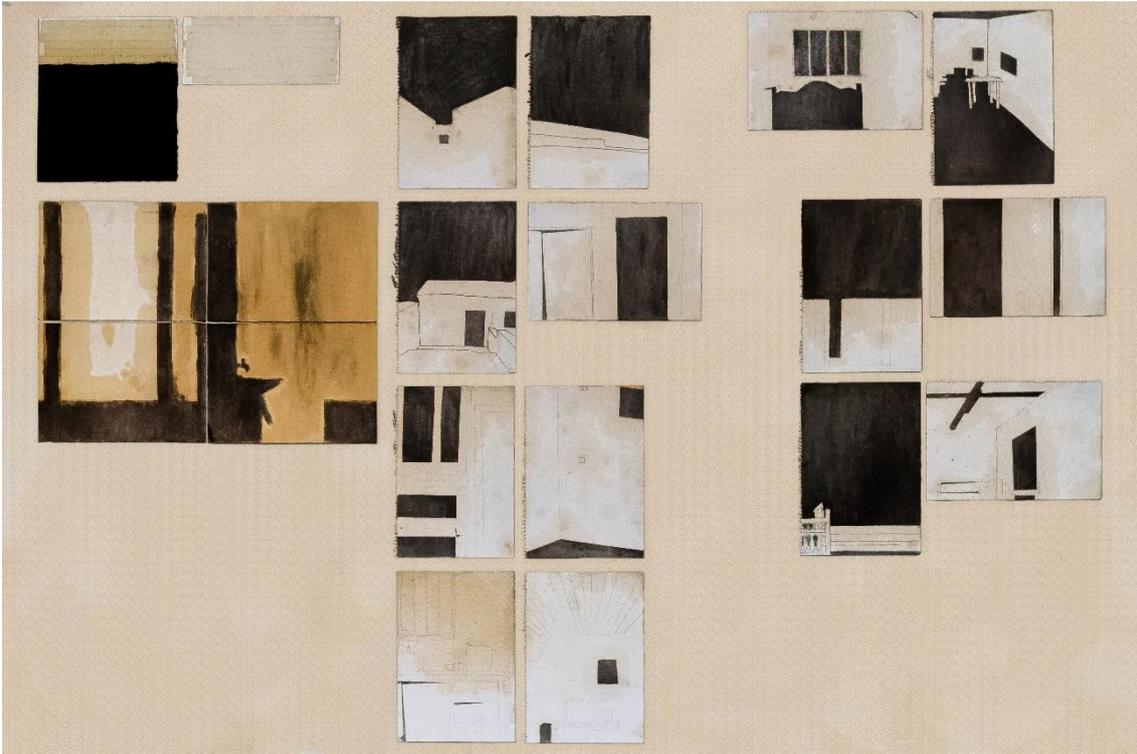


Figura 1 – Emanuel Monteiro. *Um lugar para a intimidade*, 2009
 Carvão, esparadrapo, grafite, óleo de linhaça e ponta-seca sobre papel, 174 x 121 cm. Políptico
 Foto: Eduarda Moliner
 Fonte: Acervo do autor (2021).

Pensar a relação entre desenho e temporalidade implica, de início, deparar-me com problemas acerca dos limites da linguagem. Penso-a como um espaço de elaboração da experiência da existência. Na intenção de lançar sobre ela o foco, eu o farei sempre compreendendo a permeabilidade dos atravessamentos possíveis entre meios; segundo a força das impressões, que, na vida, se manifestam por todas as vias e sentidos possíveis. Assim, quando for necessário, tomarei de empréstimo fundamentos e articulações de outras artes, incluindo a literatura, a fotografia, o cinema e mesmo a música. A separação aqui é uma abstração necessária para ver e fazer ver.

Ver e fazer ver o quê? As forças em ação no mundo, o movimento de transformação da matéria dos seres e das coisas, as tensões resultantes do embate entre diferentes resistências. Desse modo, não concebo o desenho como sendo muito diferente, em intenção, da criação dos mitos de origem do mundo e dos seres. Ele é uma “prótese da percepção” no sentido empregado por Susan Buck-Morss (2009) acerca do cinema. O desenho é um meio (aqui, o próprio meio) para fantasiar sobre a origem e a morte de tudo. A experiência da existência se dá também na própria experiência do desenho, e este vem a ser a própria experiência, proposta e possibilidade de abertura na vida. O desenho é em ato.

O fundamento dos meus trabalhos está nas relações entre a linha, a mancha e um dado plano de inscrição. Durante esses anos de produção, a aquarela tornou-se um meio privilegiado por ser um *desenho anfíbio* – que transita entre o desenho e a pintura. O termo *desenho anfíbio* é interessante para pensar o deslocamento das funções entre o que é figura e o que é fundo nos desenhos e nas pinturas ou mesmo a ambiguidade presente nas relações entre os planos nos trabalhos. Este é o ponto em que percebo que o debate sobre o espaço passa a se confundir com o debate sobre o tempo.

O desenvolvimento das figuras no espaço, em decorrência de certa movimentação autônoma dos materiais (aguadas, óleos), resulta – mesmo após o processo de secagem dos veículos ou da estabilização do alastramento do óleo – em imagens que mantêm uma sensação de *irradiação*, de constante *transbordamento* ou mesmo, a força de uma *emanação*. Essas são atribuições que Plotino (c. d.C. 205 – d.C. 270) confere não ao tempo, mas à *processão* que tem sua origem a partir do Uno – princípio e fonte do qual emanam todas as coisas, do qual todas as coisas advêm e para o qual todas as coisas almejam retornar (PLOTINO, 2008). O debate sobre o tempo – percepção espiritual do homem (ser temporal) – está aí implicado em constante tensão com as ideias relativas à Eternidade, seu paradigma (PLOTINO, 2006).

Algo se moveu do estado de repouso anterior e, nesse movimento, a forma simples tornou-se composta. Shitao (Guangxi, 1642 – Yangzhou, 1707), pintor, calígrafo, poeta, arquiteto e paisagista chinês da dinastia Qing, foi, ainda, um monge budista. No Ocidente, também ficou conhecido pelo nome Abóbora-Amarga e por seu tratado de caligrafia chinesa e pintura *sumi-e* *As anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga* (2010), no qual busca, de forma bastante concisa, refletir sobre a Suprema Simplicidade, que seria o estado anterior da existência e o que decorre a partir daí. Essa reflexão se volta, em especial, para a figura do homem, no percurso – caminho – de sua vida.

Na mais remota Antiguidade, não havia regras; a Suprema Simplicidade² ainda não se havia dividido.

Assim que a Suprema Simplicidade se divide, a regra se estabelece.

Sobre o que se baseia a regra? A regra baseia-se sobre o Único Traço do Pínel. (SHITAO *apud* RYCKMANS, 2010, p. 25).

² “A mais remota antiguidade (*taigu*): trata-se do estado de Natureza anterior à História e a todo fenômeno de civilização, tal como os descrevem os taoístas, quando a unidade primordial e absoluta espontaneidade ainda permaneciam intocadas e não descaracterizadas pela organização social e política, pelas artes e por todos os outros fenômenos culturais” (RYCKMANS, 2010, p. 27).

Segundo Shitao, não poderemos penetrar ou esgotar as razões e os aspectos variados dos elementos da natureza, como a “beleza dos montes, rios, personagens e coisas, ou da essência ou caráter dos pássaros, animais e ervas ou árvores, ou ainda das medidas e proporções dos viveiros, pavilhões, edifícios e esplanadas”, se não possuímos a medida do Único Traço do Pincel (SHITAO *apud* RYCKMANS, 2010, p. 25). Diz em seguida: “Por meio do Único Traço do Pincel, o homem pode restituir em miniatura uma entidade maior sem dela nada perder: a partir do momento em que o espírito conceber uma visão clara dessa entidade, o pincel irá até a raiz das coisas” (SHITAO *apud* RYCKMANS, 2010, p. 26). Em Plotino, o acesso à natureza, ao Uno, dá-se pela contemplação. Em Shitao, o caminho de volta ao ponto de partida está intimamente ligado ao Ato de Pintar.

Tomaremos como método de análise algo próximo de uma “fenomenologia do desenho”. O exercício irá se desdobrar na tentativa de compreender os trabalhos em sua totalidade a partir da análise do desenvolvimento e da interação entre seus elementos constitutivos. No exercício de reduzir o desenho a seus elementos mínimos e primeiros, nosso intuito é compreender o modo como a linha e a mancha se manifestam de modo geral e modo específico em relação a dado plano, a dada superfície, bem como as consequências singulares de tais interações em meus trabalhos.

Na introdução do ensaio *The Meaning of the Mark: Leonardo and Titian*, David Rosand (1938–2014) diz o seguinte:

Nessas duas palestras – uma sobre desenho e outra sobre pintura – minha tese é que um significado profundo está na superfície. Declaro-o corajosamente aqui, presumindo que os próprios textos oferecerão uma demonstração adequada.

Nossa experiência de um quadro é inicialmente, e de certo modo fundamentalmente, um encontro com sua superfície, com as marcas que se articulam e dão forma à superfície plana. A convenção, construída nas próprias estruturas dessas marcações, tradicionalmente nos encoraja, como espectadores, a atravessar a superfície, através de sua realidade para o além da ficção. Somos encorajados a ver as marcas como referências a outra coisa, a reunir essas referências para que possamos ler outros objetos – Retrato, natureza-morta, paisagem. Desse modo, a arte pictórica funciona como mediadora entre nossa realidade e uma realidade correspondente ou espelhada do outro lado do plano pictórico. Esse plano – postulado no início do Renascimento como uma janela transparente – desaparece com bastante propriedade para que possamos entrar naquele outro mundo. Mas também, no processo, o próprio artista desaparece. Fica o produto de sua imaginação, a

ideia, a ficção, mas não está mais presente o criador da imagem. Ele deixou sua marca e foi embora. (ROSAND, 1988, p. 9)³.

Nestes dois primeiros parágrafos da introdução dos ensaios sobre desenhos de Leonardo da Vinci (1452–1519) e pinturas de Ticiano (1473-/1490–1576), Rosand está lidando com um debate muito caro ao campo do desenho e da pintura o qual acredito ser possível estender ao campo da arte no geral: a relação entre o espaço de representação e a representação do espaço, ou a relação entre a lógica interna dos trabalhos, o tensionamento gerado entre tal lógica interna e a experiência da vida para além dos limites materiais e inerentes enunciados ideológicos ou, ainda, sua existência como coisa, como objeto no mundo.

Sabemos, a considerar importantes autores e os objetos de suas pesquisas, que os debates contemplados se dão, principalmente, no contexto da arte ocidental de matriz europeia e, muito tardiamente, no da arte norte-americana⁴. No entanto, arrisco-me a aproximar os postulados de Shitao (e seu contexto inserido na filosofia Zen) a este contexto de debate. O artista defende a ideia de que, tal qual na natureza, em que tudo o que existe foi gerado a partir de um princípio comum, também nas artes todas as formas são desdobramentos de um primeiro traço. Neste primeiro traço (o Único Traço do Pincel), tudo o que veio a existir já existia e, assim, a lógica de todas as coisas se encerra no elemento mais simples, que se encontra no início.

Apesar da redução das complexidades e das ricas nuances do debate, pode ser útil para nós a tentativa de criar uma sequência de imagens/situações nas quais poderíamos imaginar o seguinte desenvolvimento: uma membrana, um dado plano cujos atributos físicos devem ser anulados em prol da elaboração de uma imagem aderente a esse plano, mas que deve representar **algo que está no além, está lá**. Aqui a metáfora da janela de Leon Battista Alberti (1404–1472)

³ No original: “In these two lectures – one on drawing, the other on painting – my thesis is that profound meaning lies on the surface. I declare it boldly here, assuming that the texts themselves will offer adequate demonstration. Our experience of a Picture is initially, and in certain ways fundamentally, an encounter with its surface, with the marks that articulate and give shape to the flatness. Convention, built into the very structures of those markings, traditionally encourages us as viewers to look *through* the surface, through its reality to the fiction beyond. We are encouraged to see the marks as references to something else, to assemble those references so that we read other objects – Portrait, still life, landscape. In this way pictorial art functions as mediator between our reality and a matching or mirroring one on the other side of the picture plane. That plane – postulated in the early Renaissance as a transparent window – quite properly disappears so that we can enter that other world. But so too, in the process, does that artist himself disappear. The product of his imagination remains, the idea, the fiction, but no longer present is the image maker. He has left his mark and gone” (ROSAND, 1988, p. 9).

⁴ O debate é extenso. Como método de organização, selecionei os trabalhos dos autores que foram indispensáveis para esta pesquisa no que diz respeito a esse assunto. Apresento-os aqui, em ordem cronológica da publicação original, inclusive por acreditar ser a obra de Tassinari um desdobramento direto da obra de Francastel: Leon Battista Alberti, *Da pintura* (2009); Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura* (2009); Pierre Francastel, *Pintura e sociedade* (1990); e Alberto Tassinari, *O espaço moderno* (2001).

se encontra com o vidro transparente de Leonardo da Vinci (1452–1519). Agora imaginemos um acidente sobre essa membrana, de modo a quebrar a ilusão que a transparência ajudava a manter. É uma pintura. E se porventura alguém retirar as camadas de tinta da membrana (a superfície de uma tela), não terá como resultado de sua escavação somente o acesso a uma área mais profunda, mas, de modo ambíguo, terá diante de si, também exposto, o seu plano mais superficial, evidente e presente.

As pinturas de Paul Cézanne (1839–1906) são o exemplo recorrente de situação semelhante, pela redução das figuras a formas mais gerais aproximadas a elementos geométricos, pela planificação e pela distorção de elementos, bem como pela assimilação de aspectos que, em sua própria época, poderiam ser facilmente considerados falta de rigor na lida com o seu ofício: o inacabamento, as áreas não pintadas da tela dando a ver as qualidades de sua **superfície como um anteparo** – o branco ou, ainda, a materialidade da tinta evidente em empastamentos que já aponta para o outro lado do plano⁵, mas desta vez **o lado de cá**. Esta desobediência do cânone marca uma batalha travada em favor da sensação.

Na outra ponta desse percurso situa-se a pintura de Cézanne. Olhar a *Ponte de Maincy* também não é o mesmo que olhar a *Carta de amor*. O pintor trava uma verdadeira batalha de pincéis para captar o motivo. À esquerda dos dois troncos, a ponte parece afastar-se, à direita, aproximar-se. Não está, porém, de viés, pois a passagem entre os arcos se mostra de frente. Os pontos de vista já são vários em Cézanne. Entre a superfície da pintura e seu aprofundar-se surge uma pulsação que diferentes planos – que ora convergem, ora não – acabam por percutir. As pinceladas mostram bem essa

⁵ No início do ensaio *Narrative Paintings*, Norbert Lynton afirma: “Talvez o título desta seção o surpreenda. A imagem pode contar histórias? Existe o ditado que diz que ‘cada imagem conta uma história’, que parece claro o suficiente até que tentemos pensar o que exatamente significa. Obviamente, nem todas as imagens o fazem nem têm a intenção de fazê-lo. ‘Cada imagem nos diz que algo’ provavelmente é mais verdadeiro. Obras de arte são formas de comunicação”. No original: “Perhaps the title of this section surprises you. Can picture tell stories? There is the saying that ‘every picture tells a story’ which sounds clear enough until we try to think what exactly it means. Obviously not every picture does, nor is intended to. ‘Every picture tells us something’ is probably more generally true. Works of art are forms of communication” (LYNTON, 1985, p. 25). Em seguida, o autor realiza uma breve análise descritiva da pintura *Sill life (apples and biscuits)*, de c. 1880, de autoria de Paul Cézanne. Menciona o número total de quatorze maçãs sobre o baú, o prato à margem e o modo como essas coisas pintadas nos são dadas a ver. Enfatiza o modo como, caso o pintor tivesse representado – feito caber – no espaço da tela as extremidades do baú, isso nos forneceria mais dados para percebê-lo como a representação de um objeto tridimensional e não a ambiguidade que sentimos quando a superfície do baú na qual maçãs e prato estão postos parece tão plana quanto a faixa superior da pintura que representa a parede ao fundo, ou a frente do baú na figura de uma faixa inferior, que representa o que deveria ser o plano mais próximo do observador. “Em vez disso, seu arranjo frontal e apresentação em close têm o efeito de pressionar as maçãs e o prato em nossa direção e nos dar uma noção de sua precariedade” (LYNTON, 1985, p. 25). Após o uso do termo “precariedade”, o autor reconhece já estar adentrando o campo da interpretação. “Perigo” e “instabilidade” e o risco iminente da queda são atribuições que surgem em seguida. Todas essas atribuições são fruto das sensações do autor diante de uma pintura de natureza-morta. Lynton nos lembra as conhecidas dificuldades de Cézanne em seu trato com as pessoas e, com cuidado, em parte atribui como possibilidade que o estabelecimento dessas difíceis relações pessoais apareça em suas obras, entre outros aspectos, nas variações de distâncias entre as maçãs e nas variações percebidas na elaboração dos seus contornos. Mais uma vez, a questão da distância.

pulsção e a acentuam. Estão na tela, recobrem-na, e são também folhagens, sombras, reflexos. Destes últimos, um parece ter escapado. A pincelada branca que boia sobre o riacho está meio solta na pintura. Puxa todo o motivo para a superfície. Se a nada se refere, é uma prega na pintura que atrai para a superfície. Espacializa o quadro de um modo não perspectivo, e é como que seu emblema do mesmo modo que o brinco o é na pintura de Vermeer. Sem modelos a seguir, as pinceladas camuflam o mundo em pintura. Entre o eu e o mundo as medidas não estão mais dadas de modo seguro. Esboça-se, e no que se esboça, a obra incorpora desvios, e também uma alteridade aí começa a insinuar-se. A pequena pincelada de Cézanne já está sobre a tela à maneira de um obstáculo para o olhar disposto sobre um anteparo. Se a arte moderna formou a arte contemporânea – e esta, antes de ser seu fim, é seu desdobramento –, uma de suas nascentes poderia ser essa pequena pincelada branca. (TASSINARI, 2001, p. 152-153).

Imaginemos outro movimento, no qual, além do uso de materiais convencionais, ocorra a inserção de colagens, assemblages, objetos reais do mundo inseridos naquilo que antes garantira seu espaço e status especial sob **o peso e a importância de seus limites, de suas margens** (MAMMÌ, 2012).

Se Jean-Paul Sartre (1905–1980) está correto em seus comentários sobre a obra de Giacometti, ainda que este faça um busto em escultura, como fazê-lo pondo abaixo os atributos de um homem quando da sua representação? O que resta das coisas quando extraímos delas sua utilidade? Como viu o mundo o primeiro homem antes que as coisas no mundo tivessem nome, antes da descoberta mediada pela necessidade ou depois do hábito? De certo modo, o desenho ficou historicamente resguardado do peso socialmente atribuído à pintura, em parte por ter sido considerado inferior ou um estágio inacabado e anterior da forma idealmente elaborada. Muito do que foi descrito em nossa historieta nos parágrafos anteriores refere-se à pintura de cavalete e seus embates. Ao longo da pesquisa, retomaremos esses pontos para pensarmos o quanto aí estão lançados os pressupostos de ideias sobre a natureza e a relação entre o homem e a natureza. Reaproximando-nos das análises de Rosand (1988), junto ao incômodo de Giacometti, haveria algo anterior, ou mais evidente, a ser analisado?

Por essa perspectiva, os possíveis significados dos desenhos estão estreitamente ligados aos significados das naturezas das marcas gráficas (linhas e manchas) e suas interações e relações com o plano, o espaço gráfico (espaço plástico). Dessa interação nasce a relação de ambivalência característica dos trabalhos aqui analisados. Reconhecemos a figura de cadeiras, raízes, lustres, luminárias, barcos, palavras, números, flores, mesas, pontes, escadas, viadutos, janelas. Mesmo que, por suas composições, gerem algo além, algo a mais, um referente externo, são sempre isto: desenhos compostos por relações entre linhas, manchas inscritas, lançadas,

projetadas em dado plano, em dado espaço de inscrição, aqui frequentemente a superfície de papel, mas também outras superfícies, como cerâmicas e paredes – **o mundo enfim**.

No ensaio *O corpo invisível* (1983), Norman Bryson (1949–) narra o episódio em que Henri Matisse (1869–1954), tal qual Pablo Picasso (1881–1973), se deixou filmar enquanto trabalhava em seu estúdio. Sem dificuldades, recorremos às nossas memórias para constatar que permanece disseminada na cultura a visão tradicional (mais especificamente, do período Renascentista) sobre o ofício do pintor, bem como sobre os resultados de sua atividade: o nascimento de uma obra de arte, como uma atividade que guarda um segredo, um conhecimento cujas fórmulas e etapas não devem ser reveladas. Esse mistério era uma estratégia de resguardo de seus artifícios como garantia e manutenção de encomendas e do lugar de destaque do artista perante os demais colegas de profissão, no viés mais liberal do termo e compreensão do ofício. Esse segredo não deixa de manter viva a relação ainda presente entre arte e religião. No entanto, na análise de Bryson (1983), destacam-se as escolhas e os procedimentos do pintor, que avança sobre a tela, recua, hesita, realiza um determinado movimento do braço, possibilitando inclinações que geram impressões e marcas de expressões específicas. A possibilidade desse olhar (lembramos aqui, via filme) profana as concepções anteriormente lembradas.

O autor, em contraposição à lógica ocidental da exposição e do espetáculo relacionados à pintura como representação naturalista do mundo, suspende a ideia de uma pintura como criação de um bem material, de objetos de consumo. Neste ponto, retorna seu olhar para os gestos, os procedimentos do artista durante o ato de pintar. A pintura como ação. Diante de tal evento, nos instantes em que ele ocorre, como um acontecimento, nosso olhar se volta para o outro lado da obra de arte. Bryson (1983) apresenta, como comparação, a relação dos bailarinos, que, no palco, durante a apresentação de suas peças, ocupam um **lugar ambíguo**, misto de palco: espaço de apresentação e encenação (para a pintura, pensamos no espaço da representação), e coxia, estúdio: o espaço da preparação, o espaço do e no qual o trabalho é elaborado.

Olhando para o [rolo Chu Jan do X século chinês no Museu de Arte de Cleveland], posso imaginar todos esses gestos (gestures); não é necessário nenhum filme para que eu possa localizar esses movimentos, pois a seda em si é um filme que os registrou totalmente; não posso conceber a imagem a não ser como o vestígio de uma performance. Em parte, a performance foi totalmente anunciada, dirigida ao olhar do espectador do mesmo modo que um dançarino projeta seu movimento atravessando os quatro lados do proscênio para a audiência à frente. Os quatro lados do rolo contêm um espaço

espetacular, onde tudo existe para consumo pelo olhar, *im augenblick*, como uma *scaene*, um pano de fundo. Mas em parte, a performance é inadvertida, pois embora as pinceladas sejam tão expostas (displayed) que de sua estrutura entrelaçada eu possa visualizar uma cena, um monastério, uma paisagem com correnteza e montanha, as pinceladas também existem em *um outro espaço* separado da cena do espetáculo; um espaço não tão convergente (coincidente) com a seda (embora a seda se interseccione com ele, ele é uma *secção* deste outro espaço) como com o corpo do pintor; ele é *seu* espaço, e em um sentido ele é cego. O movimento executado lá deixará, ao tocar a seda, marcas que posso construir como uma *scaena*, um espetáculo, mas essas marcas são também simplesmente *taches*, vestígios deixados para trás no levantar de certos gestos, mas permanecendo abaixo do limiar da inteligibilidade (do reconhecimento). Marcas cegas que apoiam, eventualmente, os sigilos a partir dos quais posso construir a paisagem cenicamente, mas que também são independentes dos sigilos que elas carregam. Certamente o corpo do bailarino existe fisicamente para os outros sobre o palco, projetando para fora através do arco do proscênio, mas também aqui, visto pelos outros *performers*, no lado “errado” do arco. Para o bailarino, o espaço do palco é uma extensão do espaço do estúdio. Periodicamente, ele deve levar sua performance ao teatro, mas mesmo então o palco retém uma qualidade do espaço do estúdio, para o qual a audiência olha como se através de um museu público (public gallery); no Chu Jan é esse espaço coreográfico, além da superfície do proscênio, para dentro do qual também olhamos, o espaço do estúdio visto a partir do ângulo *excluído* da pintura do museu. (BRYSON, 1983, p. 163-164)⁶.

Esse espaço coreográfico abriga o artista. Quando, diante de uma obra, venhamos a nos perdemos em seu poder sedutor ao admirarmos as representações “magicamente surgidas”, o que se apaga, o que deixa de ser *visto* é justamente o corpo invisível do artista, sujeito visceralmente implicado naquilo que é obra. Ver a partir **daqui**, do “lado ‘errado’ do arco” (BRYSON, 1983, p. 164), torna-se uma boa pista, um importante **ponto de partida** para pensar

⁶ Tradução de Geraldo Leão, realizada para fins acadêmicos. No original: “Looking at the Chu Jan scroll in Cleveland, I can imagine all of these gestures; no film is necessary for me to locate these movements, for the silk is itself a film that has recorded them already; I cannot conceive of the image except as the trace of a performance. In part, the performance has been fully advertent, directed to the gaze of the spectator in the same way that a dancer projects his movements through the four sides of the proscenium to the audience beyond; the four sides of the scroll contain a spectacular space, where everything exists for consumption by the gaze, *im Augenblick*, as a *scaena*, a backdrop. But in part, the performance is inadvertent, for although the strokes are so displayed that from their interlocking structure I can visualise a scene, a monastery in stream and mountain landscape, the strokes also exist in *another space* apart from the space of spectacle; a space not so much convergent with the silk (though the silk intersects with it, it is a *section* of that other space) as with the body of the painter; it is *his* space, and in a sense it is blind; the movements executed there will, as they touch the silk, leave marks I can construct as a *scaella*, a spectacle, but these marks are also simply *taches*, traces left behind in the wake of certain gestures, but remaining below the threshold of intelligibility (recognition), blind marks which support, eventually, the sigils from which I can construct the landscape scenically, but which are also independent of the sigils they bear; as the body of the dancer exists physically for the others on stage, projecting outwards past the proscenium arch, certainly, but also here, seen by the other performers, on the 'wrong' side of the arch. For the dancer, the space of the stage is an extension of studio space; periodically, he must move his performance to the theatre, but even then the stage retains a quality of studio space, into which the audience looks as though from a public gallery; in the Chu Jan, it is this choreographic space, behind the proscenium surface, which also we look into, studio space seen from the *excluded* angle of the picture gallery” (BRYSON, 1983, p. 163-164).

os meus trabalhos. Convido o leitor a tentar realizar essa tarefa comigo ao longo das páginas desta tese. Ver a partir daqui implicará, como finalmente concluirei na segunda parte desta tese, compreender o desejo de pensar a arte, ideias de paisagem, tendo como princípio o desenho e a pintura, como a elaboração de modos de ver a partir de um certo lugar no mundo que carrega, inclusive, muitos marcadores sociais, raciais e de gênero. Encontraremos na obra de Millet a figura do camponês representado pela primeira vez como sujeito. Suas pinturas são a materialização das experiências sensíveis, do mundo visto pelo olhar do trabalhador. Digo desde já o que tornarei a dizer depois: meus trabalhos são um modo de ver de alguém que veio da periferia do interior do Brasil, cuja mãe trabalhou arduamente no campo. Um olhar de quem, por meio do trabalho artístico, compreendeu que o bairro que assentou a minha vida da infância e até a vida adulta foi, anteriormente, terreno de lavoura sobre o qual caiu o suor de minha mãe. Meus trabalhos abordam os tempos, os espaços e as memórias, não pela lógica descritiva da representação de alguém surgido das condições descritas, mas pela tentativa de elaboração em obra de uma visão em primeira pessoa, pela tentativa de elaboração em obra do desenvolvimento de certas faculdades, sensibilidades e atenção a certos fenômenos, modos de perceber o mundo, enraizadas em um certo chão do qual brota. Esse é um exercício constante que norteia meus princípios. Estou completamente implicado (ainda que invisível) nestes modos de ver e, tal qual o rolo Chu Jan do X século chinês, no Museu de Arte de Cleveland, penso a importância da natureza destas marcas gráficas.

A linha (principalmente a linha de contorno), se contínua ou intermitente, resulta, demarca e indica percursos e se manifesta, entre outras formas, como o elemento que estrutura e ordena o espaço por meio de vetores e padrões rítmicos. Já a mancha, dotada de qualidades mais orgânicas, alastra-se, funcionando quase ao revés da linha. A primeira, a princípio, delimita os planos, estrutura figuras; a segunda, como veremos, pode funcionar como elemento transgressor dos limites traçados. A mancha se comporta de diferentes modos no plano vertical e no plano horizontal, e essa mudança de orientação é um ponto importante da presente pesquisa. Nestas situações, manifestam-se as minhas posições em relação à natureza. Quando lido com o princípio da horizontalidade, estão implicados, entre outras questões, o peso da gravidade e a ideia dos trabalhos como planos de assimilação.

As manchas raramente circunscrevem as formas lineares, não estão subordinadas a esses elementos enquanto continentes, mas neles se impregnam, atravessam, extravasam, espalham-se, escorrem e transbordam para além de tais limites postos. O espaço que esses elementos instauram apresenta, frequentemente, qualidades dúbias, instáveis, de modo que a própria

qualidade do fundo das imagens ganha relevo no debate ao aproximar-se da categoria das obras de *fundo infinito*, *fundo abissal*, *fundo perdido* ou *fundo sem fundo* (SCHNEIDER, 2001, p. 14-18). Dirijo-me aqui, simultaneamente, a uma compreensão do espaço material circunscrito entendido como o plano gráfico do desenho, que se estenderá para o espaço literal do mundo em instalações e diferentes estratégias de apresentação em exposições. Faz parte do processo tentar estabelecer uma relação de intimidade com os trabalhos, no desejo de que, em suas configurações, estejam entrelaçadas elaborações entre o mundo percebido, sentido em suas impressões em nós.

Desenhar é estar presente em ato, colocando diferentes materiais em evidência e relação para que manifestem seus múltiplos aspectos em potencial. Tal gesto implica instaurar e lidar com campos de força. Os campos de força instaurados pelo desenho e pelo ato de desenhar são formados por processos múltiplos e emaranhados de sucessivas investidas que dão origem às marcas gráficas das mais diversas qualidades. Desenhar faz nascer um dado espaço físico, intelectual e psicológico. Nem sempre essas instâncias têm a mesma dimensão ou a extensão apresentada no plano material está em concordância com suas possíveis aberturas quando comparada ao que depreendemos da experiência sensorial e da percepção.

Como dar palpabilidade, materialidade à distância inconciliável que existe entre os seres? Sartre (2012) discorre mais de uma vez acerca do espaço na obra de Alberto Giacometti (1901–1966). No início do ensaio *A busca do absoluto*, o autor diz o seguinte:

Não é necessário olhar por muito tempo o rosto antediluviano de Giacometti para adivinhar seu orgulho e sua vontade de se situar no começo do mundo. Ele zomba da Cultura e não acredita no Progresso, pelo menos não no Progresso nas Belas-Artes, não se considera mais “avançado” que seus contemporâneos seletos, o homem de Eyzies, o homem de Altamira. Nessa extrema juventude da natureza e dos homens ainda não existem nem o belo nem o feio, nem o gosto, nem as pessoas de bom gosto, nem a crítica; tudo está por fazer. Pela primeira vez ocorre a um homem a ideia de talhar um homem num bloco de pedra. Eis então o modelo: o homem. Nem ditado, nem general, nem atleta, ele ainda não possui as dignidades e os galões ridículos que seduzirão os escultores do futuro. **É apenas uma longa silhueta indistinta caminhando no horizonte.** Mas já podemos ver que seus movimentos não se parecem com os das coisas, emanam dele como começos primeiros, desenham no ar um futuro leve: é preciso compreendê-los a partir de seus fins – uma baga a ser colhida, um espinheiro a ser afastado – não a partir das coisas. Nunca se deixam separar nem localizar: da árvore posso isolar um ramo que balança; do homem jamais *um* braço que se ergue, *um* punho que se fecha. O *homem* ergue o braço, o *homem* crispa o punho, o *homem* é a unidade indissolúvel e a fonte absoluta de seus movimentos.

Ademais, é um encantador de signos. Os signos prendem-se em seus cabelos, brilham em seus olhos, dançam entre seus lábios, pendem na ponta de seus dedos; ele fala com todo seu corpo: se corre, fala; se para, fala; se adormece, seu sono é fala. Agora, eis a matéria: uma rocha, simples grumo de espaço. Com o espaço é preciso, portanto, que Giacometti faça um homem; é preciso que ele inscreva o movimento na total imobilidade, a unidade na multiplicidade infinita, o absoluto na relatividade pura, o futuro no presente eterno, a eloquência dos signos no silêncio obstinado das coisas. **Entre a matéria e o modelo, a distância parece impossível de preencher; no entanto essa distância só existe porque Giacometti fez dela sua medida.** (SARTRE, 2012, p. 13-14, grifo nosso).

Em outro momento, Sartre narra o episódio da visão do escultor observando prostitutas distantes durante a noite, sumindo ao longe no final da quadra. O que depreendo dessas narrativas é a permanência ou a insistência desta relação em várias de suas obras, tanto as esculturas de figuras sozinhas, isoladas, quanto as esculturas de figuras agrupadas. Caminhantes ou estacionárias, sozinhas ou em grupo, há uma solidão irremediável que faz espaço ao redor dessas figuras. Uma distância que não se dissipa ao nos aproximarmos da obra. Nossa percepção se encontra diante de uma contradição entre as medidas físicas dos trabalhos e as dimensões por eles abertas, que parecem não corresponder, de forma objetiva, ao que se encontra diante de nós. Os trabalhos de Giacometti possibilitam o acesso a uma dimensão espacial de outra ordem.

O espaço físico, intelectual e psicológico dado é o próprio espaço da relação, que se configura como o espaço do convívio, no qual as diversas formas podem não coexistir amigavelmente ou com a mesma intensidade. Nem sempre as diversas formas desenvolvem sua potência com a mesma força. Não é sempre que um desenho trata de igualdades, equivalências. As formas em um desenho podem mudar de função a depender das relações estabelecidas no próprio desenho, a depender da posição estratégica que ocupam, em que se encontram, pois o desenho também abriga a contradição. O espaço da relação, pensado aqui como um espaço instaurado pelo desenho também pode ser compreendido enquanto contexto; desse modo, tais elementos só podem ser compreendidos por meio do contexto relacional. Assim, desenhar é lidar com diferentes qualidades de marcas gráficas postas em relação das mais diversas formas em um dado contexto instaurado pelo ato de inscrição. Chamaremos essas qualidades de forças.

Desenhar é, para mim, um modo de ser e estar no mundo, um modo de tomar consciência da condição de minha existência temporal. As inscrições geradas apontam para a existência daquele que realizou o gesto de desenhar e, de algum modo, em suas qualidades, guardam – no

sentido de manutenção, registro – intenções e situações específicas desses instantes ocorridos. Os diferentes momentos registrados pela inscrição gráfica evidenciam a relação do desenho com a temporalidade. Designam também aquilo a que nos referimos. Aquilo que se encontra na mira do nosso olhar e do nosso desejo é transformado neste espaço criado do desenho, por meio de uma sucessão de tempos, gestos e inscrições e resulta no acúmulo da matéria, formado por sobreposições e subtrações de camadas materiais e temporais de variadas densidades. Desenhar é demorar-se no presente. É lidar com o presente. Lidar com variações e reverberações de um presente conferindo-lhe densidade. Os trabalhos produzidos – e, aqui, objetos da presente pesquisa – guardam na economia própria desta linguagem um olhar sobre o mundo a partir dessas distensões temporais.

Deparo-me desde já com um problema. Desenho porque isto que se manifesta não poderia existir de outro modo que não do modo como se manifesta. O trabalho é a busca e a escuta respeitosa pela formação e pelo alcance do seu justo termo, de sua justa forma, da qual nada poderia ser adicionado ou retirado sem com isso correr o risco de deixar de ser aquilo que é. Assim, o desenho é insubstituível e o que me esforço por realizar neste momento são ensaios e tentativas de aproximação dessas forças de naturezas diversas.

Como se desenha uma casa inundada? Para responder a essa pergunta seria preciso antes ampliar o alcance da indagação, respondendo a uma pergunta anterior: como se desenha? O ato de desenhar é, certamente, aquilo de que me recordo como a prática sistemática mais antiga entre os ofícios que desenvolvi na vida, prática inscrita em minhas memórias desde os períodos de infância. Dessa forma, tendo a acreditar, a partir da experiência, que meu modo de ver o mundo e o modo como intento lançar olhares sobre o mundo a partir dos meus trabalhos são mediados por qualidades e valores inerentes a esse modo de expressão. Tendo o desenho como uma prática constante que me acompanhou e me acompanha ao longo da vida e participou dos mais diversos processos de minha formação, acredito ter desenvolvido e internalizado faculdades possíveis a ponto de arriscar falar sobre a elaboração de um vocabulário próprio.

Neste ponto o desenho passa a tratar, também, da própria linguagem do desenho, como uma autorreferencialidade. Com isso não intento defender um possível caráter tautológico e uma autonomia da arte desvinculada da relação com o mundo ao redor. As obras de arte também são frutos de uma relação íntima em maiores ou menores níveis, de acordo ou em embate com o contexto social de seu surgimento, visões de mundo, seus limites e possíveis vislumbres de novos mundos, como também dos tabus e dos gostos presentes em cada época. O desenho é

esta própria relação e dela resulta, mantendo com ela uma tensão constante. Dito isso, espero, com estas palavras, propor um olhar sobre meus trabalhos na esperança de estarem neles já contempladas, com maior ou menor êxito, minhas *declarações de princípios*⁷.

⁷ *Declaração de Princípios*, exposição individual do artista paranaense Geraldo Leão (1957-), cuja curadoria foi assinada por Agnaldo Faria, ocorreu na sala 7 do Museu Oscar Niemeyer, em 2019. Essa exposição e seu título produziram em mim forte impressão, por seus silêncios, pela eloquência dos seus enunciados, postos ali *em* pintura, como discorreremos mais adiante. Haveria outro modo de fazê-lo?

1 PAISAGENS SUBMERSAS [TRABALHOS]

As forças imaginantes da nossa mente desenvolvem-se em duas linhas bastante diferentes.

Umam encontram seu impulso na novidade; divertem-se com o pitoresco, com a variedade, com o acontecimento inesperado. A imaginação que elas vivificam tem sempre uma primavera a descrever. Na natureza, longe de nós, já vivas, elas produzem flores.

As outras forças imaginantes escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser a época e a história. Na natureza, em nós e fora de nós, elas produzem germes; germes em que a forma está encravada numa substância, em que a *forma é interna*. Expressando-nos filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, a *imaginação formal* e a *imaginação material*. Estes últimos conceitos, expressos de forma abreviada, parecem-nos efetivamente indispensáveis a um estudo filosófico completo da criação poética. É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz. Mas, além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há – conforme mostraremos – imagens da matéria, imagens *diretas* da *matéria*. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece. Uma alegria dinâmica as maneja, as modela, as torna mais leves. Essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas perecíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração.

Sem dúvida, há obras em que as duas forças imaginantes atuam juntas. É mesmo impossível separá-las completamente. O devaneio mais móvel, mais metamorfoseante, mais totalmente entregue às formas, guarda ainda assim um lastro, uma densidade, uma lentidão, uma germinação. Em compensação, toda obra poética que mergulha muito profundamente no germe do ser para encontrar a sólida constância e a bela monotonia da matéria, toda obra poética que adquire suas forças na ação vigilante de uma causa substancial deve, mesmo assim, florescer, adornar-se. Deve acolher, para a primeira sedução do leitor, as exuberâncias da beleza formal.

Em vista dessa necessidade de seduzir, a imaginação trabalha mais geralmente onde vai a alegria – ou pelo menos onde vai uma alegria! –, no sentido das formas e das cores, no sentido das variedades e das metamorfoses, no sentido de um porvir da superfície. Ela desperta a profundidade, a intimidade substancial, o volume.

Entretanto, é sobretudo à imaginação íntima dessas forças vegetantes e materiais que gostaríamos de dedicar nossa atenção nesta obra. Só um filósofo iconoclasta pode empreender esta pesada tarefa: discernir todos os sufixos da beleza, tentar encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante.

No fundo da matéria cresce uma vegetação obscura; na noite da matéria florescem flores negras. Elas já têm seu veludo e a fórmula de seu perfume. (BACHELARD, 2013, p. 1-2).

A vida de nossa própria psique, sim, a vida de nossa própria alma, é a base mais verdadeira sobre a qual podemos aprender sobre essa fronteira entre os dois mundos. Pois, dentro de nós, a vida no mundo visível se alterna com a vida no invisível e, assim, experimentamos momentos – às vezes breves, às vezes extraordinariamente fugazes, às vezes até o mais ínfimo átomo do tempo – quando os dois mundos ficam tão próximos de nós que podemos ver seu toque íntimo. Em tais momentos fugazes em nós, o véu da visibilidade se rasga e, por meio desse rasgo – ainda estamos cientes dessa ruptura naquele momento – podemos sentir que o mundo invisível (ainda sobrenatural, ainda invisível) está respirando: e que ambos, este e outro mundo, estão se dissolvendo um no outro. Nossa vida em tais momentos torna-se um fluxo incessante da mesma maneira que o ar aquecido sobe com o calor. (FLORESNKI, 1996, p. 33, tradução nossa)⁸.

⁸ No original: “The life of our own psyche yes, *our own soul's life*, is the truest basis upon which we may learn about this boundary between the two worlds. For within ourselves, life in the visible world alternates with life in the invisible, and thus we experience moments – sometimes brief, sometimes extraordinary fleeting, sometimes even the tiniest atom of time – when the two worlds grow so very near in us that we can see their intimate touching. At such fleeting moments in us, the veil of visibility is torn apart, and through that tear – that break are still conscious of at that moment – we can sense that the invisible world (still unearthly, still invisible) *is breathing*: and that both this and another world are dissolving into each other. Our life in such moments becomes an unceasing stream in the same way air when warmed streams upward from the heat” (FLORESNKI 1996, p. 33).



Figura 2 – Emanuel Monteiro. *Insônia*, 2015

Aquarela, macerado de flor de Espatódea, ponta-seca e resíduos de flores sobre papel, 77 x 143 cm

Col. particular

Foto: Claudia Hamerski

Fonte: Acervo do autor (2015).



Figura 3 – Emanuel Monteiro. *Adormecido*, 2014-2015

Aquarela, macerado de flor de Espatódea e ponta-seca sobre papel, 28,5 x 60 cm

Col. particular de Ana Priscila Costa

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2015).



Figura 4 – Emanuel Monteiro. *O sol ergueu-se mais*, 2014

Aquarela, grafite, macerado de flor de Espatódea e ponta-seca sobre papel, 78 x 84 cm. Col. particular

Foto: Leli Baldissera

Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 5 – Emanuel Monteiro. *O sol ainda não nasceu*, 2014

Aquarela, grafite, macerado de flor de Espatódea e ponta-seca sobre papel, 78 x 84 cm

Col. particular

Foto: Leli Baldissera

Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 6 – Emanuel Monteiro. *As flores se decompunham*, 2014

Aquarela, fita micropore, grafite, macerado de flor de Epatódea, ponta-seca e ramo seco sobre papel, 78 x 84 cm

Galeria Mamute

Foto: Leli Baldissera

Fonte: Acervo do autor (2014).

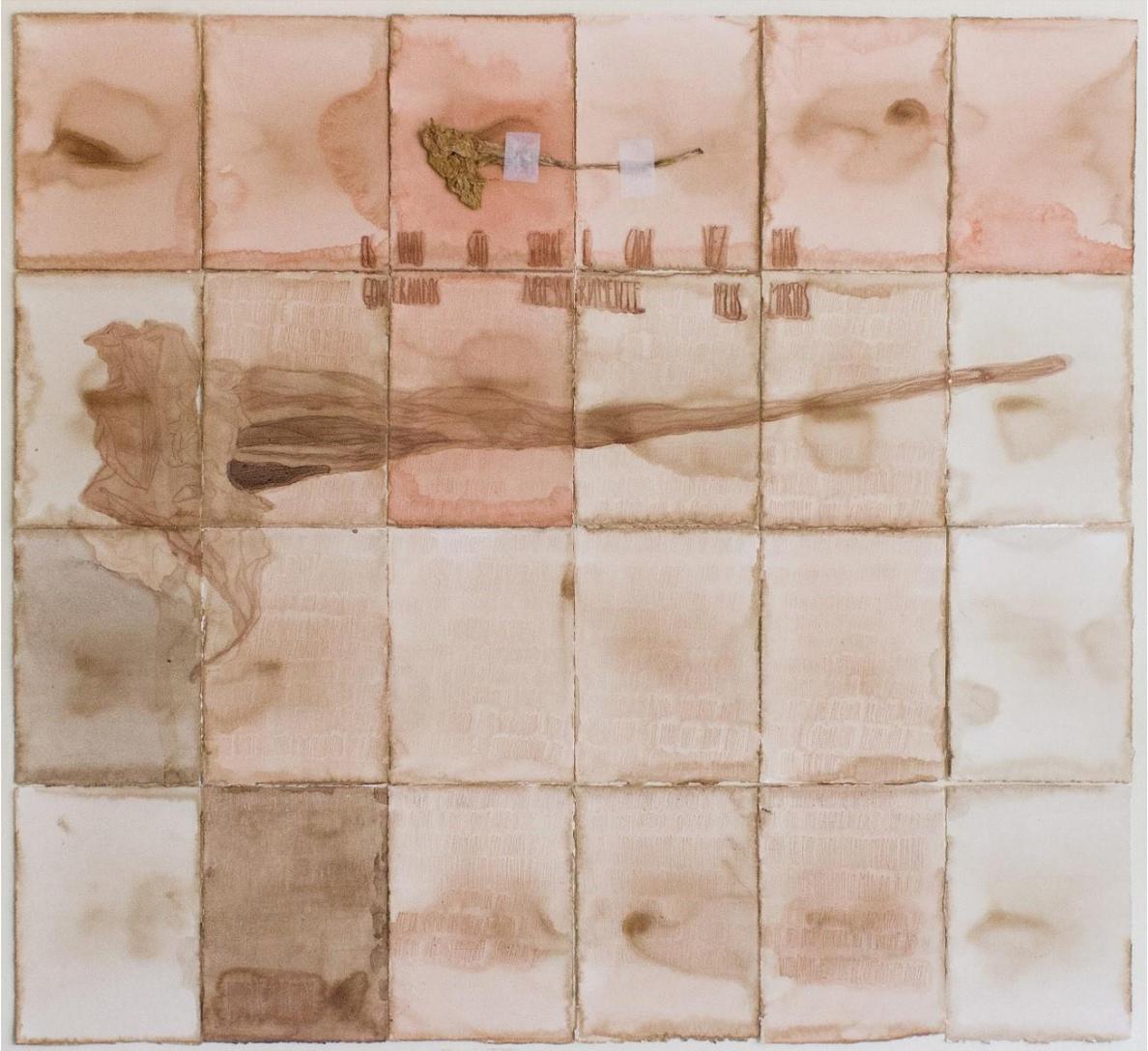


Figura 7 – Emanuel Monteiro. *Os vivos*, 2014

Aquarela, fita micropore, flor, grafite, macerado de flor de Epatódea, ponta-seca sobre papel
78 x 84 cm

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2014).

O quadro separa a imagem de tudo o que não é imagem. Ele define seu enquadramento como um mundo significativo em si mesmo em oposição ao “fora do enquadramento”, que é o mundo da realidade. Mas a qual desses mundos pertence a moldura?

A resposta é, necessariamente, ambivalente: ambas e nenhuma. A moldura ainda não é uma imagem e também não é um simples objeto do espaço circundante. Pertence à realidade, mas sua razão de ser está em sua relação com a imagem. E ainda assim o quadro não pertence ao mundo ideal disso, apesar de ser aquele que o torna possível. A “separação” é essencial em qualquer mecanismo de desdobramento da imagem. Na pintura, a intertextualidade é indicada, em primeiro lugar, pela relação do quadro da imagem receptora com o da imagem encaixada. A imagem incorporada tem uma moldura pintada (uma moldura que *é* pintura); a imagem que se ajusta também tem uma moldura que é um objeto do mundo real. (STOICHITA, 2000, p. 41, tradução nossa)⁹.

⁹ No original: “El marco separa la imagen de todo lo que es no-imagen. Define su encuadre como un mundo significativo en sí frente al “fuera de marco”, que es el mundo de lo real. Pero ¿a cuál de estos mundos pertenece el marco?”

La respuesta es forzosamente ambivalente: a ambos y a ninguno. El marco no es imagen todavía y no es, tampoco, un simple objeto del espacio envolvente. Pertenece a la realidad, pero su razón de ser está en su relación con la imagen. Y sin embargo, el marco no pertenece al mundo ideal de aquella, pese a ser el que la posibilita. La “separación” se revela esencial en todo mecanismo de desdoblamiento de la imagen. En pintura, la intertextualidad se indica, en primer lugar, por la relación del marco de la imagen receptora con el de la imagen encajada. La imagen encajada tiene un marco pintado (un marco que *es* pintura); la imagen que encaja tiene además un marco que es un objeto del mundo real” (STOICHITA, 2000, p. 41).



Figura 8 – Emanuel Monteiro. *Os dias*, 2015

Macerado de flor de Espatódea e ponta-seca sobre papel, 190 x 416 cm. Col. Particular

Foto: Elias de Andrade

Fonte: Acervo do autor (2015).



Figura 9 – Emanuel Monteiro. *Os dias*, 2015

Macerado de flor de Espatódea e ponta-seca sobre papel, 190 x 416 cm. Col. particular

Foto: Elias de Andrade

Fonte: Acervo do autor (2015).



Figura 10 – Emanuel Monteiro. *Uma sombra sem voz*, 2014
Macerado e ponta-seca sobre papel, 93,5 x 102 cm. Col. Particular de Paula Ramos
Foto: Leli Baldissera
Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 11 – Emanuel Monteiro. *Mirante*, 2014
Aquarela, macerado e ponta-seca sobre papel, 86,2 x 120 cm
Foto: Leli Baldissera
Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 12 – Emanuel Monteiro. *Era meu chão*, 2015

Macerado e ponta-seca sobre papel, 77 x 143 cm

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2015).



Figura 13 – Emanuel Monteiro. *Na espera, envelhece o Sol*, 2015

Carvão, flores e ramos secos, folha de ouro, lascas de parede, macerado de flor de Espatódea e ponta-seca sobre papel, 170 x 320 cm

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2015).

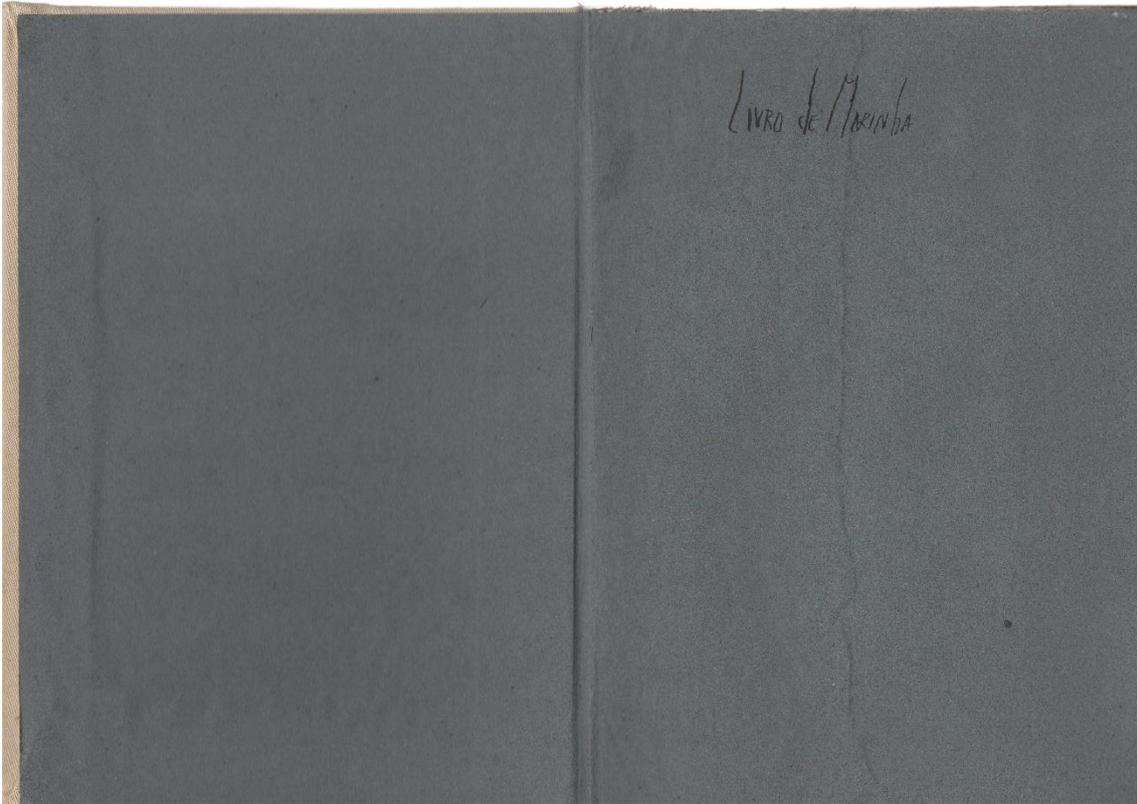


Figura 14-15 – Emanuel Monteiro. *Livro de Marinha*, 2010-2014
Aquarela, carvão, caneta esferográfica, macerado, papel manteiga, ponta-seca e óleo de linhaça sobre livro, 21 x 12 x 3 cm, 26 páginas
Foto: Ana Priscila Costa
Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 16-17 – Emanuel Monteiro. *Livro de Marinha*, 2010-2014

Aquarela, carvão, caneta esferográfica, macerado, papel manteiga, ponta-seca e óleo de linhaça sobre livro, 21 x 12 x 3 cm, 26 páginas

Foto: Ana Priscila Costa

Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 18-14 – Emanuel Monteiro. *Livro de Marinha*, 2010-2014

Aquarela, carvão, caneta esferográfica, macerado, papel manteiga, ponta-seca e óleo de linhaça sobre livro, 21 x 12 x 3 cm, 26 páginas

Foto: Ana Priscila Costa

Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 20-21 – Emanuel Monteiro. *Livro de Marinha*, 2010-2014

Aquarela, carvão, caneta esferográfica, macerado, papel manteiga, ponta-seca e óleo de linhaça sobre livro, 21 x 12 x 3 cm, 26 páginas

Foto: Ana Priscila Costa

Fonte: Acervo do autor (2014).

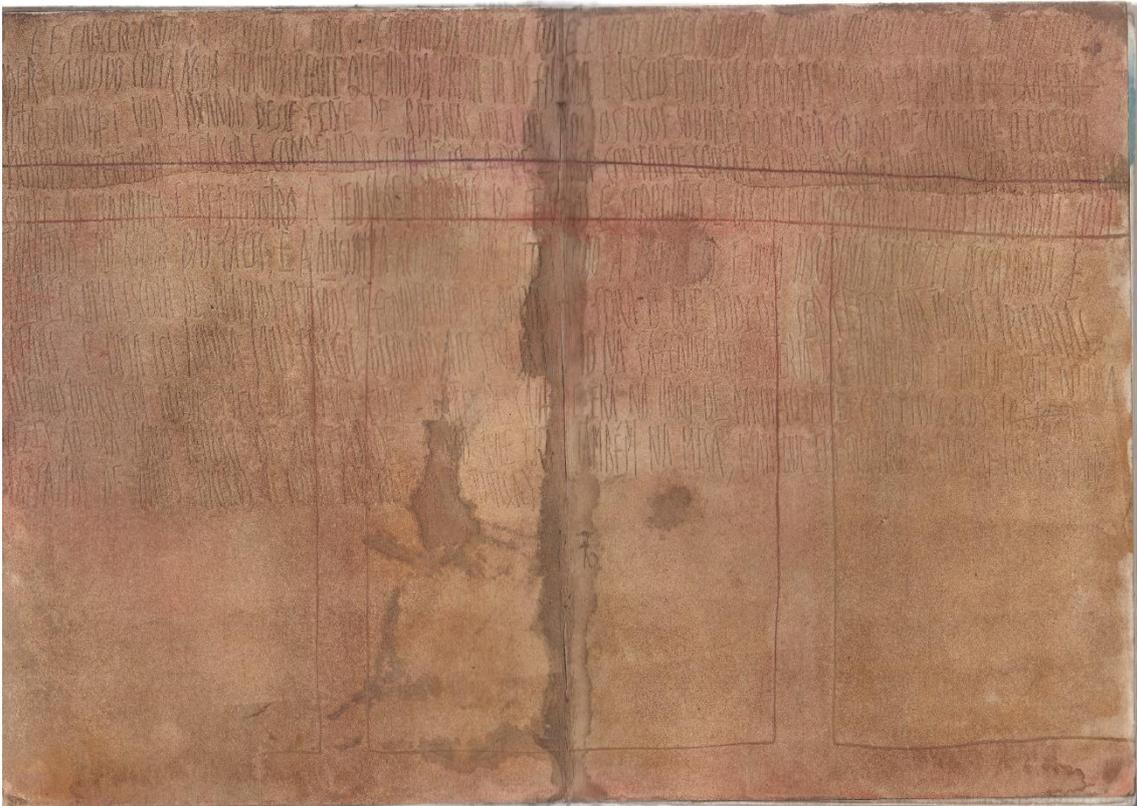


Figura 22-23 – Emanuel Monteiro. *Livro de Marinha*, 2010-2014

Aquarela, carvão, caneta esferográfica, macerado, papel manteiga, ponta-seca e óleo de linhaça sobre livro, 21 x 12 x 3 cm, 26 páginas

Foto: Ana Priscila Costa

Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 24 – Emanuel Monteiro. *Livro de Marinha*, 2010-2014

Aquarela, carvão, caneta esferográfica, macerado, papel manteiga, ponta-seca e óleo de linhaça sobre livro, 21 x 12 x 3 cm, 26 páginas

Foto: Leli Baldissera

Fonte: Acervo do autor (2014).

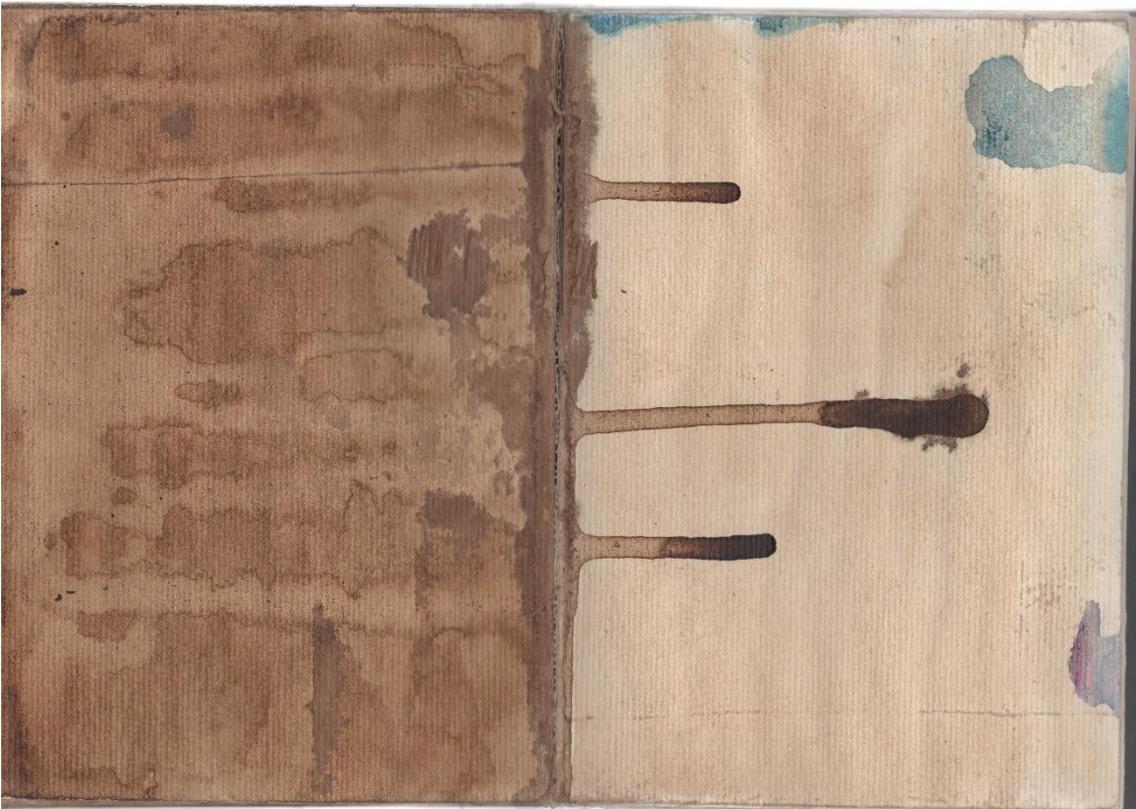


Figura 15 – Emanuel Monteiro. *Livro de Marinha*, 2010-2014

Aquarela, carvão, caneta esferográfica, macerado, papel manteiga, ponta-seca e óleo de linhaça sobre livro, 21 x 12 x 3 cm, 26 páginas

Foto: Ana Priscila Costa

Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 26-27 – Emanuel Monteiro. *Livro de Marinha*, 2010-2014
Aquarela, carvão, caneta esferográfica, macerado, papel manteiga, ponta-seca e óleo de linhaça sobre livro, 21 x 12 x 3 cm, 26 páginas
Foto: Ana Priscila Costa
Fonte: Acervo do autor (2014).

O nascimento não é apenas um começo. É uma mudança abrupta pela qual agem, subitamente, fatores distintos daqueles do útero – e eis a gravidade. Com a gravidade, uma nova negociação se inicia e estes termos nos condicionam pelo resto de nossas vidas. (PAXTON, 2022, p. 7).



Figura 16 – Emanuel Monteiro. *Livro de Amaranta*, 2013-2014
Flores e têmpera sobre livro, 33 x 19 x 6 cm, 18 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 17 – Emanuel Monteiro. *Livro de Amaranta*, 2013-2014
Flores e têmpera sobre livro, 33 x 19 x 6 cm, 18 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 30 – Emanuel Monteiro. *Livro de Amaranta*, 2013-2014
Flores e têmpera sobre livro, 33 x 19 x 6 cm, 18 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 31 – Emanuel Monteiro. *Livro de Amaranta*, 2013-2014
Flores e têmpera sobre livro, 33 x 19 x 6 cm, 18 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 32 – Emanuel Monteiro. *Livro de Amaranta*, 2013-2014
Flores e têmpera sobre livro, 33 x 19 x 6 cm, 18 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 33 – Emanuel Monteiro. *Livro de Amaranta*, 2013-2014

Flores e têmpera sobre livro, 33 x 19 x 6 cm, 18 páginas

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 34 – Emanuel Monteiro. *Livro de Amaranta*, 2013-2014
Flores e têmpera sobre livro, 33 x 19 x 6 cm, 18 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 35 – Emanuel Monteiro. *Livro de Amaranta*, 2013-2014
Flores e têmpera sobre livro, 33 x 19 x 6 cm, 18 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 18 – Emanuel Monteiro. *Livro de Amaranta*, 2013-2014

Flores e têmpera sobre livro, 33 x 19 x 6 cm, 18 páginas

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 19 – Emanuel Monteiro. *Livro de Amaranta*, 2013-2014
Flores e têmpera sobre livro, 33 x 19 x 6 cm, 18 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 20 – Emanuel Monteiro. *Livro de Amaranta*, 2013-2014
Flores e têmpera sobre livro, 33 x 19 x 6 cm, 18 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2014).

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica. (BACHELARD, 2013, p. 4).



Figura 39-40 – Emanuel Monteiro. *Livro de Acorado*, 2014-2015
Aquarela, macerado, papel vegetal e ponta-seca sobre livro, 25 x 18 x 2 cm, 26 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2015).

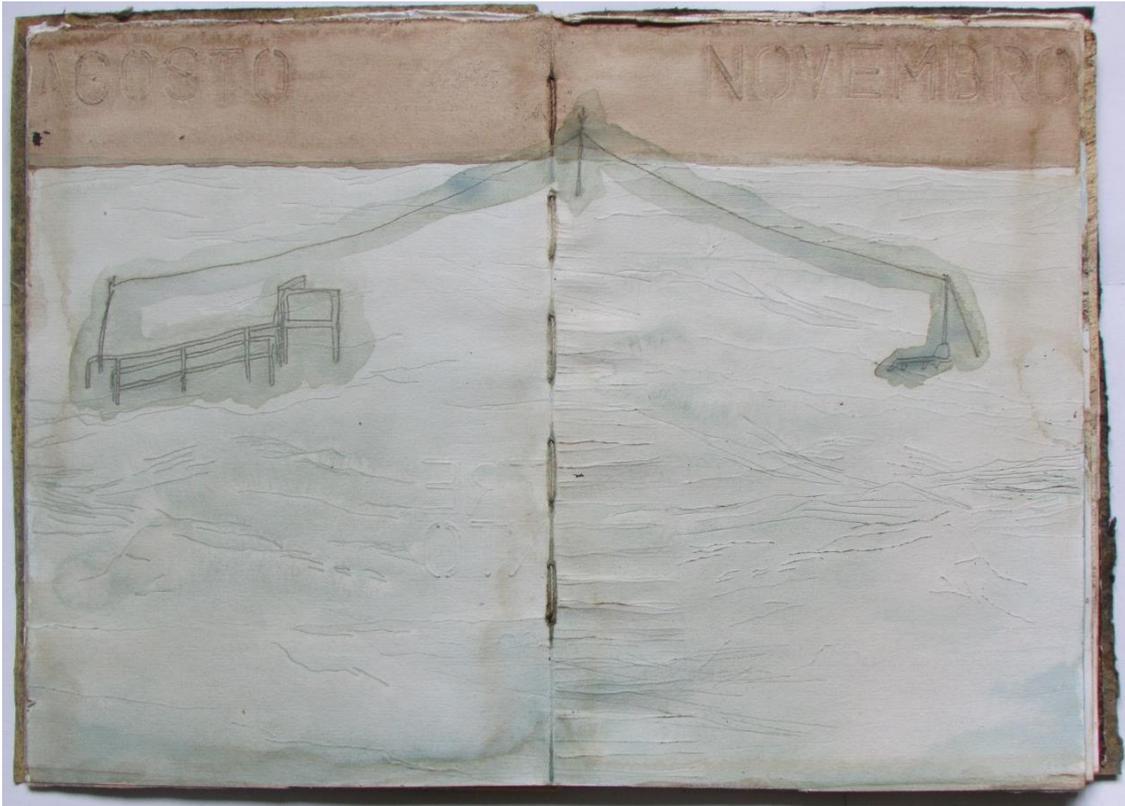


Figura 41-42 – Emanuel Monteiro. *Livro de Ancorado*, 2014-2015
Aquarela, macerado, papel vegetal e ponta-seca sobre livro, 25 x 18 x 2 cm, 26 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2015).



Figura 43-44 – Emanuel Monteiro. *Livro de Ancorado*, 2014-2015
Aquarela, macerado, papel vegetal e ponta-seca sobre livro, 25 x 18 x 2 cm, 26 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2015).



Figura 45 – Emanuel Monteiro. *Livro de Acorado*, 2014-2015
Aquarela, macerado, papel vegetal e ponta-seca sobre livro, 25 x 18 x 2 cm, 26 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2015).

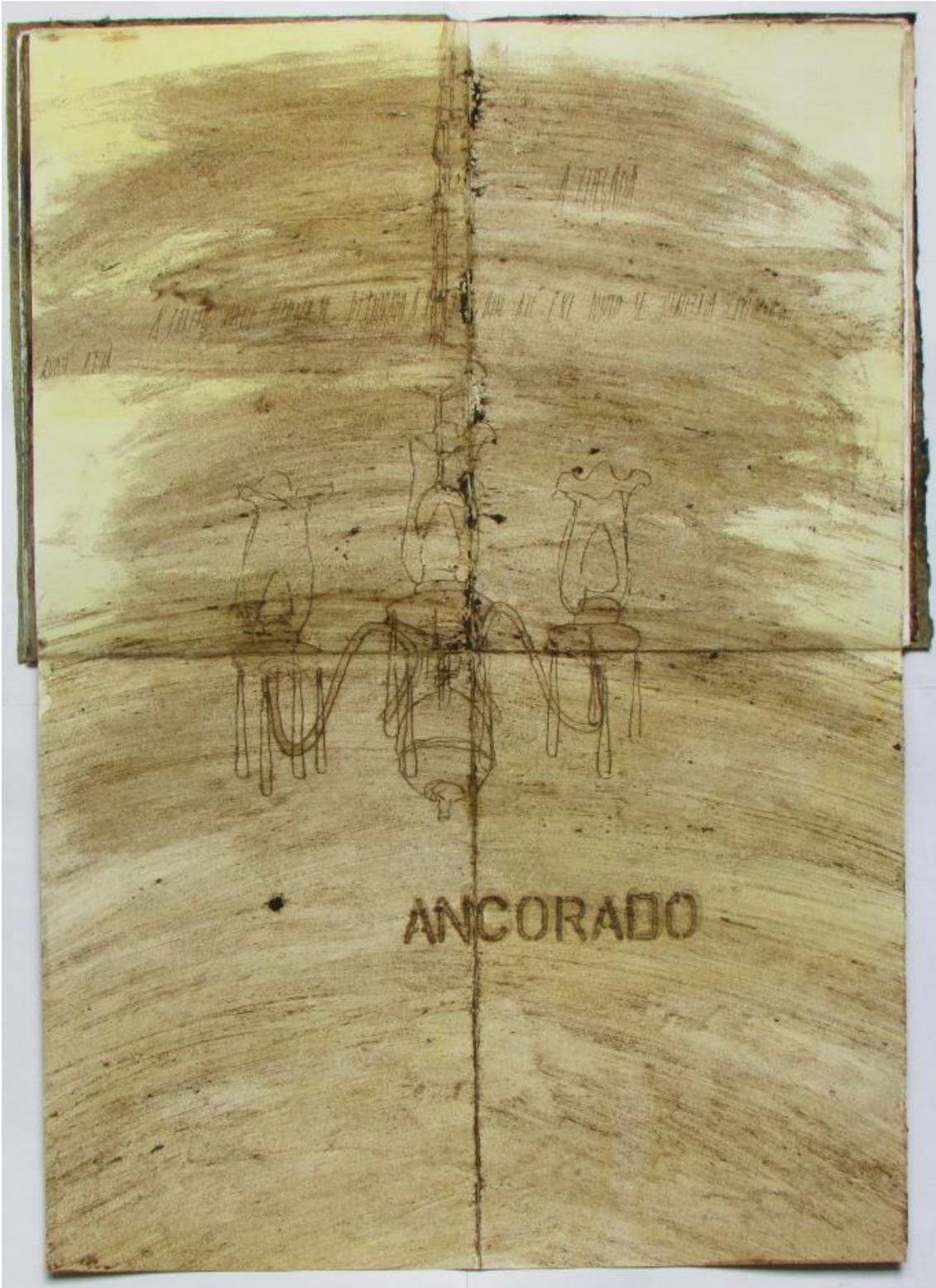


Figura 46 – Emanuel Monteiro. *Livro de Ancorado*, 2014-2015
Aquarela, macerado, papel vegetal e ponta-seca sobre livro, 25 x 18 x 2 cm, 26 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2015).

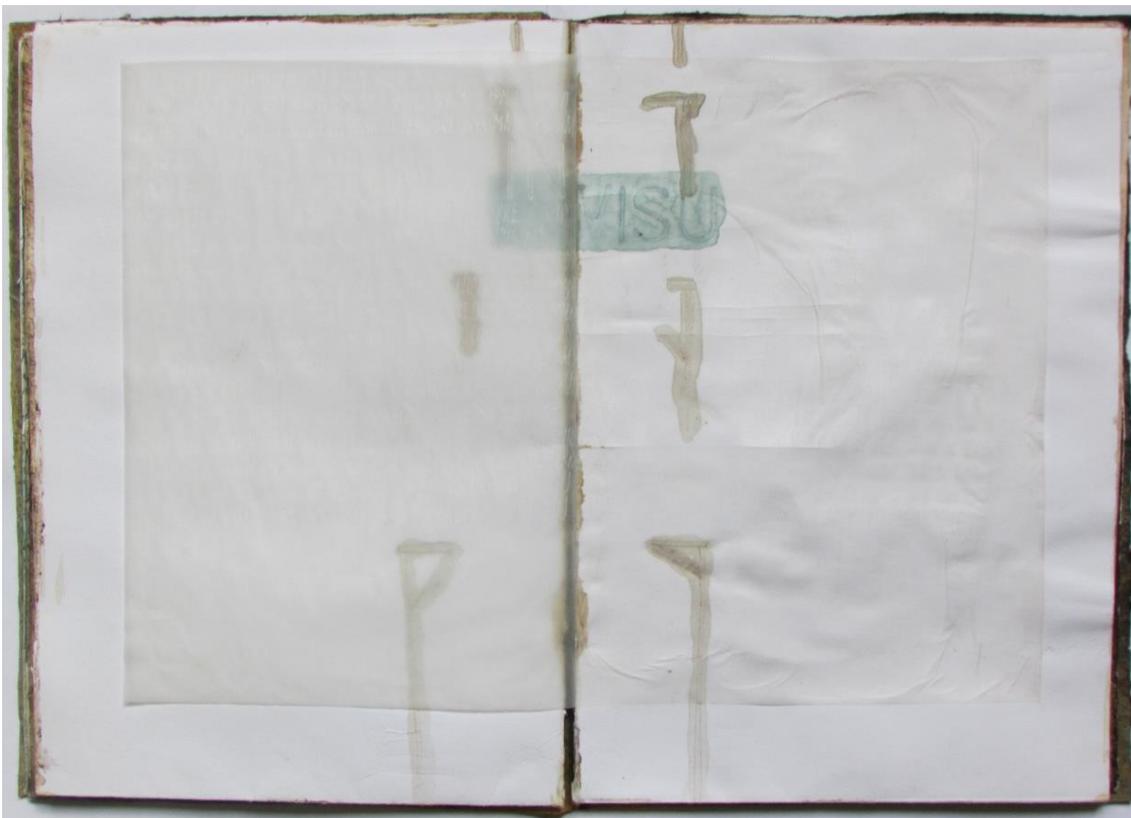
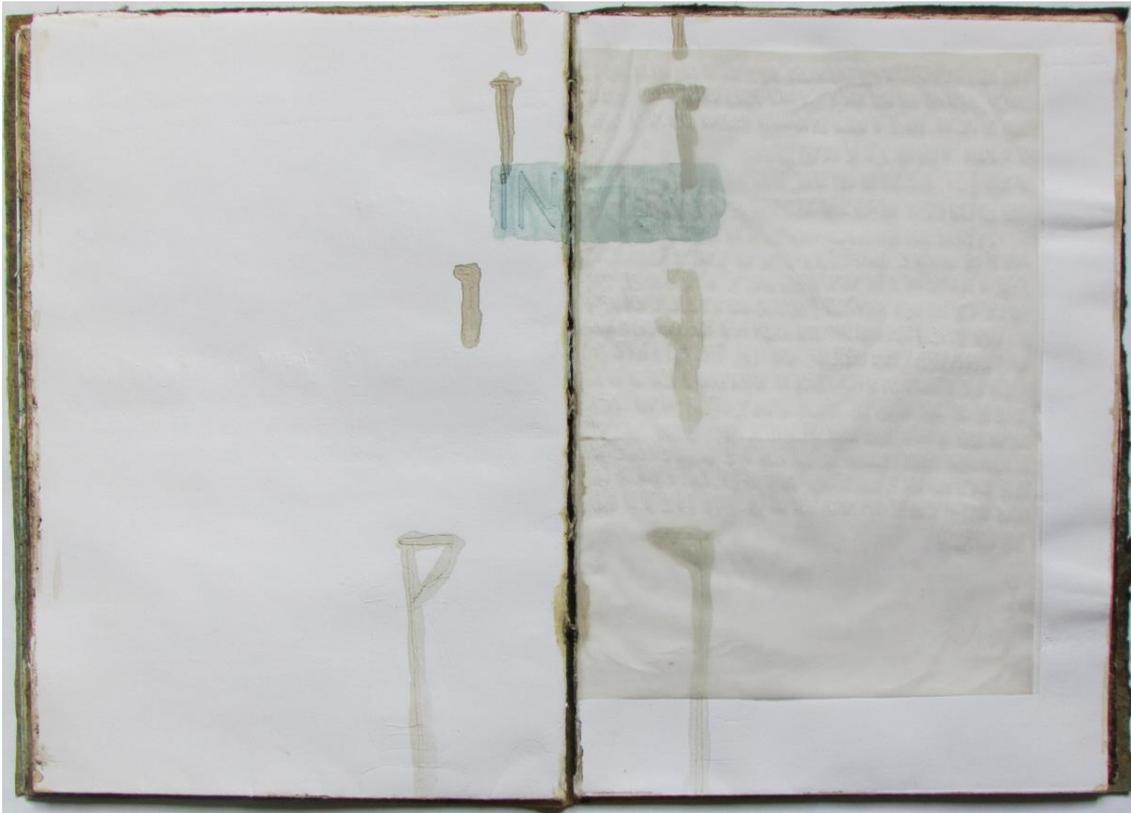


Figura 47-48 – Emanuel Monteiro. *Livro de Acorado*, 2014-2015
Aquarela, macerado, papel vegetal e ponta-seca sobre livro, 25 x 18 x 2 cm, 26 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2015).



Figura 49 – Emanuel Monteiro. *Livro de Acorado*, 2014-2015
Aquarela, macerado, papel vegetal e ponta-seca sobre livro, 25 x 18 x 2 cm, 26 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2015).



Figura 50 – Emanuel Monteiro. *Livro de Acorado*, 2014-2015
Aquarela, macerado, papel vegetal e ponta-seca sobre livro, 25 x 18 x 2 cm, 26 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2015).



Figura 51-52 – Emanuel Monteiro. *Livro de Acorado*, 2014-2015
Aquarela, macerado, papel vegetal e ponta-seca sobre livro, 25 x 18 x 2 cm, 26 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2015).

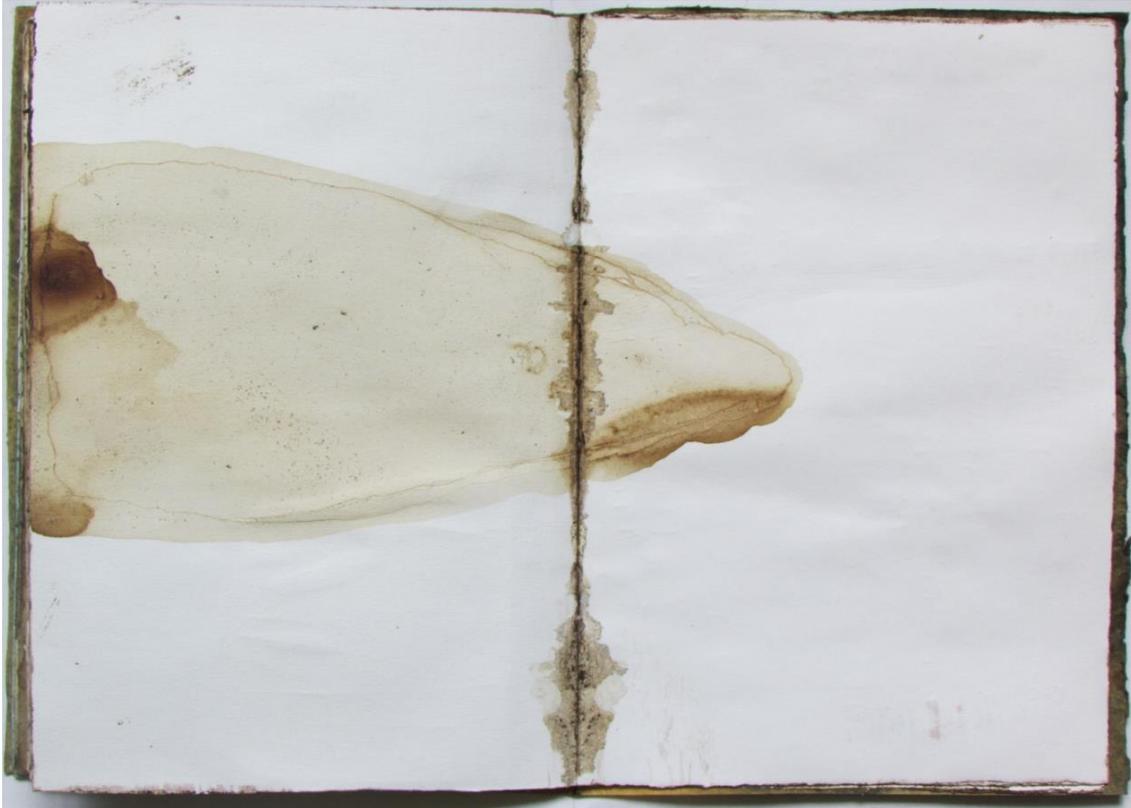


Figura 53-54 – Emanuel Monteiro. *Livro de Acorado*, 2014-2015
Aquarela, macerado, papel vegetal e ponta-seca sobre livro, 25 x 18 x 2 cm, 26 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2015).



Figura 55-56 – Emanuel Monteiro. *Livro de Acorado*, 2014-2015
Aquarela, macerado, papel vegetal e ponta-seca sobre livro, 25 x 18 x 2 cm, 26 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2015).



Figura 57-58 – Emanuel Monteiro. *Livro de litании*, 2011-2022

Materiais diversos em livro, 34 x 35 cm, 66 páginas

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2022).



Figura 59-60 – Emanuel Monteiro. *Livro de litânias*, 2011-2022

Materiais diversos em livro, 34 x 35 cm, 66 páginas

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2022).



Figura 61-62 – Emanuel Monteiro. *Livro de litanias*, 2011-2022
Materiais diversos em livro, 34 x 35 cm, 66 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2022).



Figura 63-64 – Emanuel Monteiro. *Livro de litanias*, 2011-2022
Materiais diversos em livro, 34 x 35 cm, 66 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2022).



Figura 65-66 – Emanuel Monteiro. *Livro de litânias*, 2011-2022

Materiais diversos em livro, 34 x 35 cm, 66 páginas

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2022).

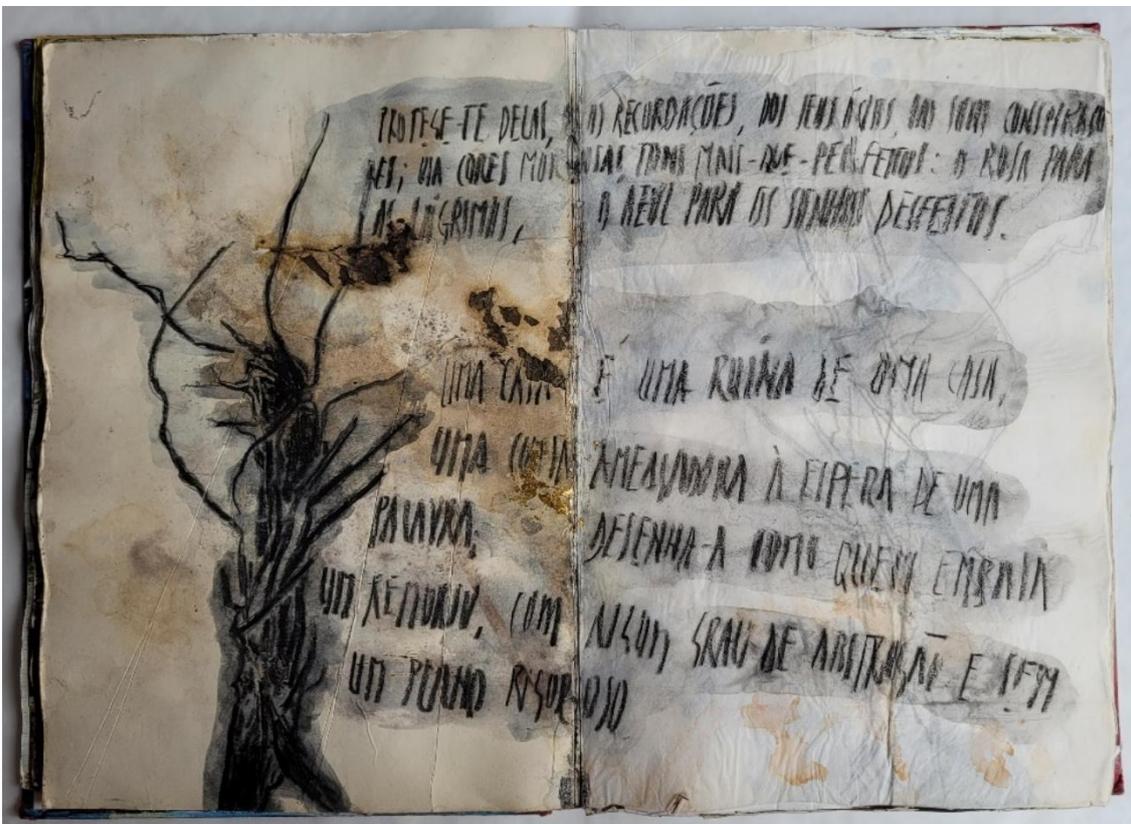


Figura 67-68 – Emanuel Monteiro. *Livro de litanias*, 2011-2022
 Materiais diversos em livro, 34 x 35 cm, 66 páginas
 Foto: Emanuel Monteiro
 Fonte: Acervo do autor (2022).



Figura 69-70 – Emanuel Monteiro. *Livro de litânias*, 2011-2022
Materiais diversos em livro, 34 x 35 cm, 66 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2022).



Figura 71-72 – Emanuel Monteiro. *Livro de litânias*, 2011-2022
Materiais diversos em livro, 34 x 35 cm, 66 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2022).



Figura 73-74 – Emanuel Monteiro. *Livro de litánias*, 2011-2022

Materiais diversos em livro, 34 x 35 cm, 66 páginas

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2022).



Figura 75-76 – Emanuel Monteiro. *Livro de litânias*, 2011-2022
Materiais diversos em livro, 34 x 35 cm, 66 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2022).

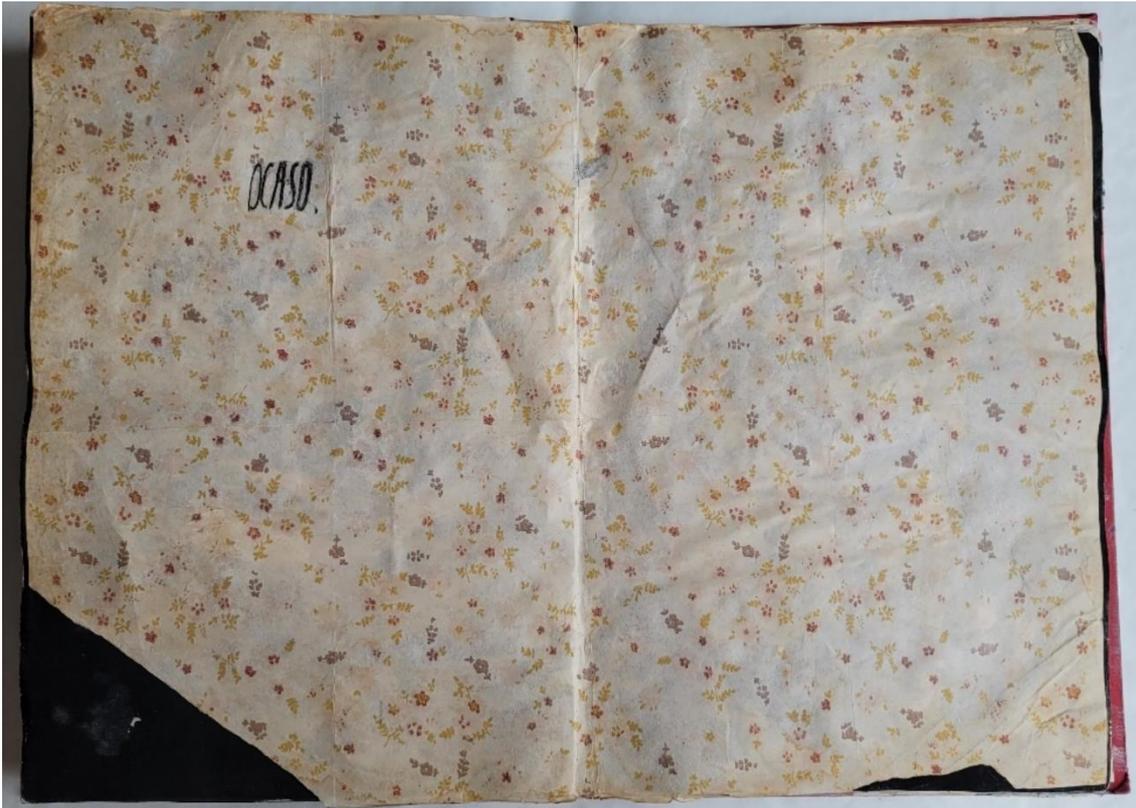


Figura 77-78 – Emanuel Monteiro. *Livro de litânias*, 2011-2022
Materiais diversos em livro, 34 x 35 cm, 66 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2022).



Figura 79-80 – Emanuel Monteiro. *Livro de litânias*, 2011-2022
Materiais diversos em livro, 34 x 35 cm, 66 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2022).

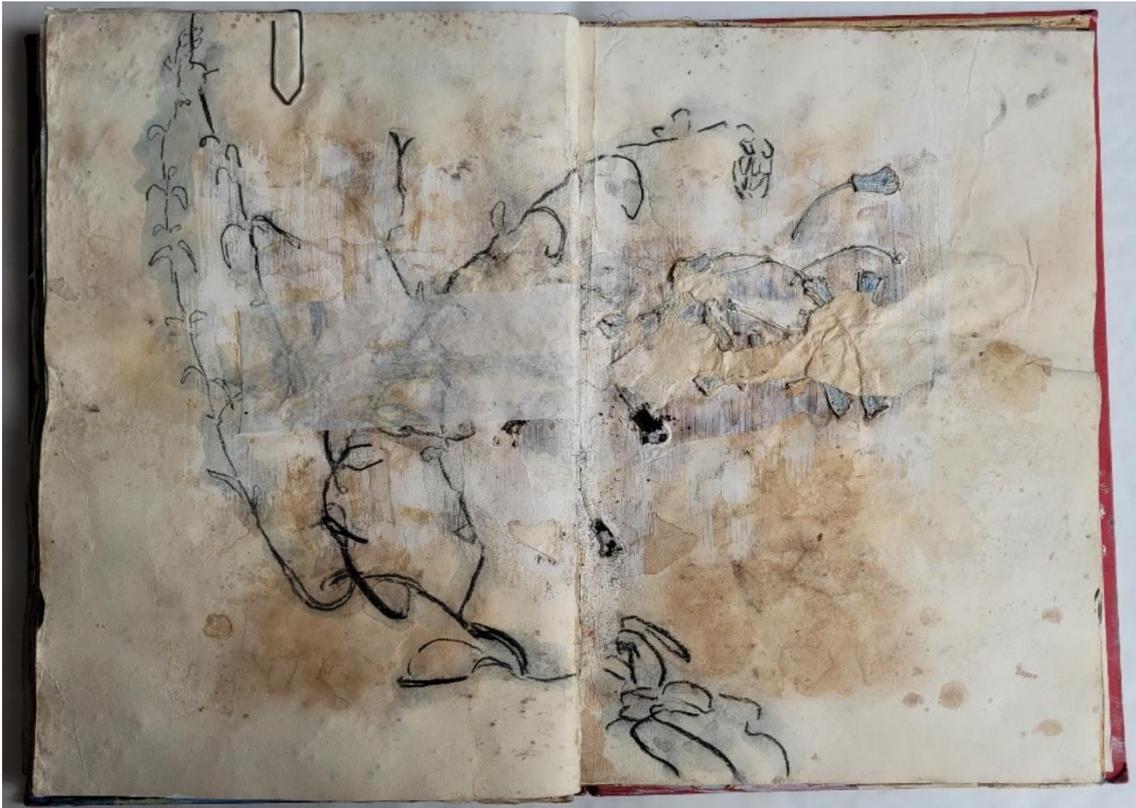


Figura 81-82 – Emanuel Monteiro. *Livro de litânias*, 2011-2022
Materiais diversos em livro, 34 x 35 cm, 66 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2022).



Figura 83-84 – Emanuel Monteiro. *Livro de litânias*, 2011-2022
Materiais diversos em livro, 34 x 35 cm, 66 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2022).



Figura 85-86 – Emanuel Monteiro. *Livro de litánias*, 2011-2022
Materiais diversos em livro, 34 x 35 cm, 66 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2022).



Figura 87-88 – Emanuel Monteiro. *Livro de litânias*, 2011-2022
Materiais diversos em livro, 34 x 35 cm, 66 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2022).



Figura 89 – Emanuel Monteiro. *Livro de litânicas*, 2011-2022
Materiais diversos em livro, 34 x 35 cm, 66 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2022).



Figura 90-91 – Emanuel Monteiro. Exposição *Paisagens submersas*, 2015
Galeria Augusto Meyer – Casa de Cultura Mario Quintana
3º período expositivo do 4º Prêmio IEAVi-RS
Foto: Wesley Stutz
Fonte: Acervo do autor (2015).

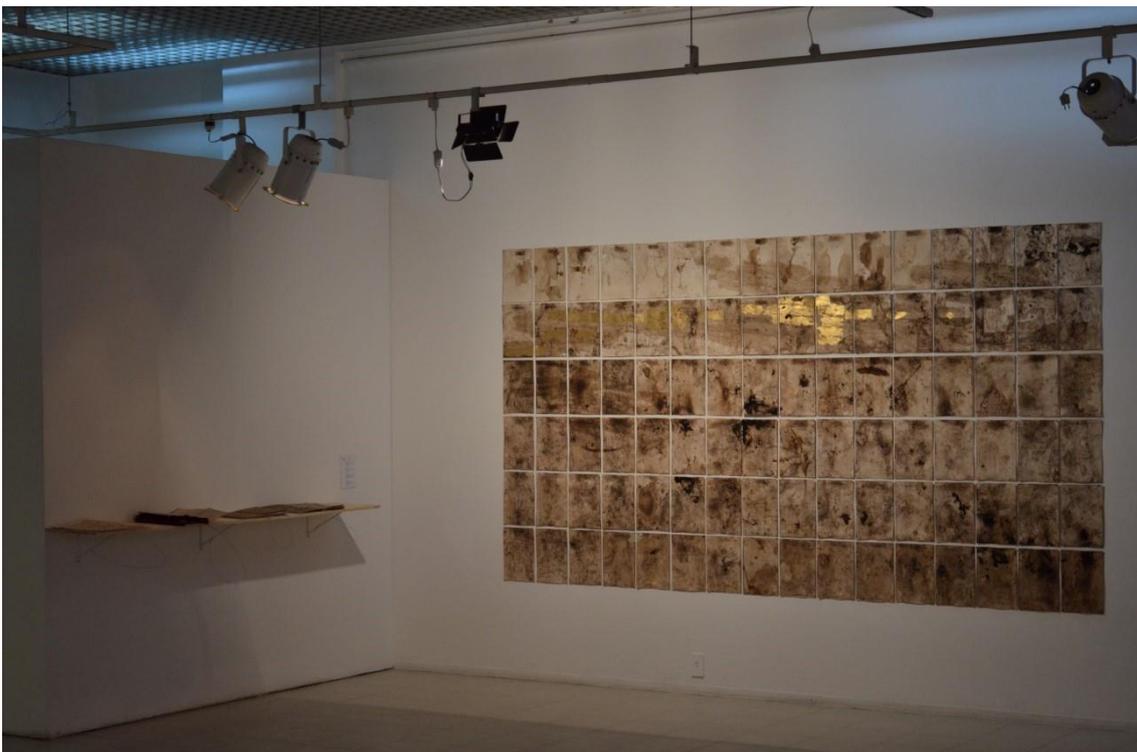


Figura 92-93 – Emanuel Monteiro. Exposição *Paisagens submersas*, 2015
Galeria Augusto Meyer – Casa de Cultura Mario Quintana
3º período expositivo do 4º Prêmio IEAVi-RS
Foto: Wesley Stutz
Fonte: Acervo do autor (2015).



Figura 94-95 – Emanuel Monteiro. Exposição *Paisagens submersas*, 2015
Galeria Augusto Meyer – Casa de Cultura Mario Quintana
3º período expositivo do 4º Prêmio IEAVi-RS
Foto: Wesley Stutz
Fonte: Acervo do autor (2015).

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna possível numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).



Figura 96 – Emanuel Monteiro. *A tempestade*, 2014
Aquarela, macerado e ponta-seca sobre papel, 70 x 100 cm. Acervo MAC Jataí/GO
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 97 – Emanuel Monteiro. *Agora o sol baixara mais no céu*, 2014
Aquarela, grafite, macerado de flor de Epatódea e ponta-seca sobre papel, 86,2 x 120 cm
Foto: Leli Baldissera
Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 98 – Emanuel Monteiro. *Neste ciclo*, 2015
Aquarela, macerado e ponta-seca sobre papel, 113 x 77 cm
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2015).

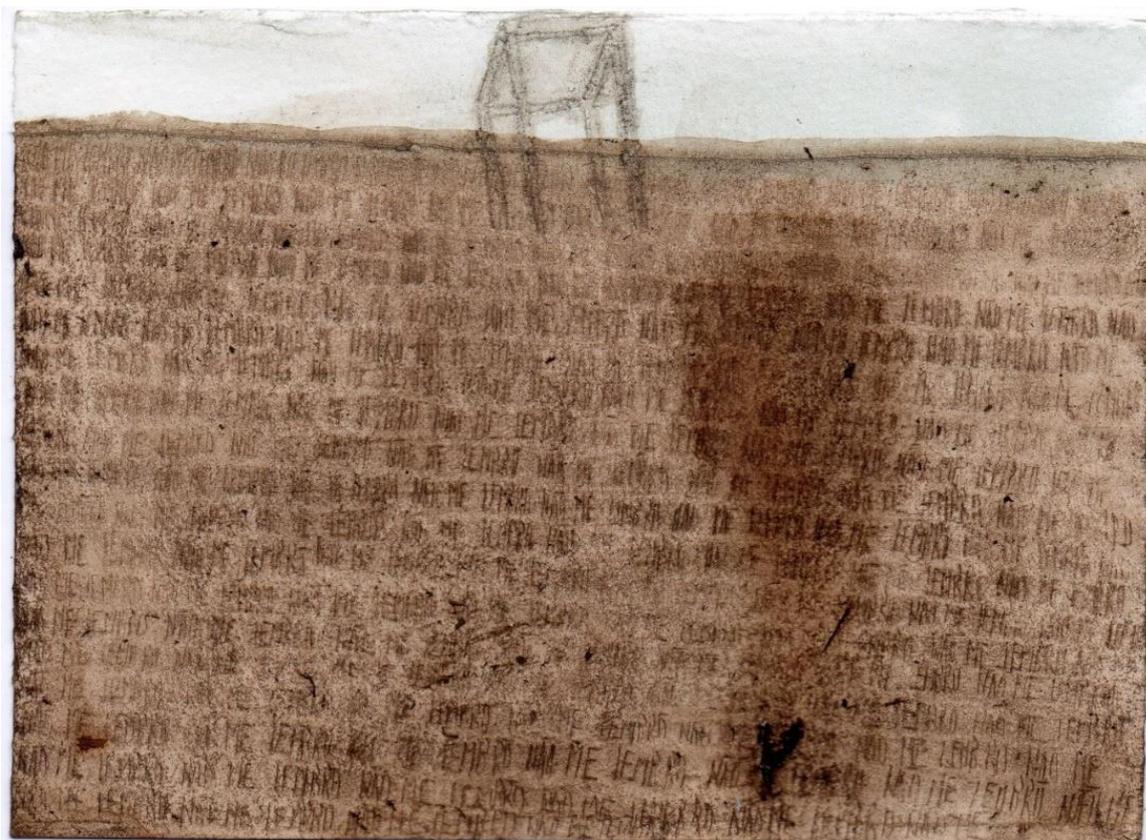


Figura 99 – Emanuel Monteiro. *Afogamento*, 2014-2015
Aquarela, macerado e ponta-seca sobre papel, 14,5 x 19 cm
Col. particular
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2015).



Figura 100 – Emanuel Monteiro. *Colheita*, 2014

Aquarela, fita micropore, flor, macerado e ponta-seca sobre papel Arches, 15 x 19,5 cm

Col. particular de Paula Ramos

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 101 – Emanuel Monteiro. *Ruínas de outono*, 2014

Aquarela, grafite, macerado de flor de Espatódea e ponta-seca sobre papel, 27 x 39,3 cm.

Col. particular de Ana Priscila Costa

Foto: Leli Baldissera

Fonte: Acervo do autor (2014).



Figura 102 – Emanuel Monteiro. *Rastro e ocaso*, 2011-2015

Ponta-seca e macerado de flor de Espátódea, fotografia impressão a laser, 17 x 25 cm.

Col. particular de Leli Baldissera

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2015).

A imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida freia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão. Quando estamos imóveis, estamos além; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo. (BACHELARD, 1978, p. 317).

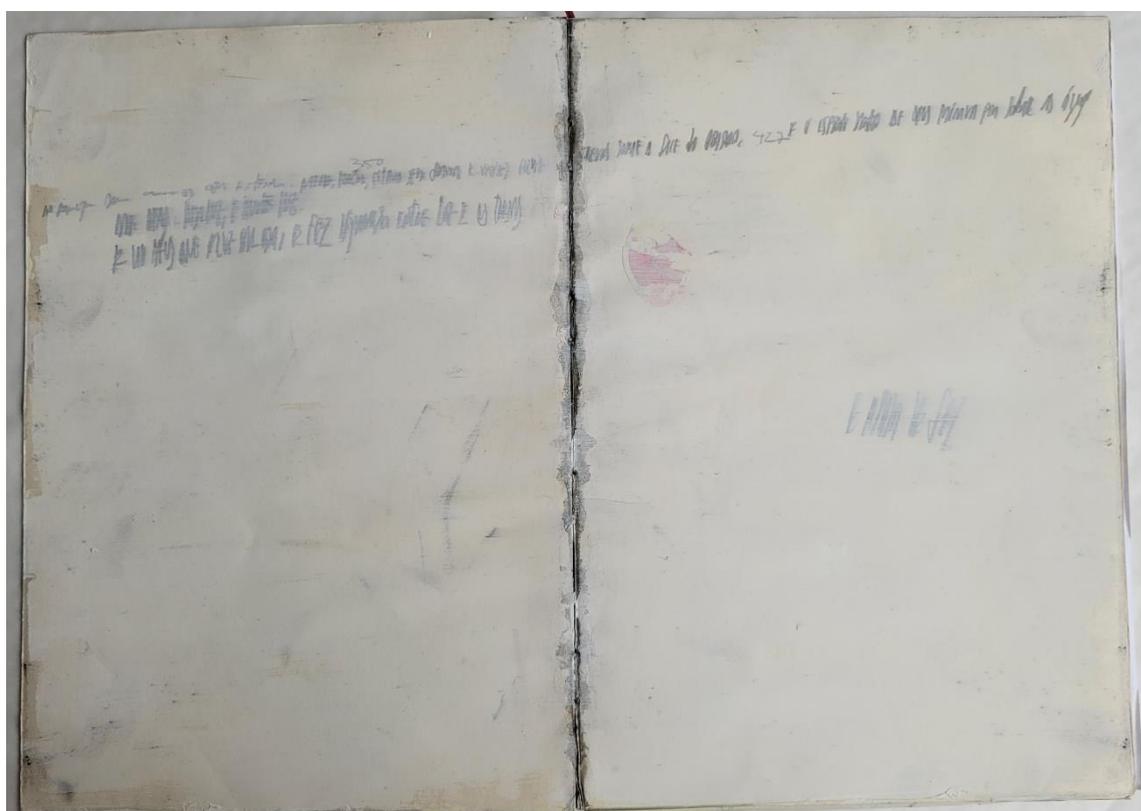
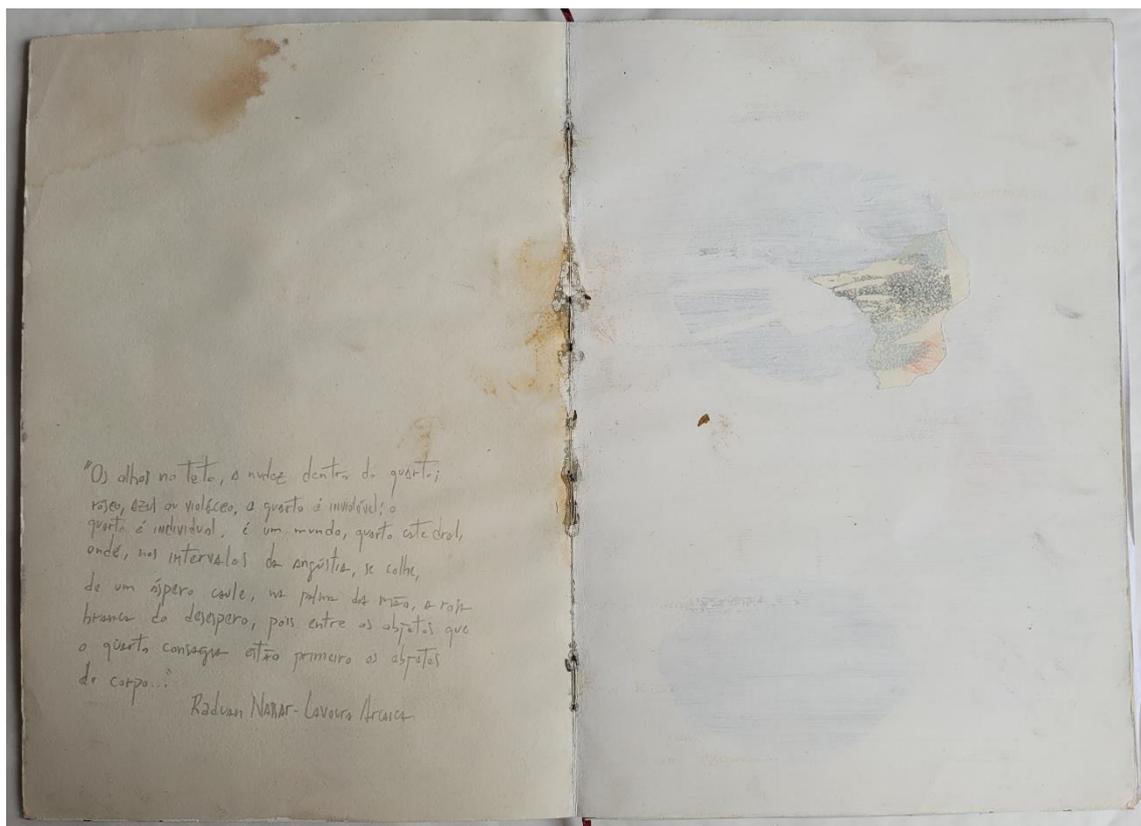


Figura 103-104 – Emanuel Monteiro. *Livro azul ou Casulo*, 2011-2012
 Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
 Foto: Emanuel Monteiro
 Fonte: Acervo do autor (2012).



Figura 105-106 – Emanuel Monteiro. *Livro azul* ou *Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

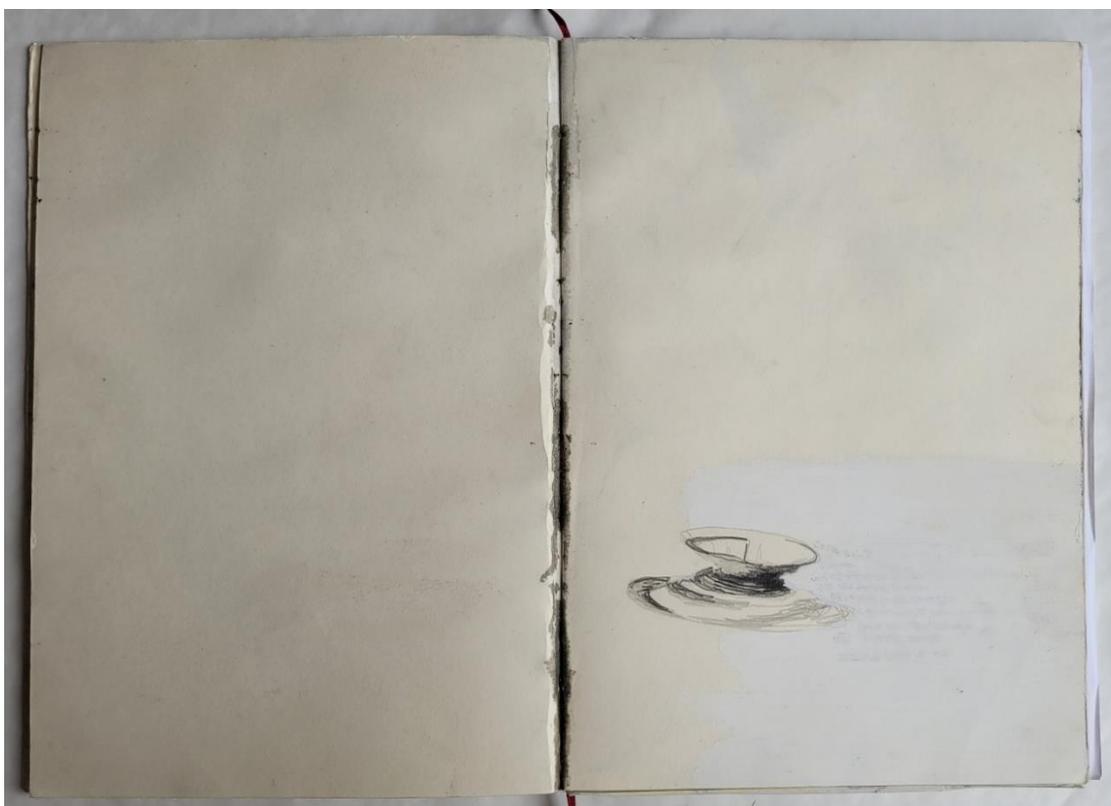
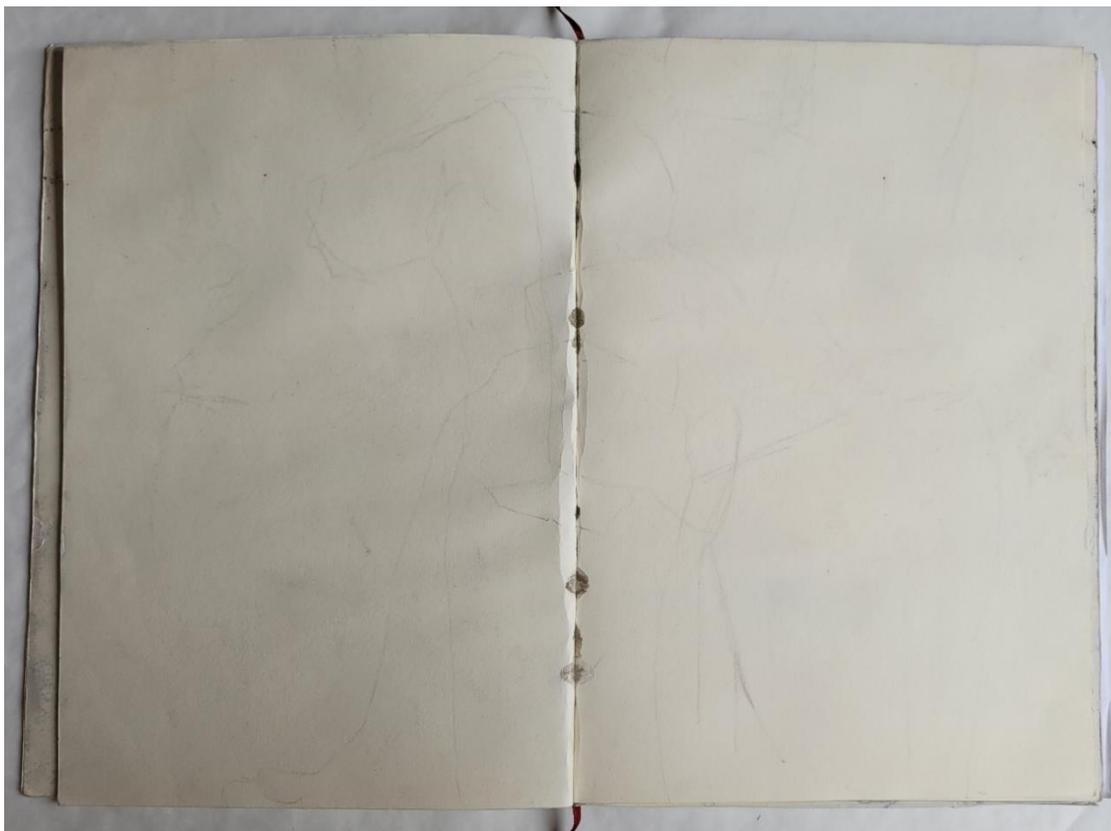


Figura 107-108 – Emanuel Monteiro. *Livro azul ou Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

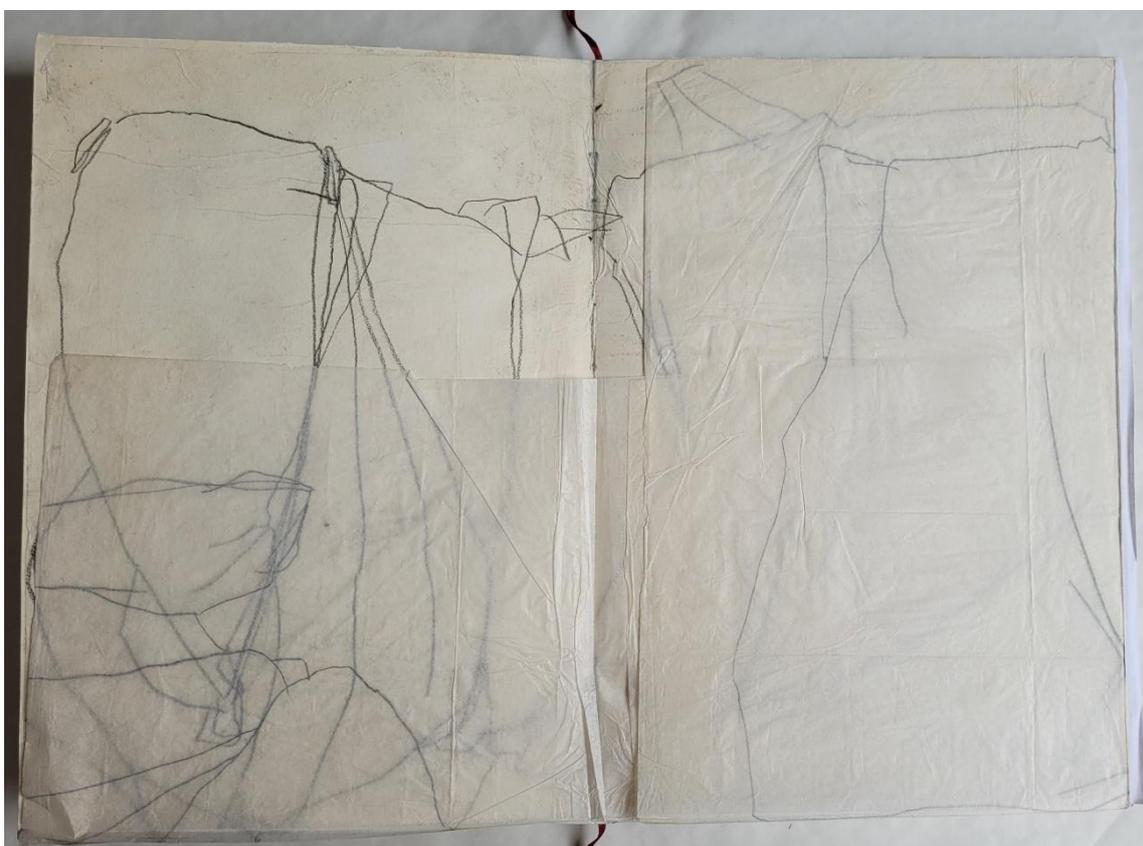
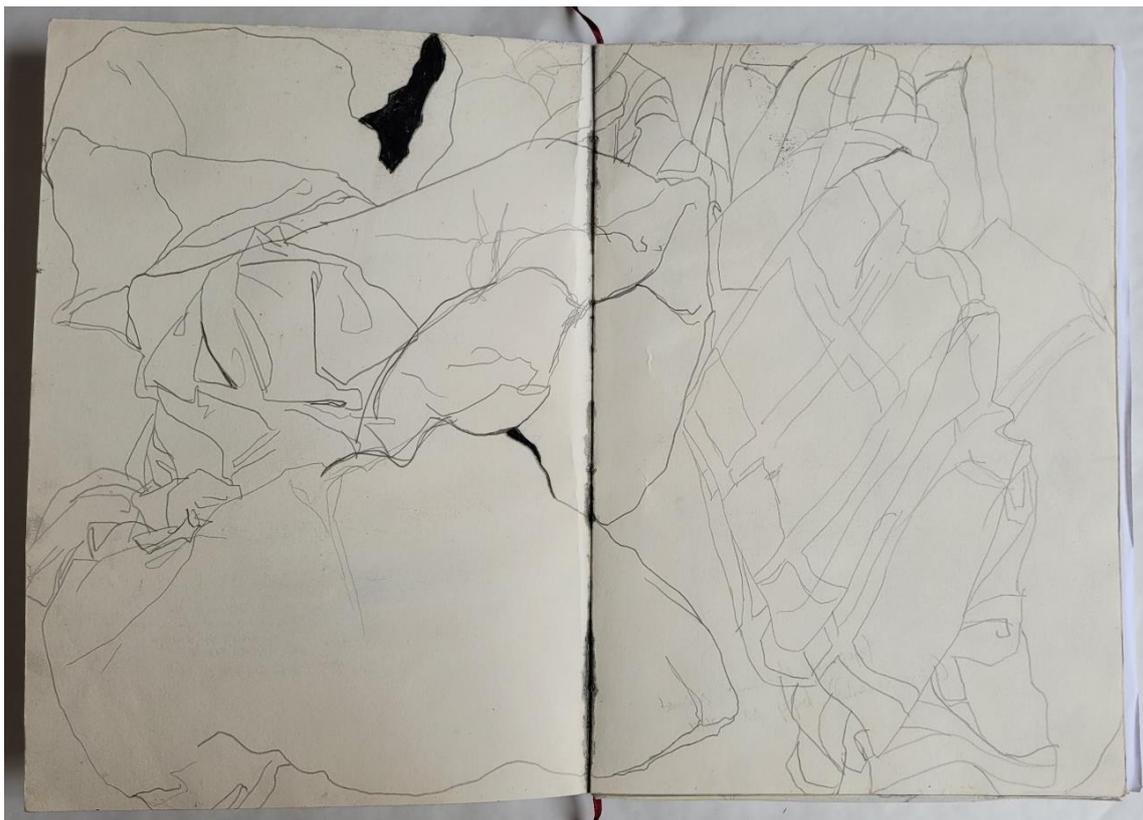


Figura 109-110 – Emanuel Monteiro. *Livro azul ou Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

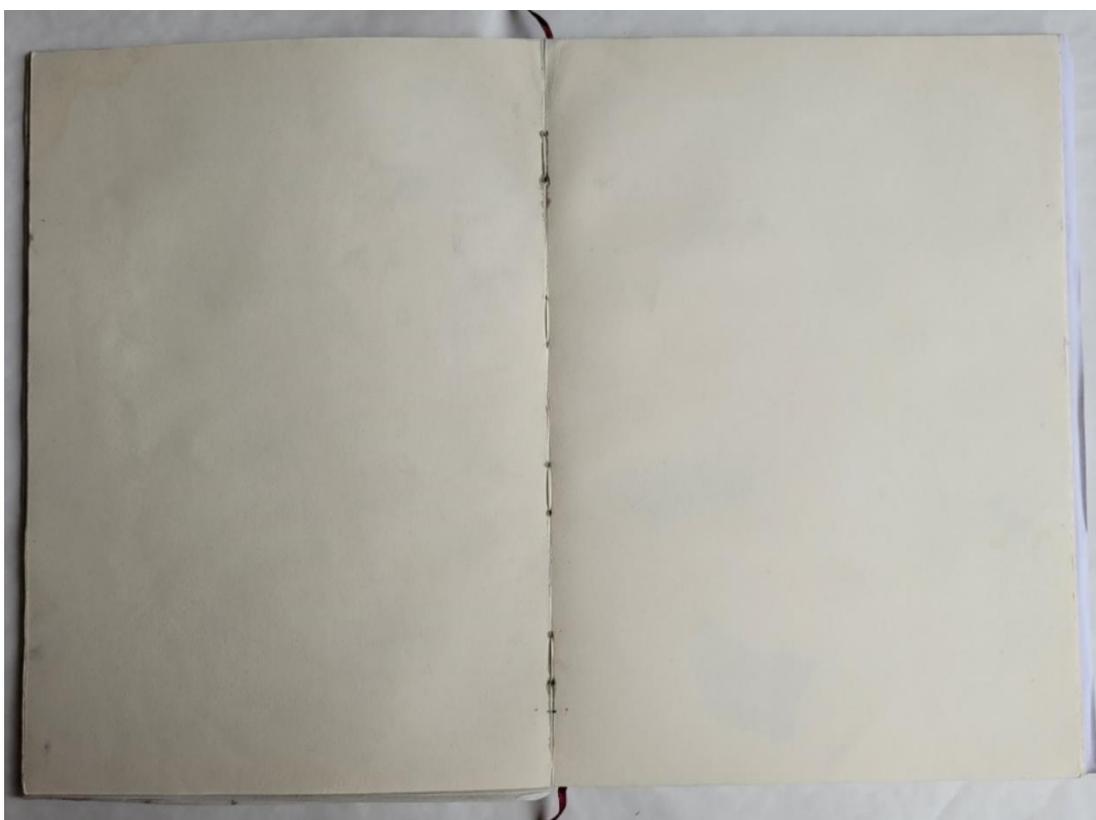
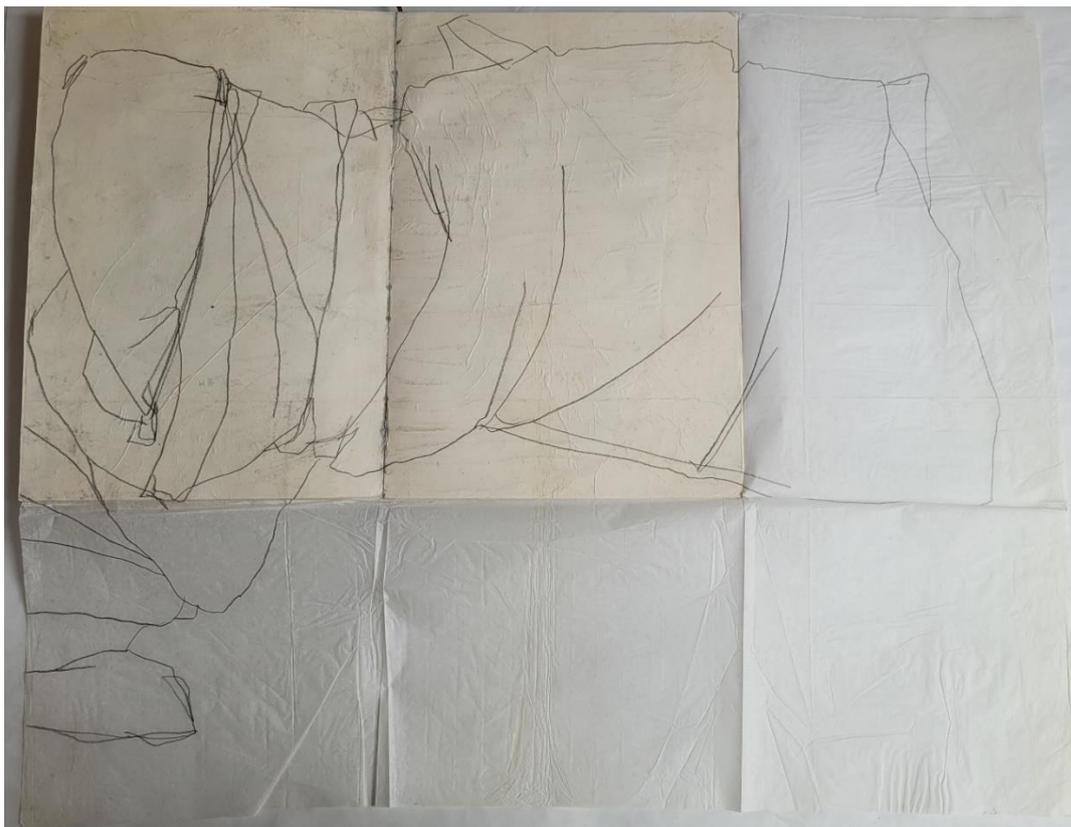


Figura 111-112 – Emanuel Monteiro. *Livro azul* ou *Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

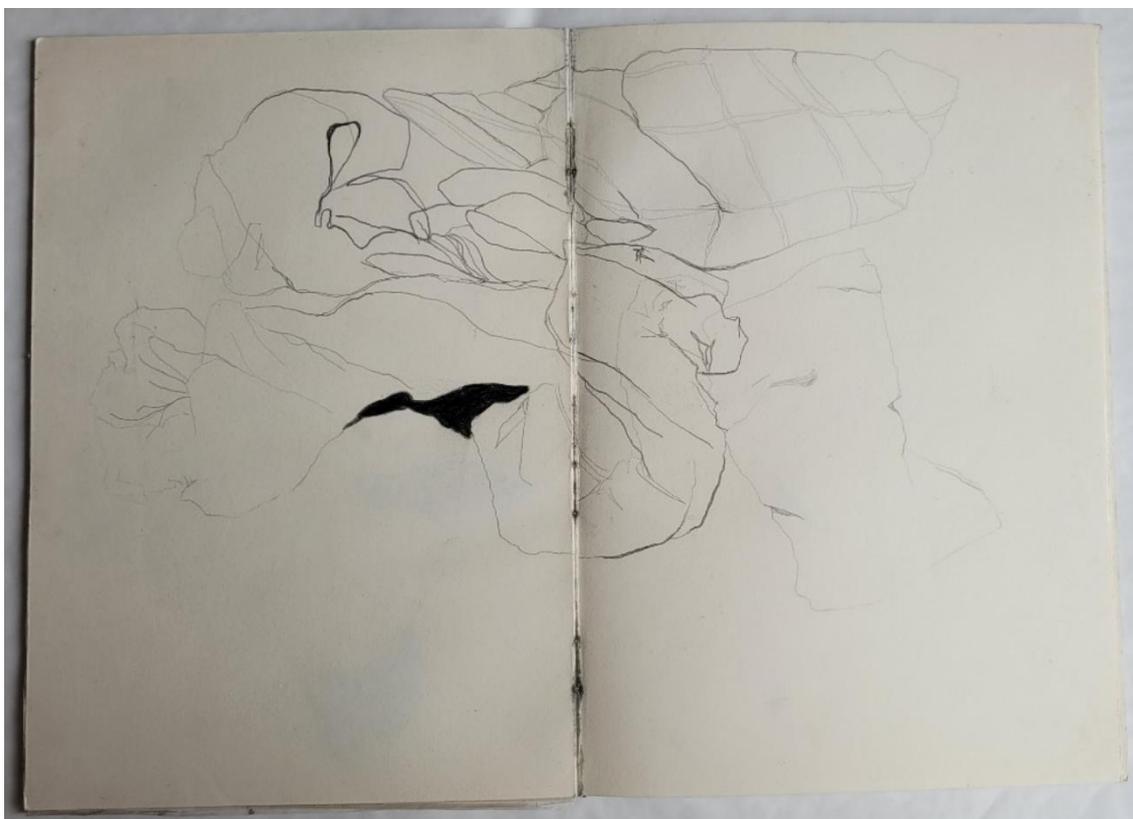
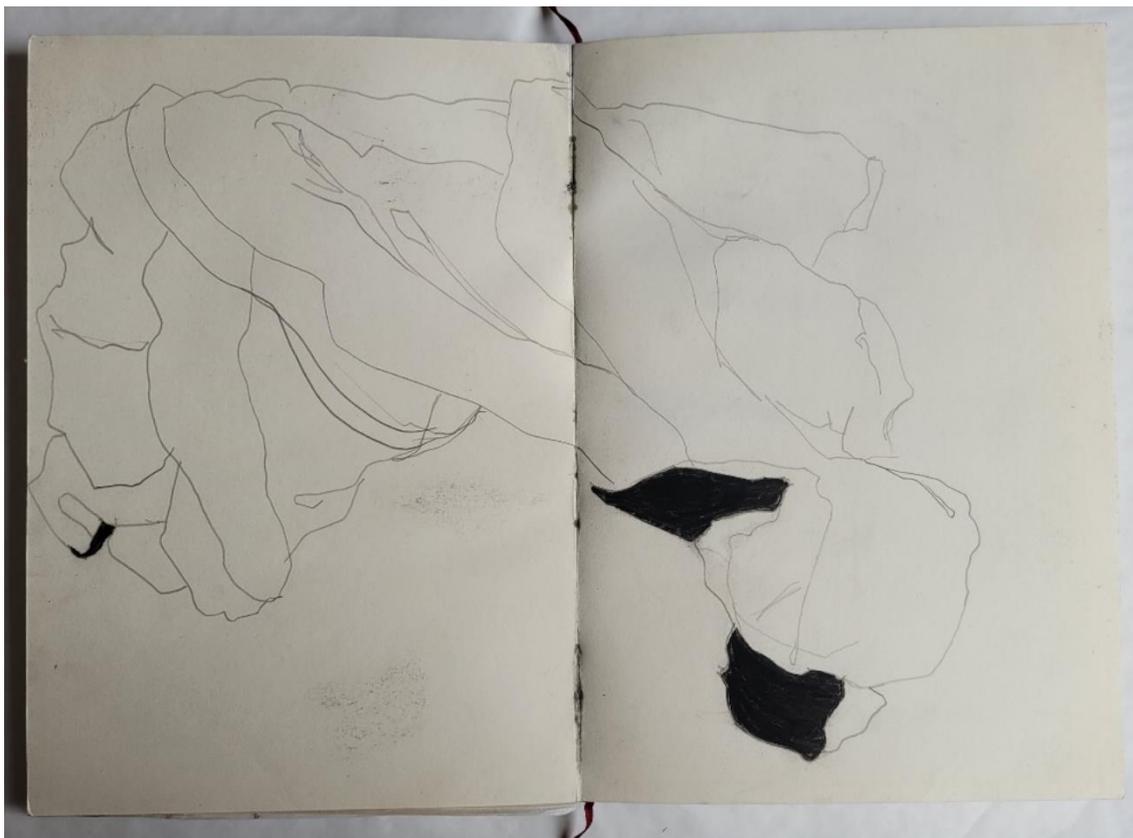


Figura 113-114 – Emanuel Monteiro. *Livro azul* ou *Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

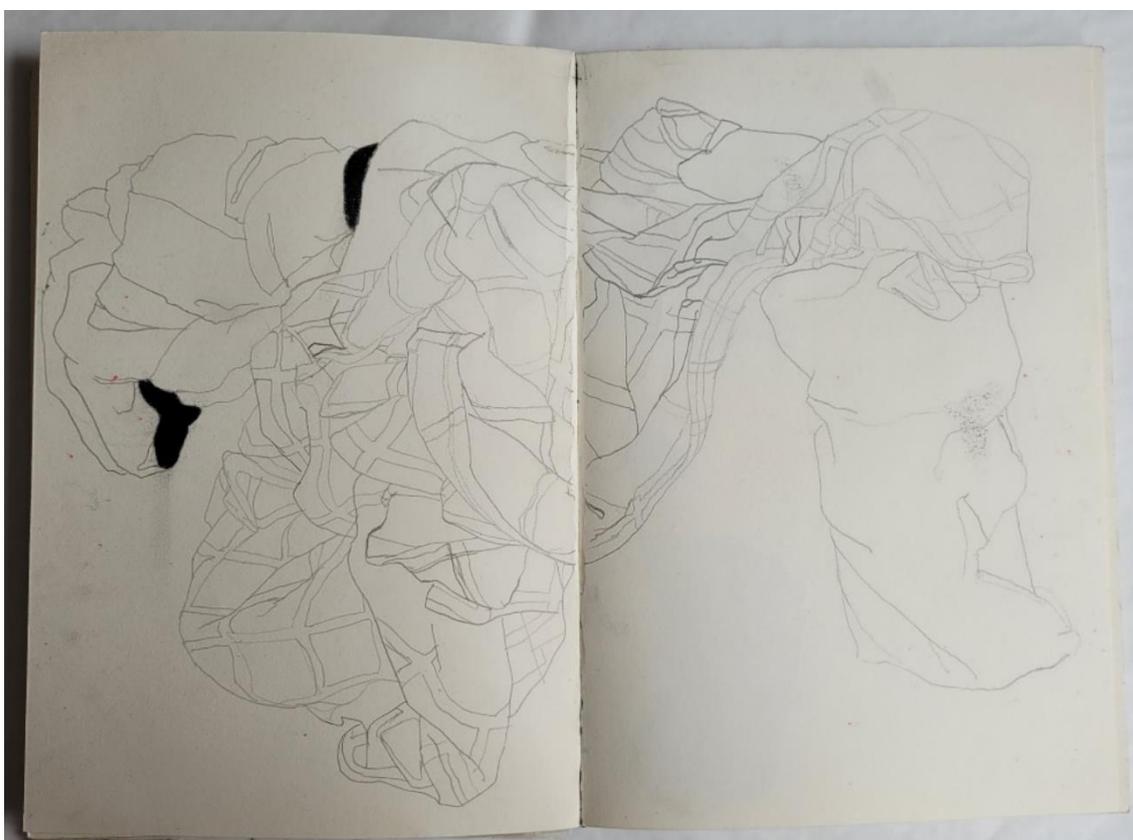
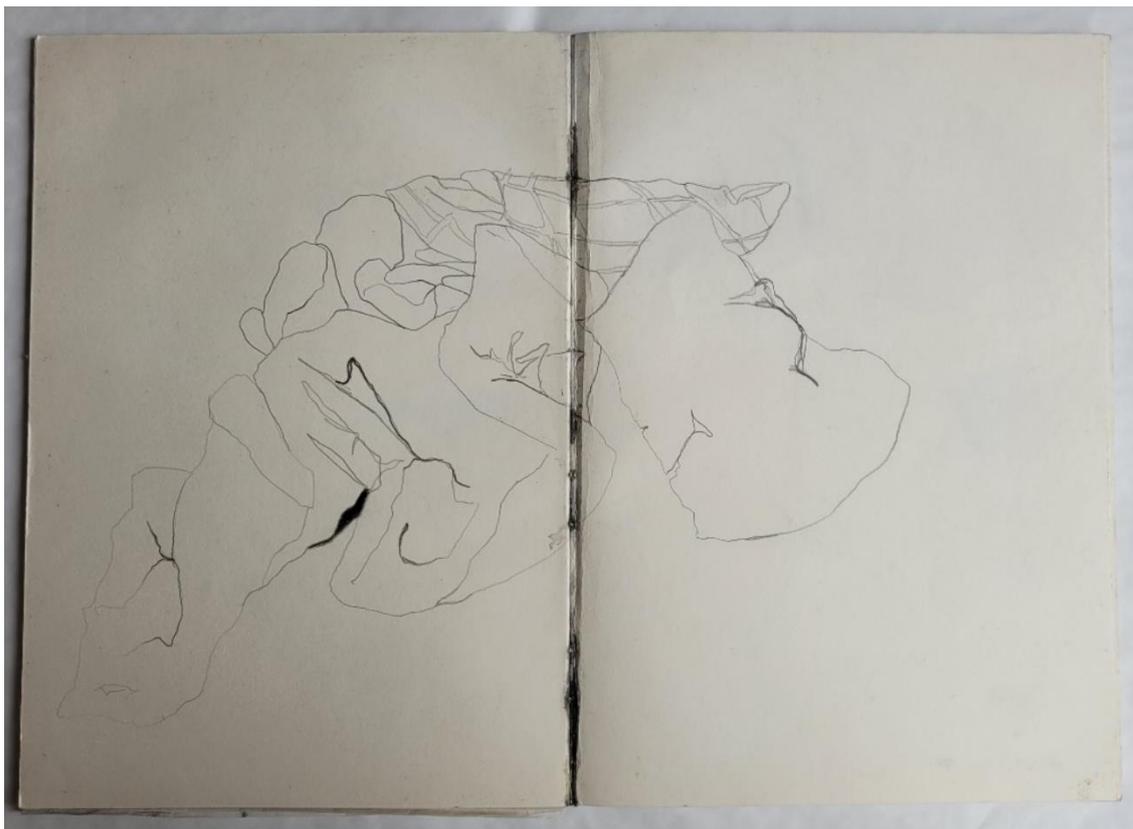


Figura 115-116 – Emanuel Monteiro. *Livro azul ou Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

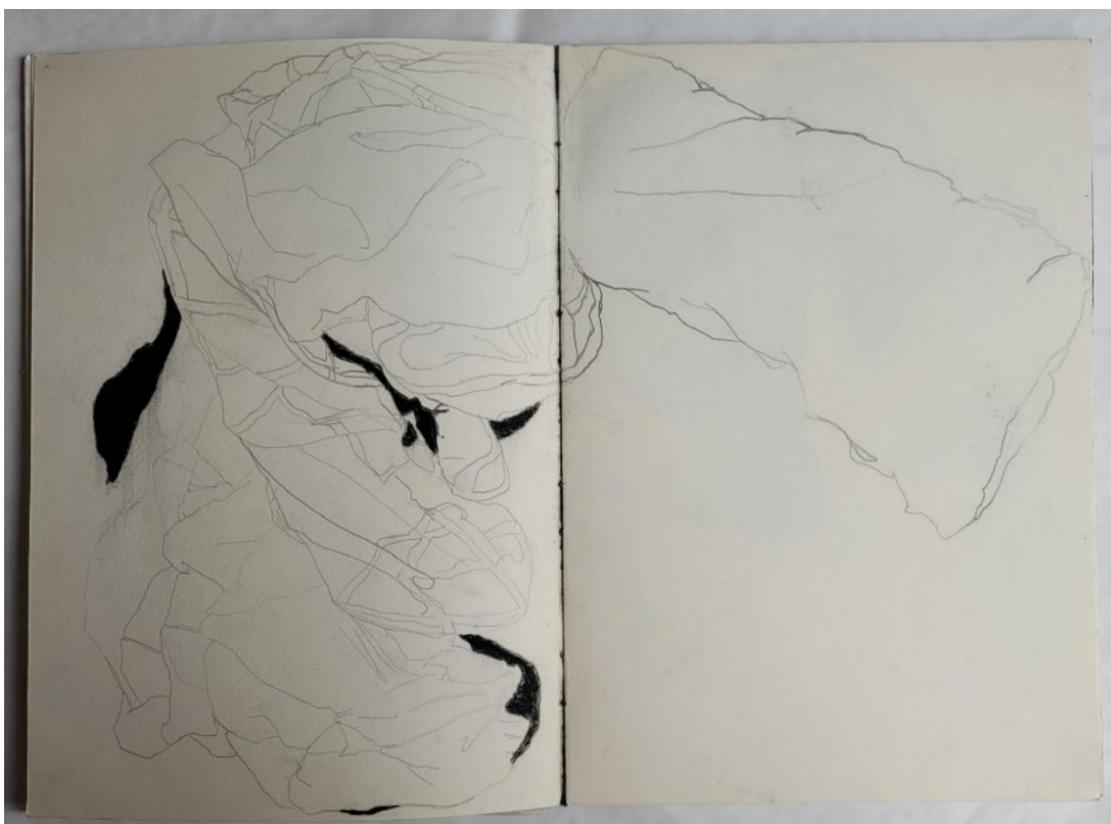


Figura 117-118 – Emanuel Monteiro. *Livro azul* ou *Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

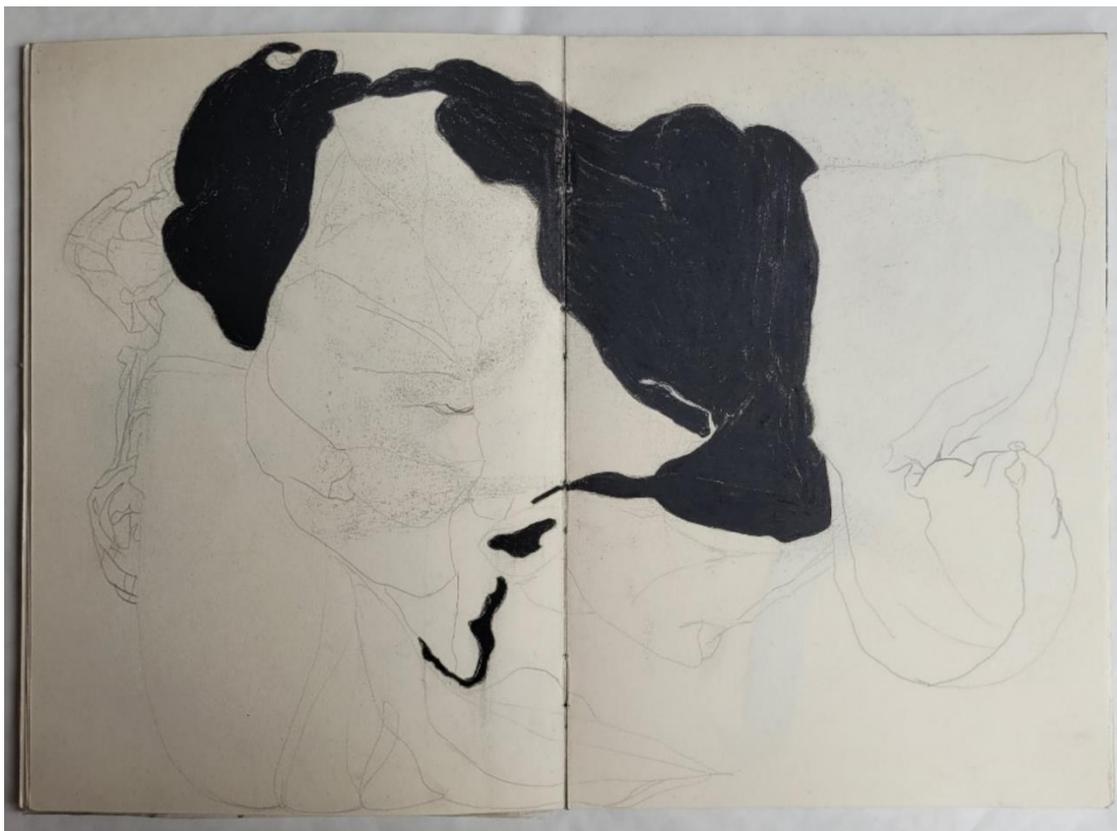


Figura 119-120 – Emanuel Monteiro. *Livro azul* ou *Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

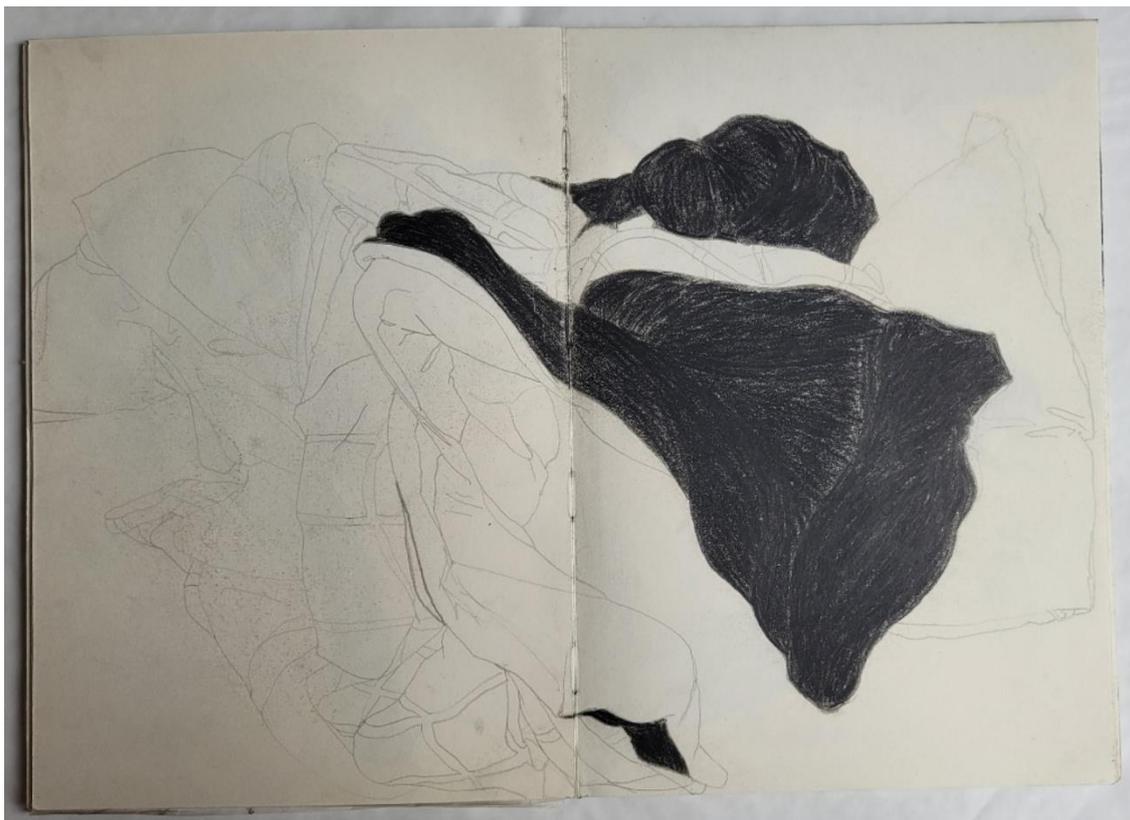


Figura 121-122 – Emanuel Monteiro. *Livro azul ou Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

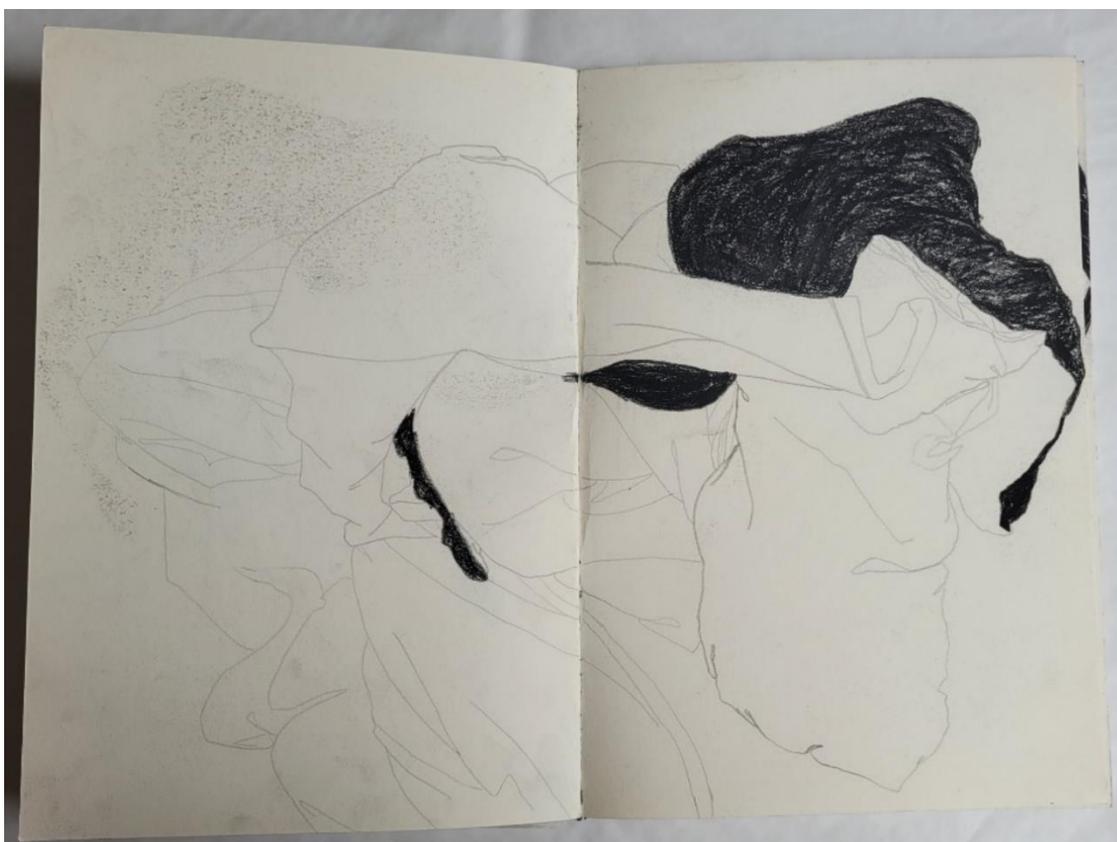


Figura 123-124 – Emanuel Monteiro. *Livro azul* ou *Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

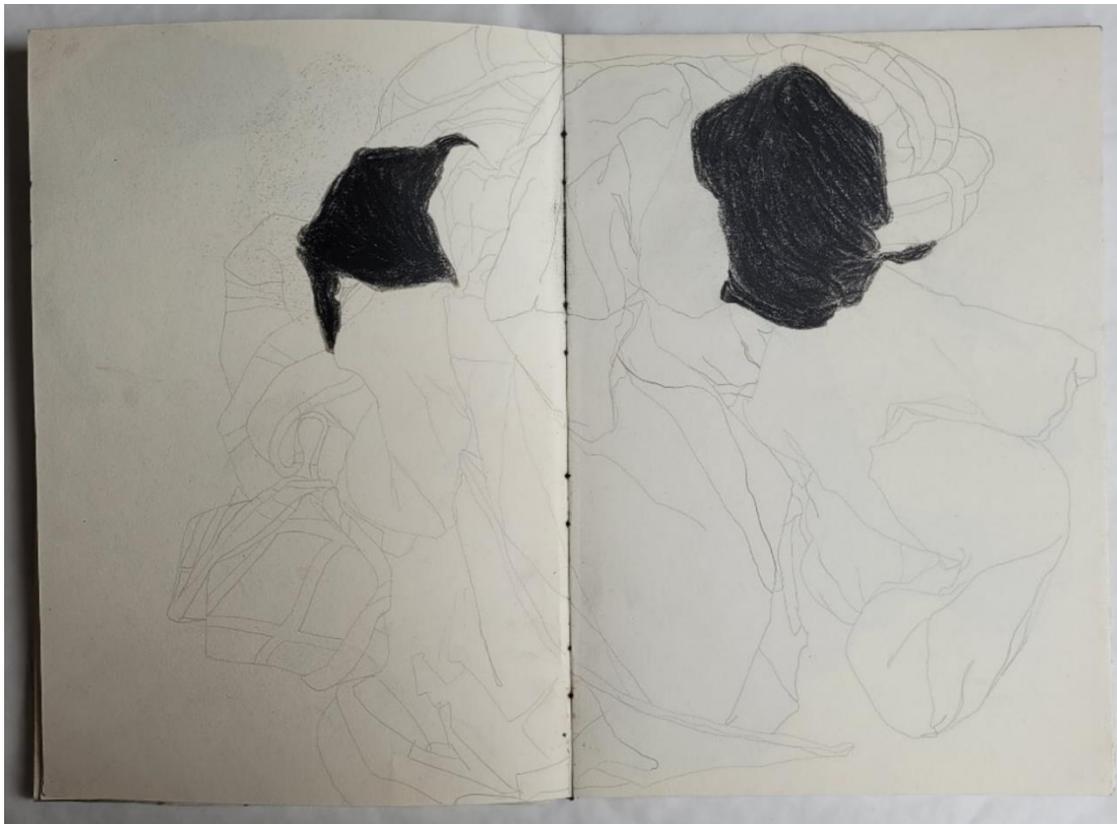
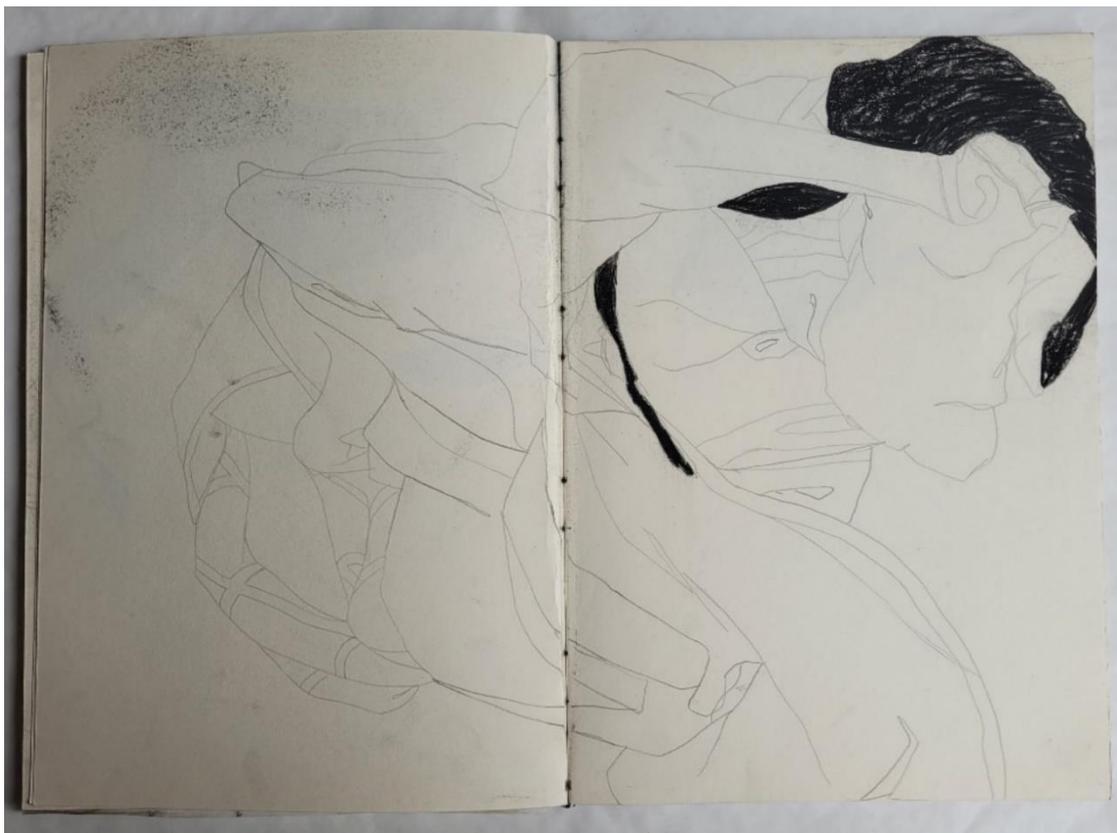


Figura 125-126 – Emanuel Monteiro. *Livro azul* ou *Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

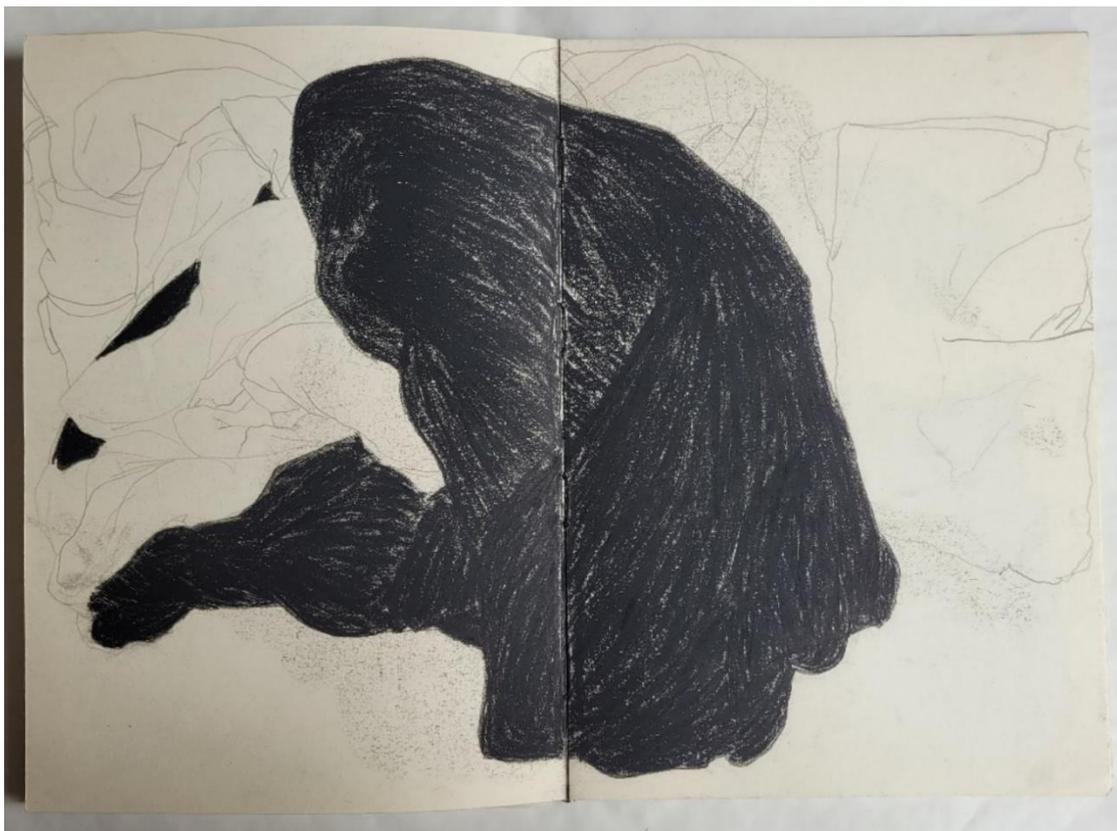


Figura 127-128 – Emanuel Monteiro. *Livro azul ou Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

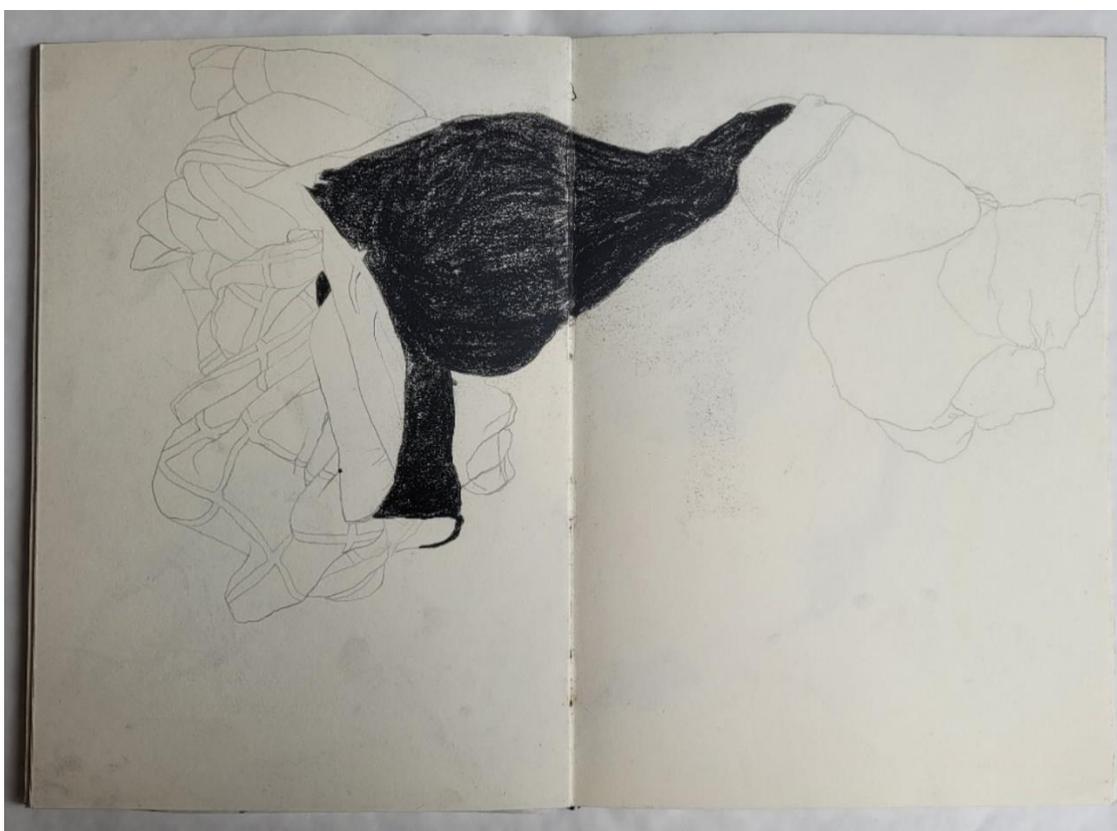
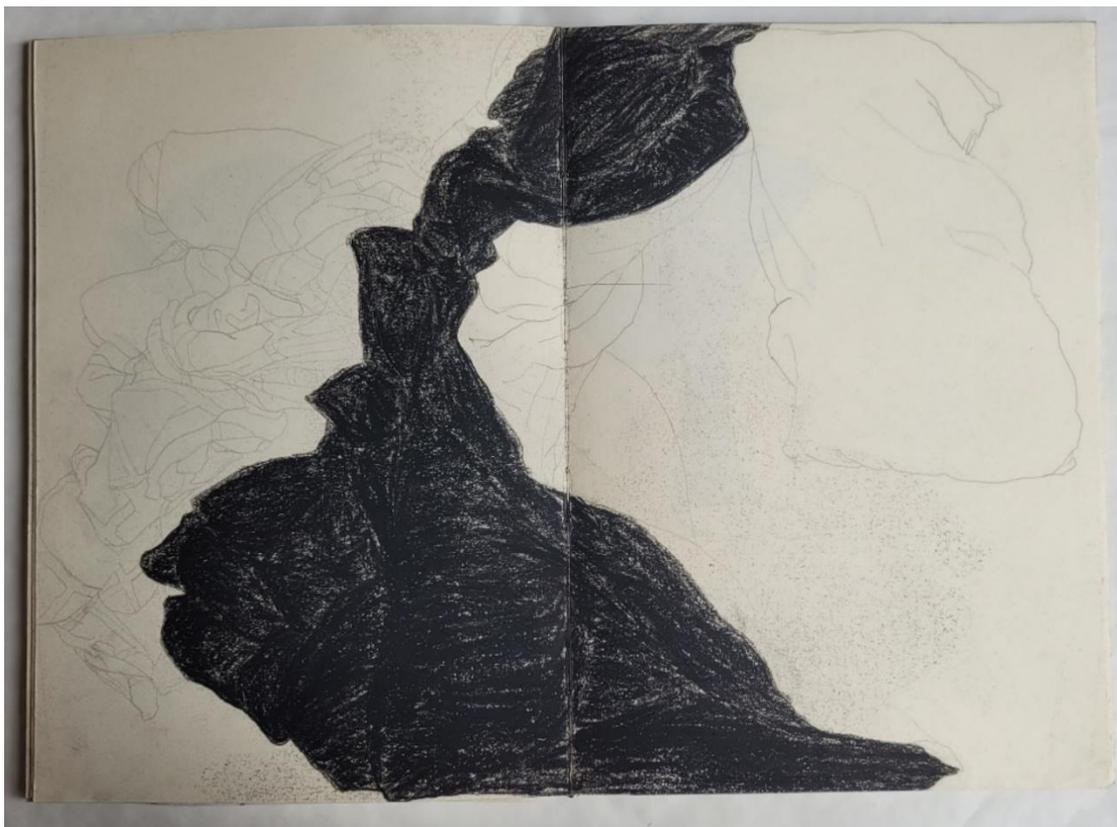


Figura 129-130 – Emanuel Monteiro. *Livro azul* ou *Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

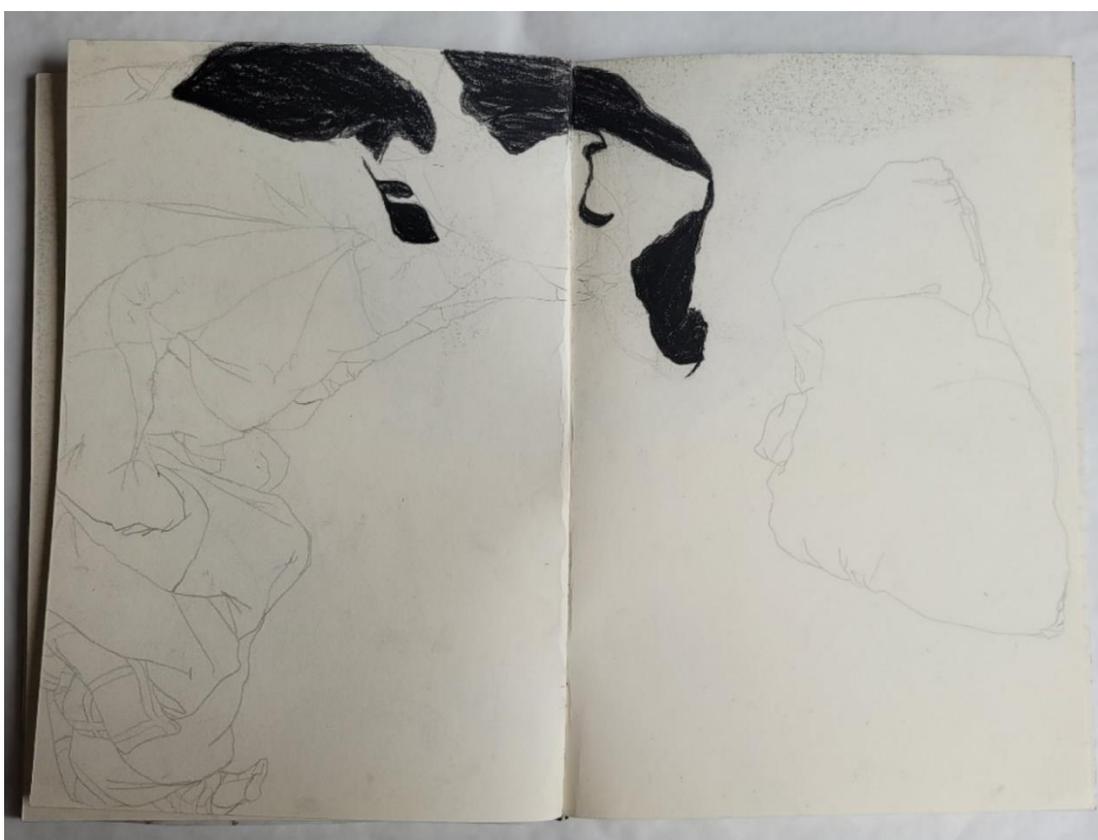


Figura 131-132 – Emanuel Monteiro. *Livro azul* ou *Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

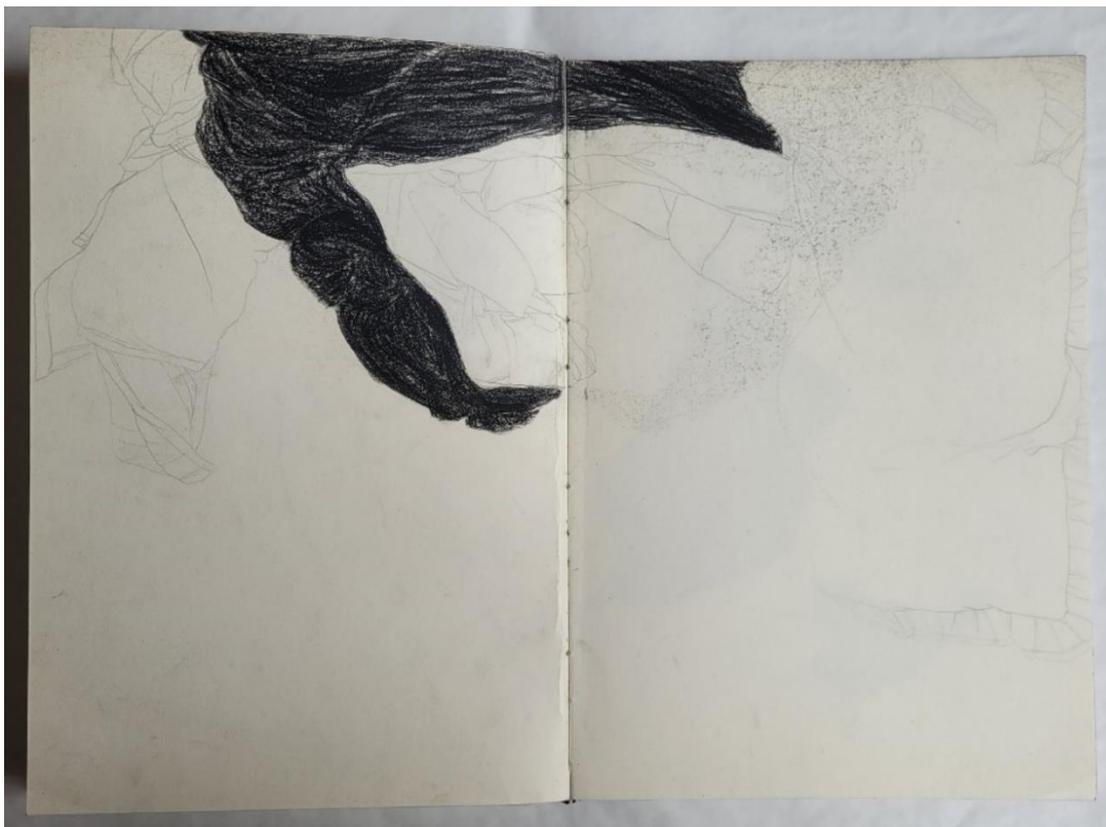


Figura 133-134 – Emanuel Monteiro. *Livro azul* ou *Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

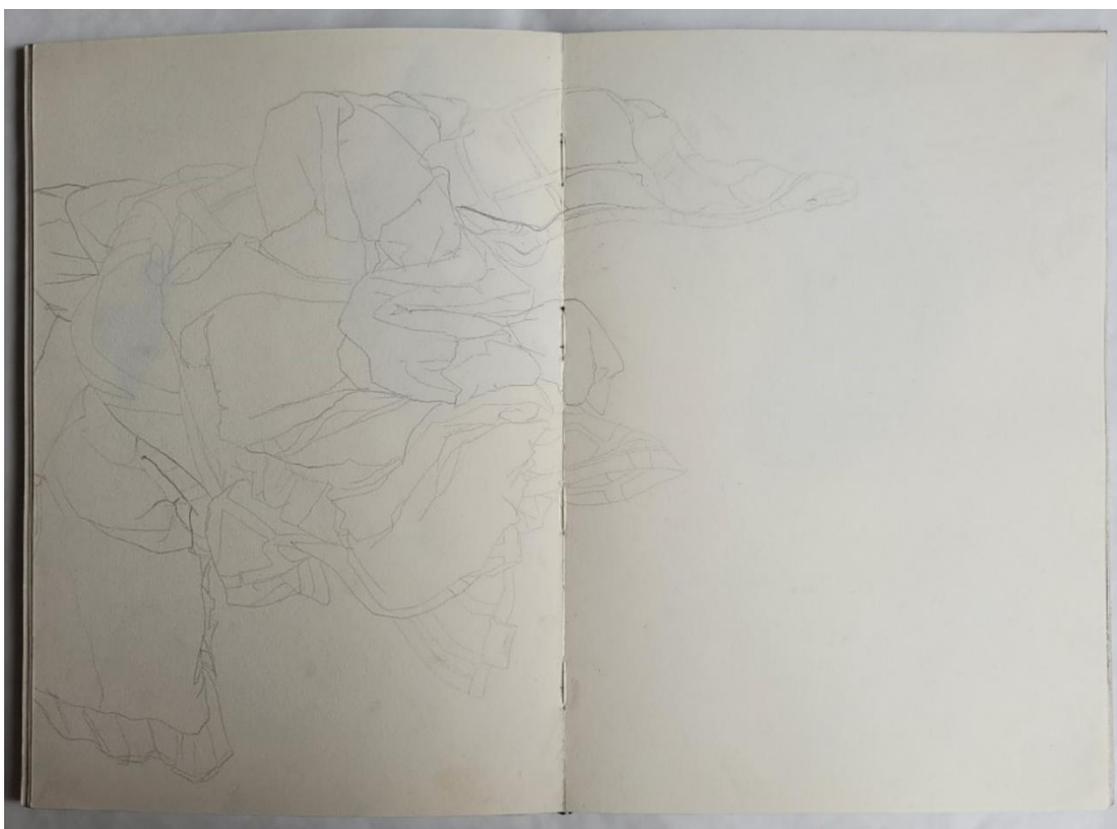
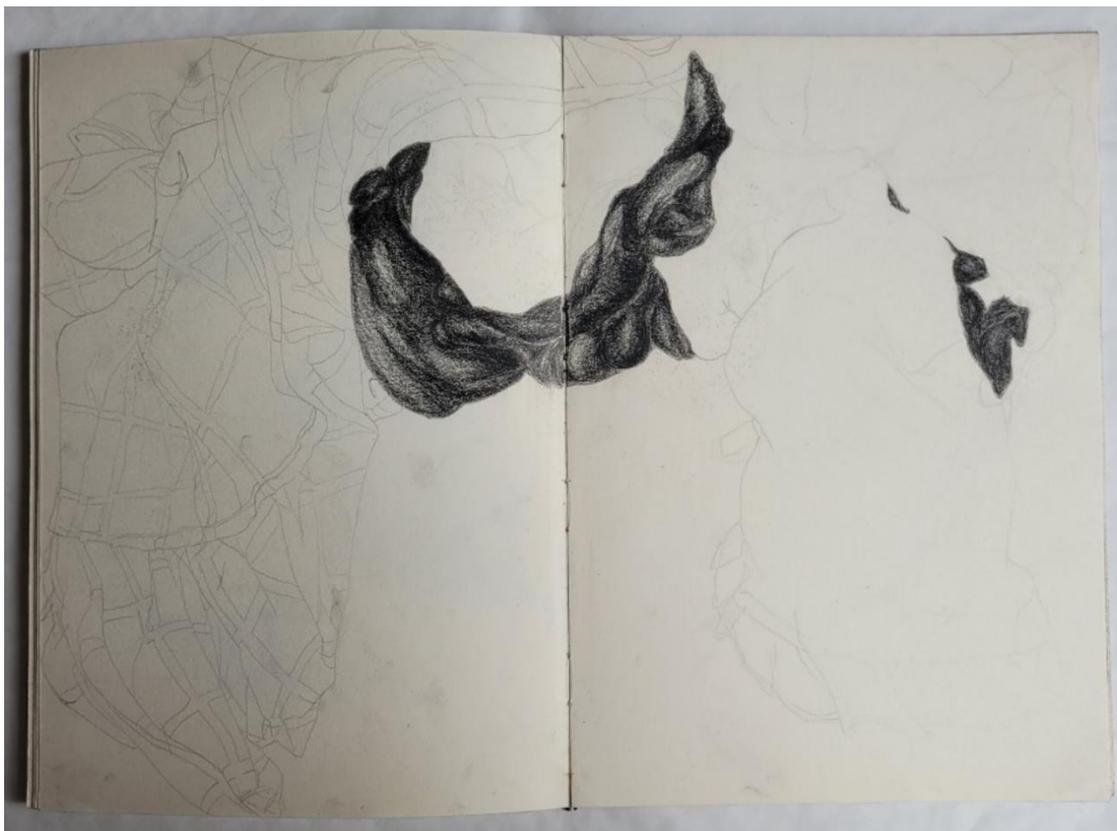


Figura 135-136 – Emanuel Monteiro. *Livro azul* ou *Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

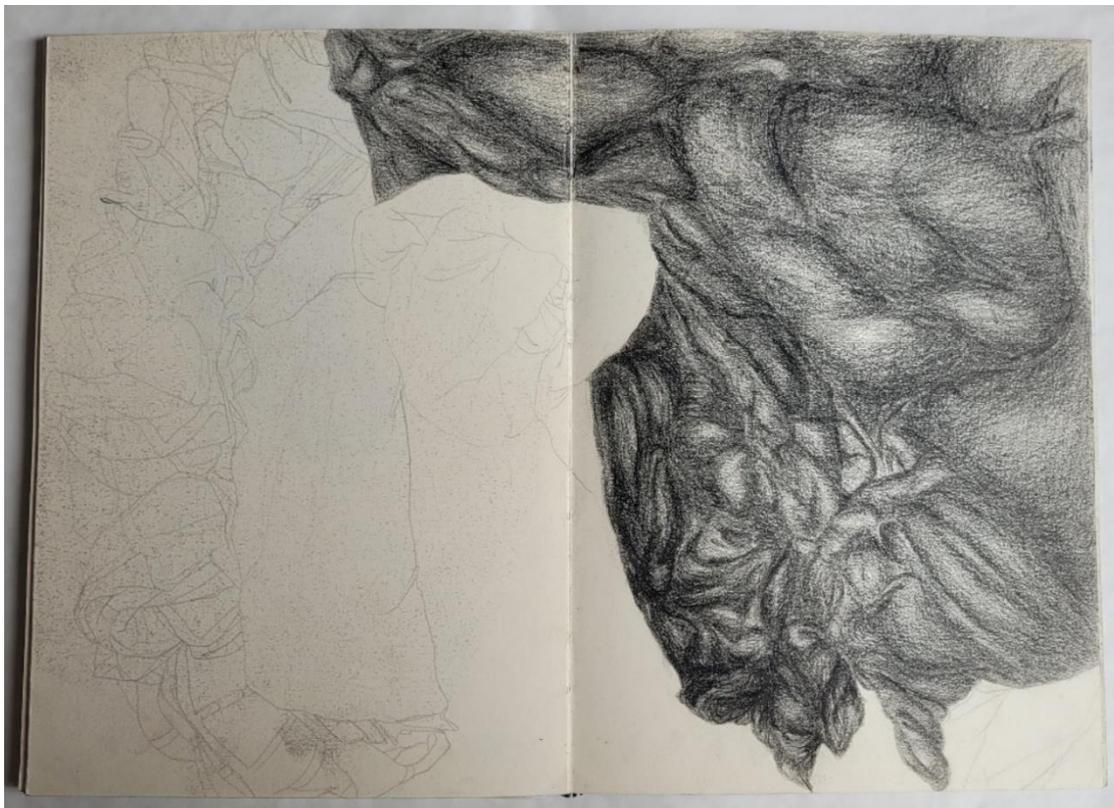


Figura 137-138 – Emanuel Monteiro. *Livro azul* ou *Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

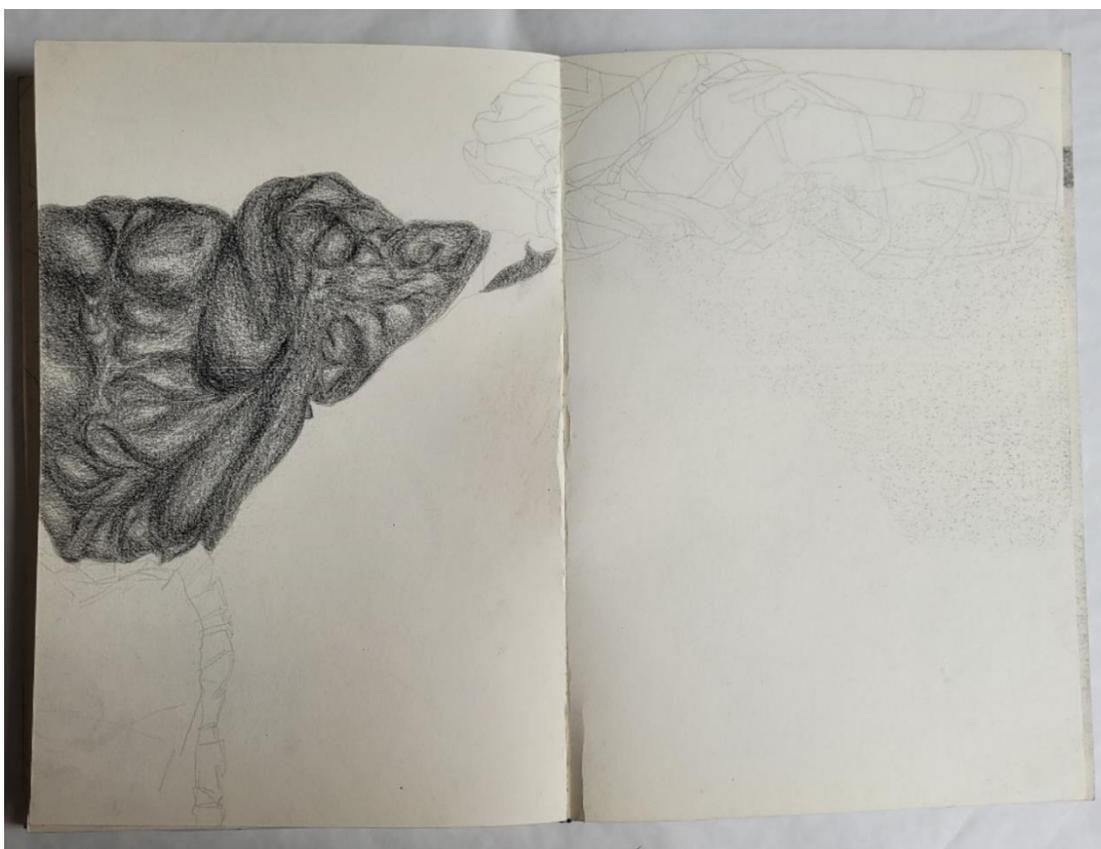
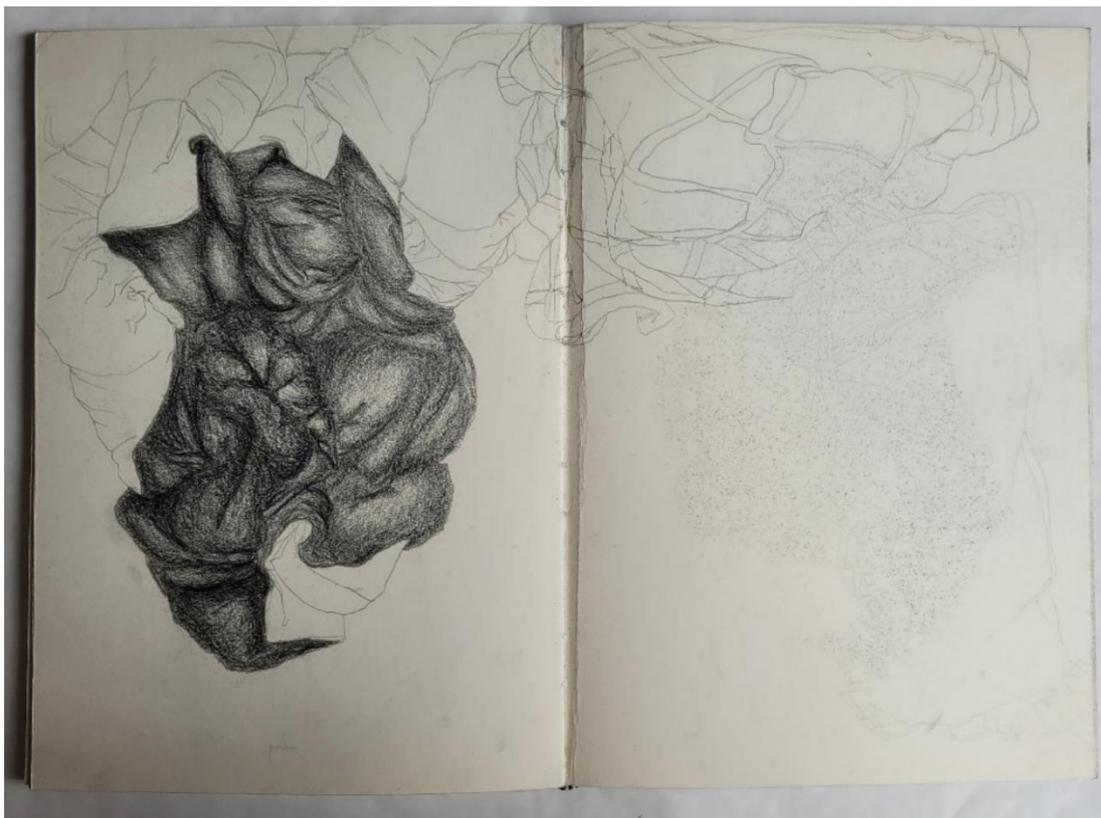


Figura 139-140 – Emanuel Monteiro. *Livro azul* ou *Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

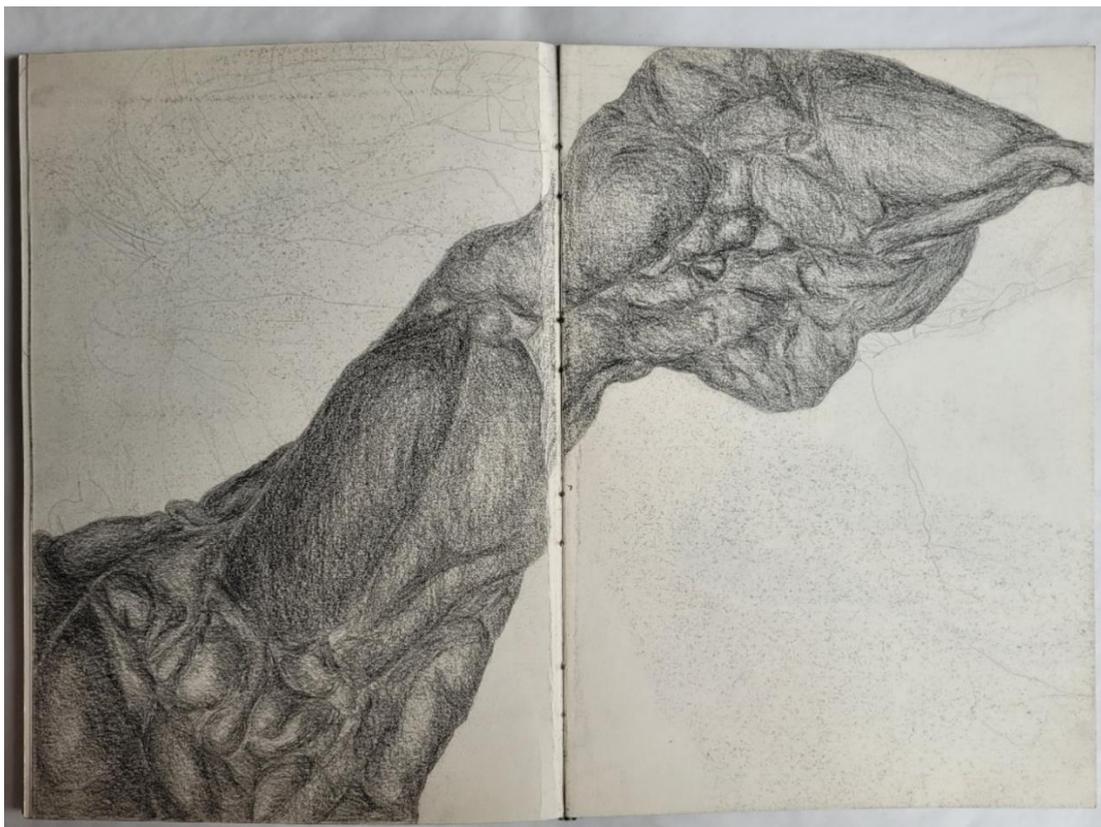


Figura 141-142 – Emanuel Monteiro. *Livro azul ou Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

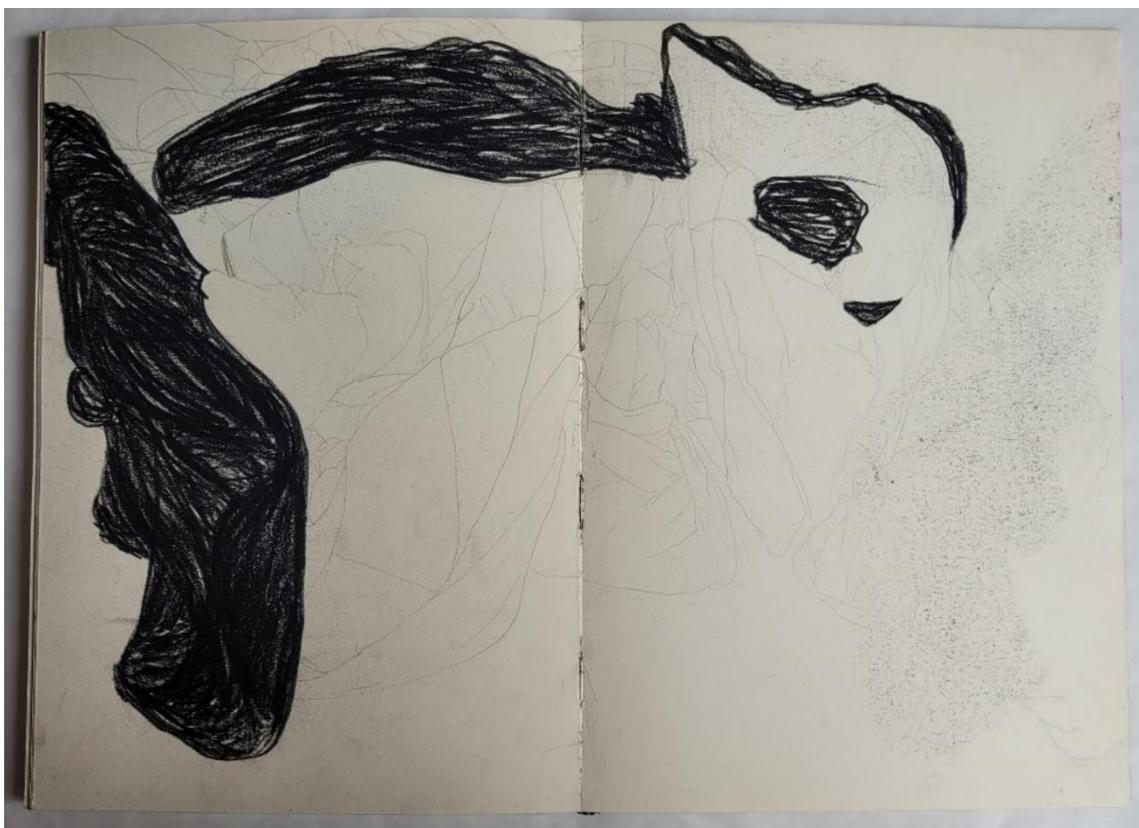
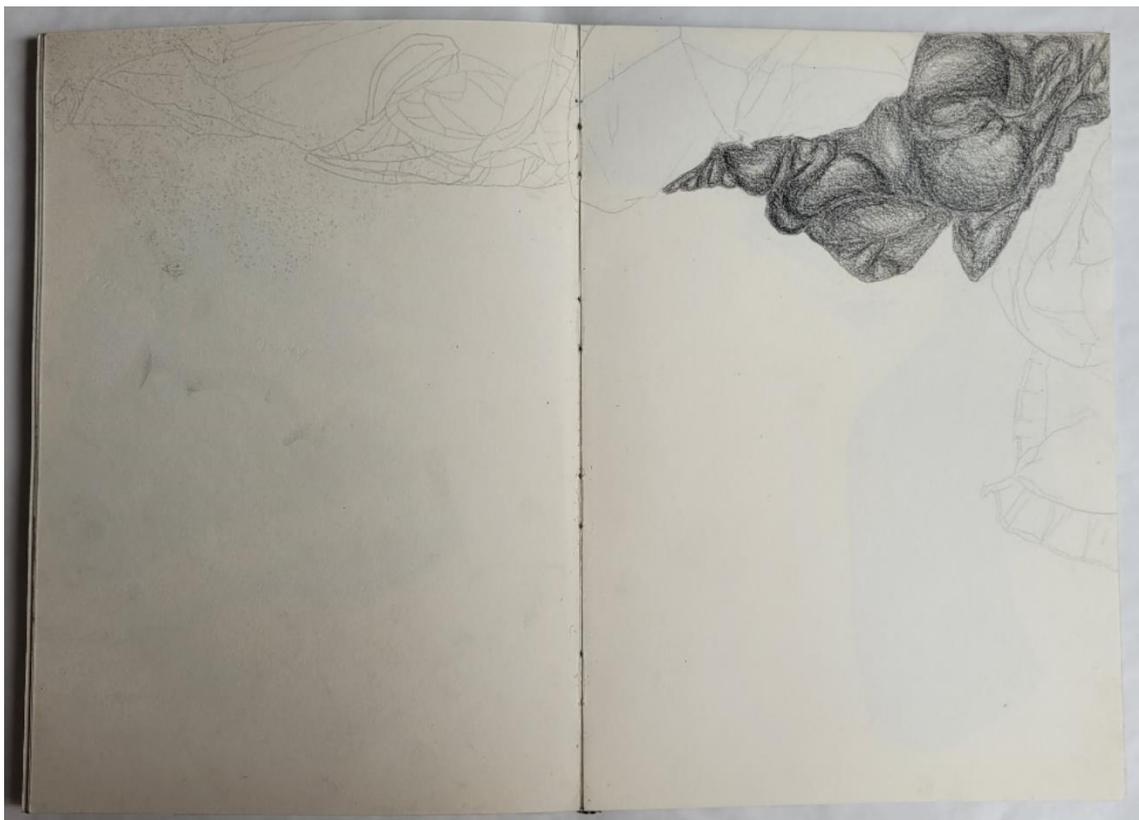


Figura 143-144 – Emanuel Monteiro. *Livro azul* ou *Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

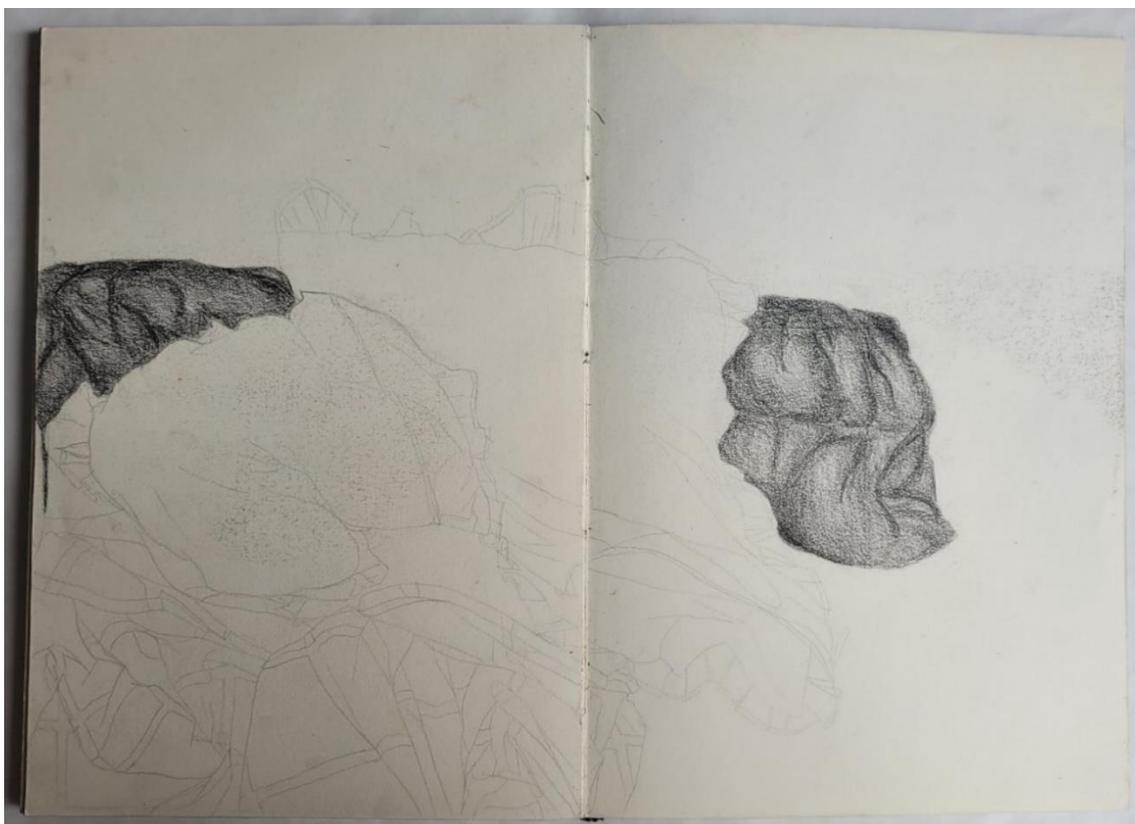
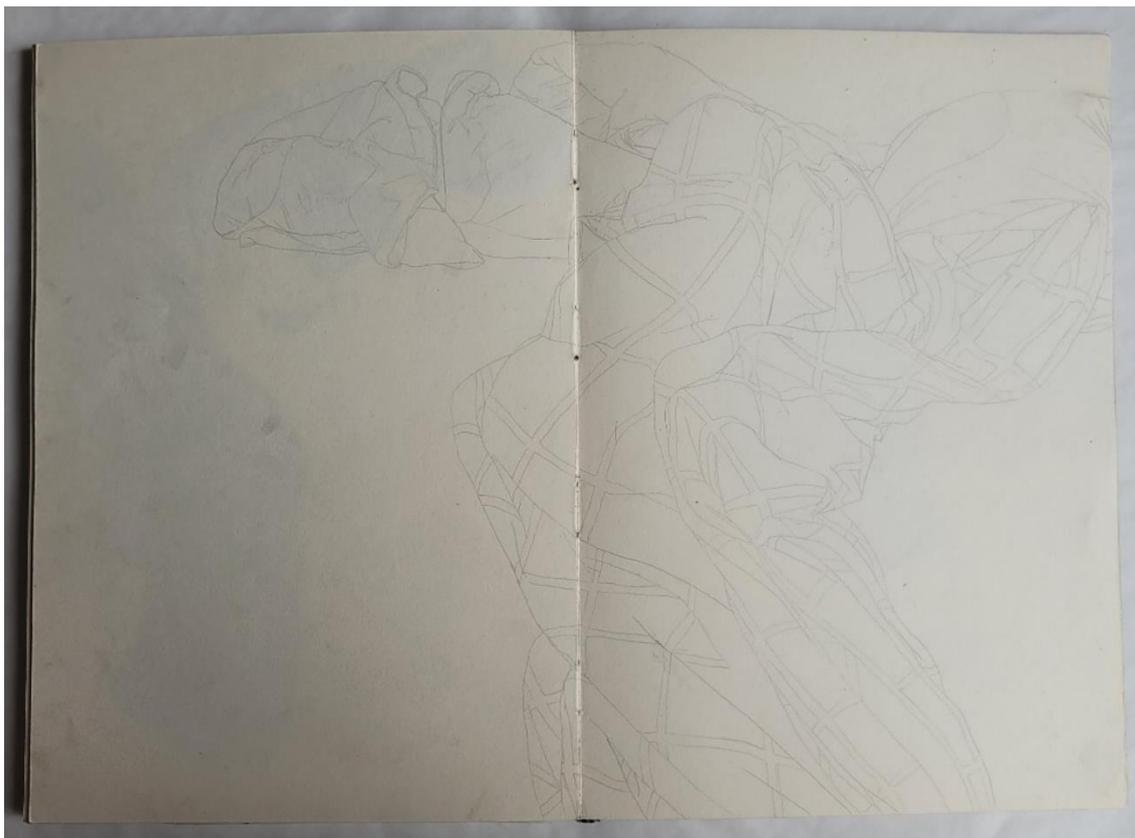


Figura 145-146 – Emanuel Monteiro. *Livro azul* ou *Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

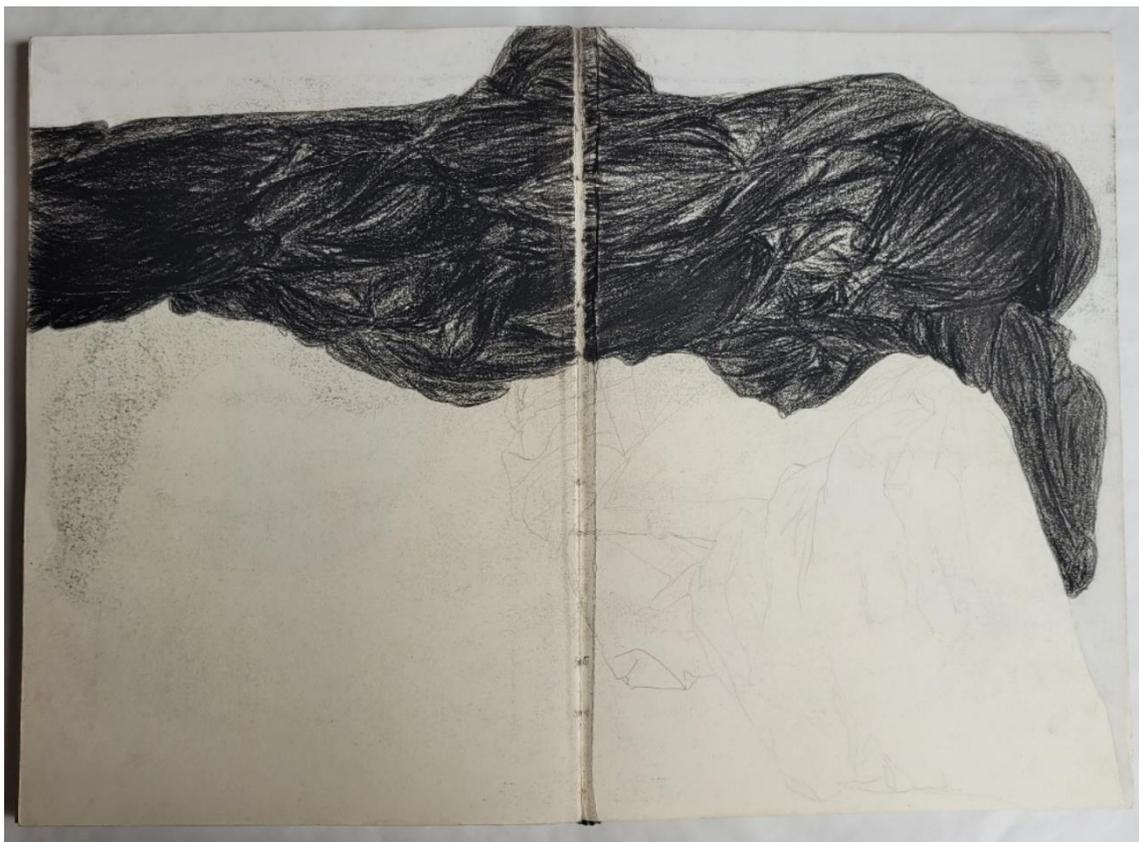


Figura 147 – Emanuel Monteiro. *Livro azul* ou *Casulo*, 2011-2012
Grafite e giz em páginas duplas de livro, 34 x 45 cm (aberto), 86 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2012).

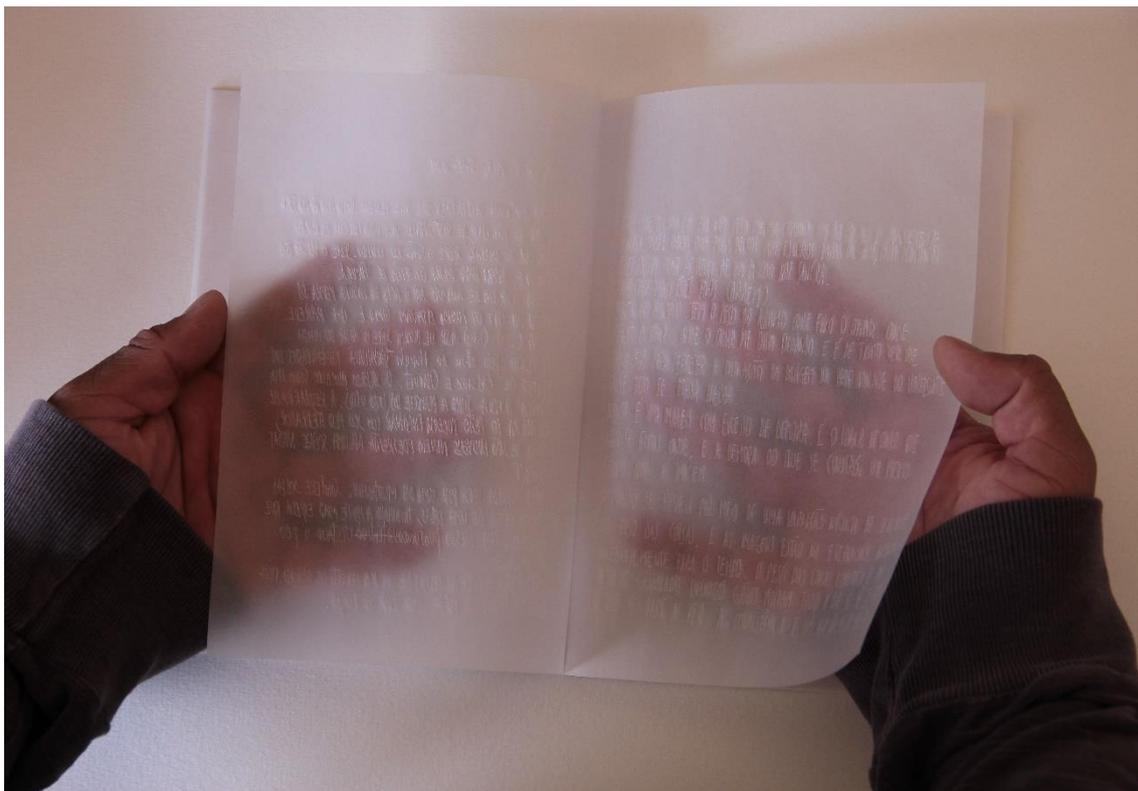


Figura 148 – Emanuel Monteiro. *Livro de paisagens na neblina*, 2014
Ponta-seca sobre livro de papel manteiga, 21 x 15 cm, 36 páginas
Foto: Iuri Dias
Fonte: Acervo do autor (2014).

2 ESQUECER PARA LEMBRAR¹⁰

Merece um exame especial nesse contexto a língua grega (antiga). Nela recebemos para a história do conceito do esquecimento uma interessante revelação sobre uma palavra que no começo parece estranha aqui. Refiro-me à palavra *aletheia*, “verdade”, que naturalmente assume uma posição central no pensar dos filósofos gregos. O primeiro elemento dessa palavra, o *a-*, é sem dúvida um prefixo de negação (*alpha privativum*). O elemento seguinte, *-leth-*, negado pelo *a-*, designa algo encoberto, oculto, “latente” (essa palavra é aparentada com ela), de modo que a verdade do significado da palavra aparece – com Heidegger – como o não-encoberto, não-oculto, não “latente”. Mas como esse elemento significativo *-leth-* negado pelo *a-* aparece também no nome *Lethe* dado ao mítico rio do esquecimento, podemos conceber também, da formação da palavra *aletheia*, a verdade como o “inesquecido” ou “inesquecível”. Com efeito, por muitos séculos o pensamento filosófico da Europa, seguindo os gregos, procurou a verdade do lado do não-esquecer, portanto da memória e da lembrança, e só nos tempos modernos tentou mais ou menos timidamente atribuir também ao esquecimento uma certa verdade. (WEINRICH, 2001, p. 20-21).

Neste capítulo, argumento em favor de algumas ambiguidades/ambivalências presentes em minha produção. Busco compreender a importância do desenho como resultante do gesto do artista junto à compreensão das marcas gráficas como índice de sua presença. Em seguida, analiso as qualidades específicas do emprego da aquarela e, de maneira geral, da aguada em meus trabalhos à luz do debate trazido por Walter Benjamin (1892–1940) sobre o signo e a mancha referente às especificidades do desenho e da pintura. Por fim, a partir da ideia de desenho como escavação, demonstro de que forma compreendo meus desenhos como um trabalho da memória tanto como o próprio meio no qual se vivenciou a experiência (BENJAMIN, 2013), análogo ao *meio* de exploração possível da *superfície psíquica* (FREUD, 2010), do qual deriva o conceito de *paisagens submersas*. Realizo aqui uma revisão e retomada da pesquisa de mestrado realizada no PPGAV-UFRGS sob a orientação da Profa. Dra. Marilice Villeroy Corona, que teve como resultado a dissertação intitulada *Paisagens permeáveis* (MONTEIRO, 2015).

¹⁰ Para Vicentina dos Santos Monteiro, minha mãe, que muito já enfrentou a lida na lavoura abrindo caminhos na vida a facão e enxada.

2.1 INSCREVER

A escrita nativa é praticada na própria terra. O solo dá ensejo ao traço. Foi sobre as rochas que os homens ensaiaram a escrita. Foi sobre as páginas de areia que os dogons leram os presságios que lhes haviam deixado os animais noturnos; foi sobre a areia que os warlpiris australianos traçaram, salmodiando sua epopeia, os percursos fabulosos que reconstituíram a um só tempo suas lendas e seus territórios; e a única vez em que se viu Jesus Cristo escrevendo: “*E se abaixando novamente*, ele se pôs a escrever sobre o solo” (João, VIII, 6). (MELOT, 2012, p. 127, grifo nosso).

Deformar e torcer as formas até que delas nasçam outras. Pesquiso relações entre o desenho e a temporalidade. Em decorrência desta primeira questão da linguagem e sua relação com a experiência temporal manifesta em minha produção, outros assuntos se impõem no debate: o estatuto das imagens, a materialidade evidente nos trabalhos, a questão da memória e do esquecimento a partir da produção também em outros formatos, como livros de artista, objetos e instalações. Recorro, frequentemente, ao uso de materiais de origem orgânica e mineral na tentativa de evocar sensações táteis, junto ao uso da palavra escrita, operando a partir de fragmentos na construção de estruturas diagramáticas e modulares nas quais palavras, imagens e diferentes materiais tenham um lugar, ainda que ambíguo, como a própria geometria adotada. Essa estruturação é um dos meios pelos quais se manifestam as relações espaço-temporais postas e propostas.

A casa é uma imagem poética propulsora de devaneios; esse *espaço específico*¹¹, físico e psicológico, é moldado em função de seus modos de uso tal qual uma quina desgastada que se arredonda, ao mesmo tempo em que moldam os gestos do seu morador em uma relação de correspondência, como a mão em concha encaixando-se sobre essa quina. Em meus trabalhos, a casa se torna, também por suas características físicas, uma estrutura espacial privilegiada para nossa análise sobre a experiência e as imagens do tempo e da memória.

Tudo estava no começo. Recordo que o trabalho *Um lugar para a intimidade* (Fig. 1) originou-se de um **jogo de complementariedade** entre luzes e sombras, apresentando imagens de diferentes ângulos do espaço interno e externo de uma das casas da minha infância. Quando

¹¹ Em referência e homenagem ao livro de Georges Perec *Especies de espacios* (2004).

realizei esses desenhos, estava interessado na experimentação dos materiais, na gestualidade do corpo no exercício do emprego de tais materiais e nos aspectos destes registros, tomando como motivo o que acreditava haver de mais próximo e conhecido, ou seja, a casa: o próprio espaço de habitação e convívio diário. Somente hoje percebo que esse motivo recorrente moldou valores em minha produção. A geometria própria das formas arquitetônicas, como a daquela **casa meia-água**, exigiu nos desenhos a produção de formas retas, de pontos de intersecção que resultassem em ângulos variados, retângulos e quadrados. Quando da representação dos espaços internos, frequentemente a atenção se voltava para a criação de **cantos**. Esses espaços da intimidade onde “todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa” (BACHELARD, 1978, p. 286). No exercício do desenho, essas formas rebateram na forma da própria superfície do papel (páginas à época), produzindo um jogo de pontos de vista; acabaram, enfim, mesmo após sua emancipação, quando destacados do corpo do livro, por seguir realizando um jogo de ir e vir, uma remissão à forma página na configuração geral do espaço gráfico.

Desenhos bastante esquemáticos representam a casa vista de dentro e de fora, de perto e de longe. A forma da página e mesmo a presença da representação de janelas e portas já apareciam aí, bem como um princípio de pensamento sobre o **limiar** (marco/limite) e seu atravessamento ou transbordamento por outros materiais, por outros elementos, pelo olhar. Nesse caso, manchas de óleo de linhaça espalharam-se lateralmente, criando **halos** amarelados como reverberações. Esses halos ficaram mais acentuados com o passar dos anos, em decorrência da reação causada pela oxidação do papel embebido em óleo de linhaça. Além do movimento de transformação da matéria, evidente somente no decorrer dos dias, das semanas, dos meses e dos anos, a partir da comparação após intervalos de tempos em tempos, as formas ortogonais feitas à mão livre, ou com o uso de máscaras de fita-crepe para os recortes e as delimitações de áreas, tal qual fazia quando pintava casas e prédios com meu pai, também ajudaram a criar as estruturas dos desenhos para a elaboração do seu sentido de tempo.

Arrisco dizer que as questões fundamentais dos meus trabalhos atuais já se encontravam latentes, sintetizadas naquela primeira série de desenhos, ainda que não fossem, à época, claramente percebidas, pois ainda não haviam sido plenamente desenvolvidas. Os temas da casa e da paisagem ao mesmo tempo, o próprio tempo, a memória e o esquecimento já eram claros enquanto assuntos de interesse. O como é que ainda estava por se fazer, apresentando-se aqui talvez em seu estado originário. Naqueles primeiros desenhos de 2009, o grafite em pó fora

impregnado nas tramas dos papéis com o emprego de força e peso do corpo, conduzido pelos braços e enfim pela mão, que, carregando o elemento lubrificante, o esfregou, produzindo áreas de densidade. Neste gesto de impregnação, tendo como medium o óleo de linhaça, o grafite em estado de poeira pôde ser fixado à superfície. A densidade destas manchas negras guardava a densidade da matéria do início das coisas na noite dos meus desenhos. A matéria condensada moveu-se criando formas como um princípio de mundo. Esta primeira forma condensa latente o princípio da expansão. Tais fenômenos se desenvolvem materialmente nos trabalhos por meio de seus elementos fundamentais, na relação entre linhas e manchas com o plano de inscrição, seu espaço de relação. Desse modo, no contexto de meus trabalhos, ideias de paisagem surgem do movimento que anseia a integração.

Hoje, 11 anos após sua realização, no instante em que subi na parede desta casa atual, a totalidade das partes que compõem este políptico, essa configuração se revelou como uma orientação, uma constelação a indicar percursos possíveis no porvir, bem como esclarecimentos do que realizei nos últimos anos de produção. O transbordamento constante das formas no uso de técnicas aguadas com aquarela, nanquim, macerado de flor de Espátódea e terra também realizam essa tarefa, como pode ser notado na exposição *Paisagens submersas* (Fig. 2-95)

Zona limiar: portas e janelas não fecham direito. Todo um quintal inclinado para os fundos onde se encontra uma **casa meia-água** abre o **canal** para o curso da água da chuva que atravessa o limiar (pedra de calçamento de mármore posta à porta) direto para o interior do aposento. Assim como a chuva passa pelos vãos entreabertos das portas e das janelas, também avança espaço adentro a escuridão da noite e se deposita em quinas e gavetas, para permanecer latente, guardada durante as horas claras dos dias. Os ventos da tempestade fazem telhas levantar voo, abrindo também no teto novas passagens e vistas para o céu. A umidade do mundo impregnada nas paredes internas – infiltração – descama a matéria construtiva.

Em 2015, buscando me recordar de certas imagens da infância, escrevi assim:

O quintal, limiar entre a casa e o resto do mundo, é o lugar da colheita das sementes e das flores que caem da árvore de nossa família. Terreno da lavoura cotidiana, onde se cultivaram, pacientemente durante os anos, as descobertas no brincar, nas solidões sem medida da infância, nas horas abertas e incontáveis dos dias.

Durante as noites, a escuridão do quintal arrastava-se por debaixo das portas e janelas abertas, invadindo a alma. As paredes internas e o teto da casa, formando o abrigo do tempo que se deposita nas superfícies, na tinta

descascando e desprendendo-se das paredes que revelam uma cor escondida, paisagem submersa onde se ouvem os rumores das águas do tempo que correm por toda a sua extensão. Abertura para o céu. Invenção do mar.

Cada camada é um anel do tempo do tronco de nossa história. Entre estas paredes e este teto encontram-se os móveis da casa, silenciosos confidentes com suas gavetas de guardar, lugares de esconder os medos e segredos. Dentro de uma dessas gavetas encontram-se alguns dos meus tesouros, o antigo livro de orações de minha avó materna e minha coleção de conchas. Todas as conchas do mar são aquelas mesmas conchas que o pai trouxe depois daquele longo tempo de distâncias. Nenhuma concha é a mesma. Só as distâncias permanecem nos ecos pela encosta dos ouvidos.

A cama é onde ensaiamos diariamente nossas pequenas mortes, nosso luto cotidiano. E, debaixo de tudo isso, suportando o peso de tantos anos, de tantos pesares, mas também de tantas alegrias imensuráveis: o chão. Uma vermelhidão do quintal tinha parte do chão da casa. Uma vermelhidão surrada, vermelho quebradiço, remontado de tantas perdas. Já fora a casa de minha avó materna e de uma tia também ausente. Era meu chão de ver estrelas. Espelho d'água por onde vislumbrava constelações, vaga-lumes.

Somente hoje vejo que o meu fora era o interior do meu passado. Onde ficava no sereno das noites a gelar cotovelos no muro – observatório – que foi construído (no) depois, para esclarecer a divisão entre as casas que me antecederam. Agora, vejo que entre elas havia esse chão, fantasma de casa que só havia no não e que haveria de perdurar para sempre em um sempre se perder, guardado em minhas memórias. (MONTEIRO, 2015, p. 386-387).



Figura 149 – Emanuel Monteiro trabalhando, Porto Alegre, 2015

Foto: Wesley Stutz

Fonte: Acervo do autor (2015).

Paisagens submersas. Tempestades. Noites de insônia. Chuvas cortantes. Trovões na casa pequena. Raízes invertidas. Das profundezas, as árvores apontando para o céu. O curso de água que se abre rachando raízes, e o tronco de uma árvore revelando um texto subterrâneo. Horizonte feito palavra. Gotas de cristal e a visão turva de uma luminária, instrumento e alegoria da produção de claridade, da distinção e da razão vistos em um fim de tarde. Gotas de cristal agigantadas em primeiro plano, e o barco pequeno e vazio se fazendo também horizonte em meio à travessia. Flores mortas e ramos secos presentes tal qual curativo ou enxertos. Números e seus intervalos. Existências do pensamento. A representação agigantada de uma flor recém-colhida agora morta. Dois tempos. Sombra suspensa de uma sombra. O plano que se abre e se estende em palavra e matéria. O desenho em sombra dos materiais que são objetos de observação e representação e a substância feita cor. A própria mesa, lugar de trabalho e pensamento duas vezes. Sustentação do corpo prostrado. Uma cadeira ao centro de um espaço aberto diante das tempestades e das noites de insônia. Livros. Casa. Valise. Outros lugares e intervalos. Lugares de levar espaços. Outras estruturas e sementes. Lugares de passagem. O espelhamento da paisagem panorâmica anterior em uma segunda paisagem panorâmica assinala o fim da exposição na matéria do carvão, flores e ramos secos, fragmentos de paredes lascadas, macerado de flores de *Espatódea*, e a grafia pontiaguda na superfície, enquanto na espera, envelhece o Sol em frágil rastro luminoso de ouro.

O espaço em meus trabalhos é ambíguo. Essa ambiguidade pode ser percebida ao observarmos a localização das figuras – quando existem – e suas relações com o **fundo**, tanto no sentido da representação quanto no sentido material e literal do termo; no modo como a impregnação dos materiais altera tais relações, no modo como a sobreposição e a dispersão da matéria, e com ela figuras e espacialidade, decorrente da gravidade (peso), da queda (ou suspensão) e da horizontalidade, desenvolvem-se na extensão do plano de inscrição posto rente ao chão. O lugar do desenho e da palavra escrita (e possivelmente proclamada) se dá como lugar de inscrição em um fundo indefinido, infinito, abismo (queda sem fim) ou chão do mundo. A transposição da matéria do lugar para o plano de representação gera imagens que tensionam as relações entre presença/ausência, aparecimento/desaparecimento, próximo/distante, como questões inerentes ao desenho.



Figura 150 – Emanuel Monteiro trabalhando, Porto Alegre, 2016

Foto: Ana Priscila Costa

Fonte: Acervo do autor (2016).

O desenho será analisado aqui por seu potencial mnemônico e projetivo, como o meio no qual faz no presente aparecer e desaparecer imagens, bem como por suas aproximações com as teorias do conhecimento na relação: mundo percebido/sensações/afecções; matéria/imagem/imaginação/pensamento. O desenho será analisado aqui por seu potencial mnemônico e projetivo, como o meio no qual faz, no presente, aparecer e desaparecer imagens, bem como por suas aproximações com as teorias do conhecimento na relação: mundo percebido/sensações/afecções; matéria/imagem/imaginação/pensamento. Para pensar o potencial dos trabalhos como instauradores de espacialidades e temporalidades, é necessário analisar o desenvolvimento das formas no espaço e no tempo tomando como parâmetro as múltiplas **forças** em funcionamento no desenvolvimento das figuras dentro e para além dos limites do campo de inscrição materialmente determinado. Compreendo esse campo de inscrição como o nosso contexto referencial dado, no qual as **qualidades tabulares de ordem diagramática** são formas ordenadoras de normas e leis com as quais vão se instaurando as regras de um jogo. A forma material guarda **qualidades tabulares de ordem diagramática**,

são formas ordenadoras de normas e leis com as quais vão se formando as regras de um jogo que se instaura. A ação de desenhar é, antes de tudo, formada por gestos, movimentos de abertura da possibilidade de correspondência ou conflito entre o desenvolvimento das formas da arte integradas ao desenvolvimento das forças e das formas da natureza (princípio e fim de tudo). Os procedimentos instauradores dos trabalhos e seus aspectos indiciais têm protagonismo na análise grafológica dos sinais, das marcas e dos lugares e espaços de inscrição, como as escolhas estratégicas ou acidentes assimilados e gestos que imprimem no espaço do trabalho sua marca temporal.



Figura 151 – Emanuel Monteiro. *Uma sombra sem voz*, 2014 (detalhe)
Macerado e ponta-seca sobre papel, 93,5 x 102 cm
Col. particular de Paula Ramos
Foto: Leli Baldissera
Fonte: Acervo do autor (2014).

No plano mais próximo e evidente, encontram-se as **representações de casas** (vistas internas e externas), seus móveis e outros objetos que ocupam o espaço doméstico. Ao mesmo tempo, esses temas recorrentes são elaborados em trabalhos que colocam em evidência a materialidade de que são feitos. Água, macerado de flores de Espotódea, flores, pigmento, carvão, fuligem, betume, óleo de linhaça, sementes, terra.

O espaço do desenho é uma arena, um campo de disputas de forças. Gilles Deleuze (1925-1995), ao analisar as obras de Francis Bacon (1909-1992), afirma ser tarefa da sua pintura extrair a Figura do figurativo (DELEUZE, 2007, p. 17). No caso, a pintura figurativa engendraria uma narrativa e, nas palavras do filósofo, o pintor está em busca de pintar *fatós*, de pintar as forças. Conforme Deleuze aborda nesta mesma obra, Bacon realiza gestos intempestivos e sinais *assignificativos* para desviar-se da clássica relação entre arte e retórica. Borra a superfície que o enfrenta para lançar um primeiro problema diante da tela branca. Precisa lidar não com o seu vazio, mas com toda a instituição da pintura e da arte já posta antes mesmo do primeiro gesto, da primeira pincelada. Se, para Deleuze, Bacon nega a narrativa em suas pinturas, ao mesmo tempo afirma que *algo ocorre* nelas.

Entre estas ocorrências, interessa-nos assinalar aqui a relação dessas figuras no espaço da pintura. Um corpo parece estar *em vias de* escapar, mas por onde e para onde? Junto à organicidade dos corpos representados, à carnalidade evidente e à virulência das formas, a estruturação da pintura se dá por formas geométricas ovais, quadradas e retangulares (Fig. 152). São, muitas vezes, a representação do chão, de uma cama, de uma cadeira, de portas e outras aberturas, mas retornam sempre a este estado elementar da forma primária. A pintura é uma *arena* onde, frequentemente, o que parece sofrer distorções na forma são os corpos de figuras humanas, animais ou, ainda, figuras humanas com aspectos animaiscos. A pulsão e a explosão, o fremito, resultam em uma carnalidade em movimentos espasmódicos. Essas figuras espalham-se, e o seu estado de transformação torna-se mais contundente justamente pela arquitetura da pintura, a qual Deleuze chama de *estrutura material espacializante* (2007, p. 20).

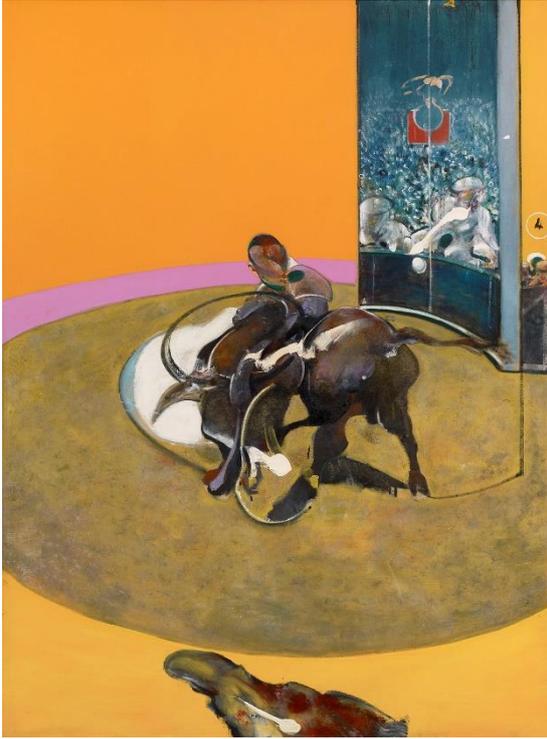


Figura 152 – Francis Bacon, *Study for Bullfight No. 1*, 1969

Óleo sobre tela, 197,7 x 147,8 cm

Private collection, Switzerland © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved, DACS/Artimage 2020. Foto: Prudence Cuming Associates Ltd.

Fonte: Site oficial Francis Bacon (c2018, online)¹².

Em meus trabalhos, a representação de espaços internos da casa e seus objetos é posta em relação com a representação de planos abertos do espaço externo: **paisagens**. Frequentemente, estes três motivos – espaço interno/casa, objetos/mobiliário, espaço externo/paisagem – se encontram no mesmo plano, apresentando-se por meio de sobreposições e justaposições de estruturas e sobreposições de camadas de cores e materiais de origem orgânica e mineral, nos quais fazem parecer coabitar a sucessão, a simultaneidade e outras variações temporais dadas entre transparências e opacidades, clarezas e obscuridades das formas gráficas, pictóricas, tridimensionais. Memórias da matéria. Matéria do corpo e da paisagem. Tentar desenhar um lugar com a matéria do lugar. Desenhar o mundo com a matéria do mundo.

Dois modos de ver os desenhos se cruzam aqui. Há a recorrência de figuras reconhecíveis anteriormente nomeadas. Poderíamos nos demorar analisando o universo

¹² Disponível em: <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/study-bullfight-no-1>. Acesso em: 10 out. 2021.

iconográfico atrelado a possíveis narrativas. Mas a análise iconográfica isolada seria um tanto redutora, pois é justamente nos processos específicos que envolvem a elaboração destes trabalhos que acredito se encontrarem seus enunciados mais contundentes.

O desenho resulta do contato, tendo nos sinais deixados os registros dos gestos empregados com o uso de **ferramentas** que produzem alterações de alguma ordem sobre uma dada superfície. É uma característica muito comum ao desenho ser econômico em seus meios. Poucas coisas são necessárias para a sua realização. É preciso estar presente no tempo das coisas, manejar materiais como, por exemplo, alguns tipos de grafite, carvão, instrumentos incisivos com pontas de metal que funcionem como uma ponta-seca, estiletes, facas e facões, alguns pedaços de terra empedrada, ou em fase de se despedaçar, ou ainda umedecida ou que seu pó possa ser pulverizado, e fuligem (negro de fumo). Soma-se ao uso desses materiais o manejo de pigmentos frequentemente diluídos com excessivas quantidades de água. Em meus desenhos, esses procedimentos resultam em áreas de cores e formas bastante indefinidas. Os materiais reagem no tempo e produzem alterações nas formas primariamente estabelecidas, adquirindo o formato de manchas por vezes, de puras manchas. As sucessivas camadas de aguadas aplicadas junto a esses materiais produzem sobreposições de camadas materiais por aderência e impregnação nas superfícies dos trabalhos. O tempo está envolto nos processos morosos de produção do macerado de flor de Espatódea e em pigmentos de origem mineral, até as diversas investidas gestuais no processo de realização das imagens.

Resultado da impressão, da fricção e do decorrente desgaste das ferramentas, ou das superfícies (tanto o papel como a própria mesa, a parede, o chão, os vasos de cerâmica) ou de pinceladas quando se usa de meio aquoso como o nanquim e a aquarela, tendo a água como veículo, desenhar continua a ser, aqui, pôr em contato diferentes intensidades e densidades. Colocar forças em contato. Ou, antes, participar com elas em seu desenvolvimento, em sua ação. Busco assim, no desenho, lidar com os aspectos das superfícies do mundo e suas texturas, as camadas submersas ora reveladas por fendas e rachaduras, ora obliteradas, ora anunciadas por formas protuberantes, abaloadas, resultado de infiltrações. *A memória é o passado visto em profundidade*¹³.

¹³ Esse argumento é de autoria da filósofa e professora Marilena Chauí (1941-), proferido em sua palestra *O que é ideologia?*, veiculada pelo Instituto Conhecimento Liberta. Disponível em: <https://icl.com.br>. Acesso em: 5 out. 2022.

Se a mobilidade e a contingência acompanham nossas relações, há algo que desejamos que permaneça imóvel, ao menos na velhice: o conjunto de objetos que nos rodeiam. Nesse conjunto amamos a disposição tácita, mas eloquente. Mais que uma sensação estética ou de utilidade eles os dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade; e os que estiveram sempre conosco falam à nossa alma em sua língua natal. O arranjo da sala, cujas cadeiras preparam o círculo das conversas amigas, como a cama prepara o descanso e a mesa de cabeceira os derradeiros instantes do dia, o ritual antes do sono.

A ordem desse espaço nos une e nos separa da sociedade e é um elo familiar com o passado.

Quanto mais votados ao uso cotidiano mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam.

São estes objetos que Violette Morin chama de objetos biográficos, pois envelhecem com o possuidor e se incorporam à sua vida: o relógio da família, o álbum de fotografias, a medalha do esportista, a máscara do etnólogo, o mapa-múndi do viajante... Cada um desses objetos representa uma experiência vivida, uma aventura afetiva do morador.

Diferentes são os ambientes arrumados para patentear *status*, como um *décor* de teatro: há objetos que a moda valoriza, mas não se enraízam nos interiores ou têm garantia por um ano, não envelhecem com o dono, apenas se deterioram.

Só o objeto biográfico é insubstituível: as coisas que envelhecem conosco nos dão a pacífica sensação de continuidade. (BOSI, 2003, p. 25-26).

2.2 ESCAVAR: DESENHAR COMO SE ARASSE A TERRA



Figura 153 – Ferramentas de trabalho

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2021).

Que um objeto inerte, que um objeto duro dê ocasião não só a uma rivalidade imediata, mas também a uma luta renitente, artilosa, renovada, eis uma observação que sempre poderemos fazer se dermos uma ferramenta a uma criança solitária. A ferramenta terá imediatamente um complemento de destruição, um coeficiente de agressão contra a matéria. Virão em seguida tarefas felizes sobre uma matéria dominada, mas a primeira superioridade aparece como uma consciência de ponta ou de cinzel, como a consciência da torção tão viva no cabo de uma verruma. A ferramenta desperta a necessidade de agir *contra* uma coisa dura.

De mão vazia, as coisas são fortes demais. A força humana então se reserva. Os olhos em paz veem as coisas, delineiam-nas sobre um fundo de universo, e a filosofia – ofício dos olhos – toma a consciência de espetáculo. O filósofo coloca um não-eu *defronte* do eu. A resistência do mundo é apenas uma metáfora, não é muito mais do que uma “obscuridade”, do que uma irracionalidade. A palavra *contra* só tem então um aspecto de topologia: o retrato está contra a parede. A palavra *contra* não tem virtude dinâmica alguma: a imaginação dinâmica não a anima, não a diferencia. Mas se temos uma faca na mão, entendemos imediatamente a *provocação* das coisas. (BACHELARD, 2008b, p. 29-30).

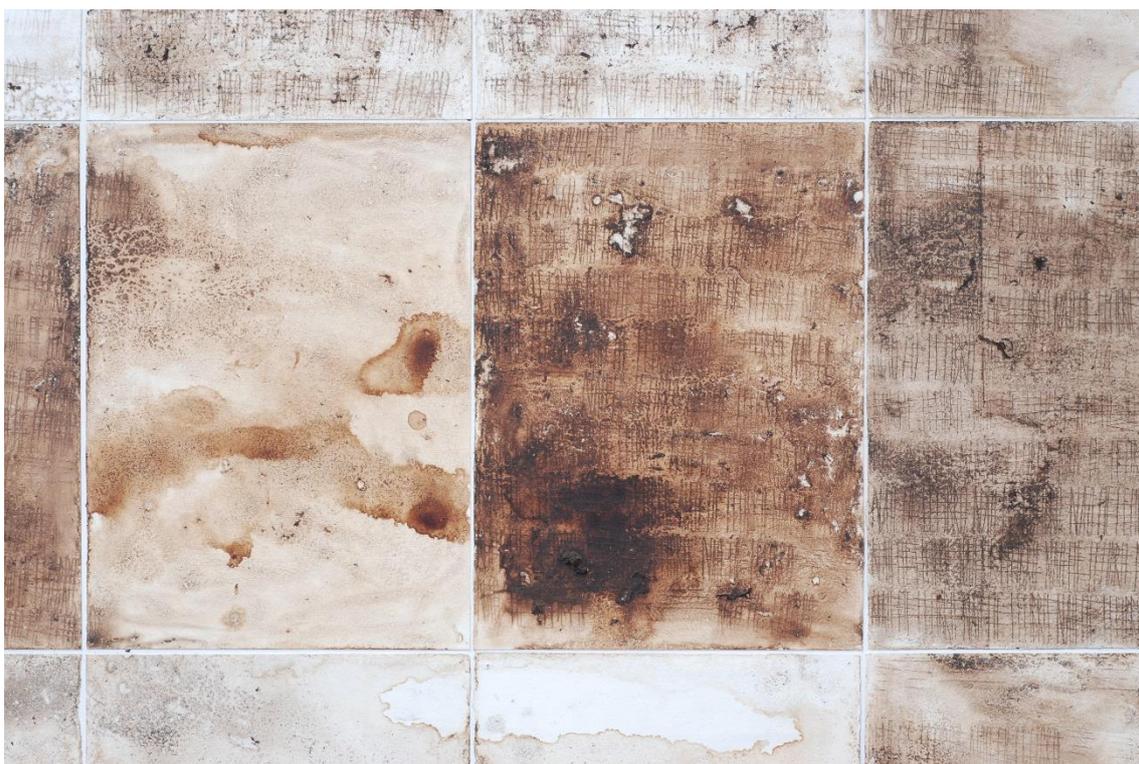


Figura 154-21 – Emanuel Monteiro. *Os dias*, 2015 (detalhe)
Macerado de flor de Espatódea e ponta-seca sobre papel
Foto: Elias de Andrade
Fonte: Acervo do autor (2015).

Atento para o valor do próprio percurso que se cria ao desenhar-escavar, aos estratos postos à vista. As marcas deixadas no percurso da produção dos meus trabalhos apontam para o emprego de determinadas ferramentas e seus modos de uso, revelando tanto o percurso em prol daquilo que se busca (e muitas vezes aquilo que se busca relampeja no escuro do percurso) quanto o que nos mostra a superfície trabalhada sob a luz do sol (que não deixa de projetar suas sombras ou de cegar nossos olhos). Tais marcas revelam tanto as características daquilo com que se trabalhou quanto as alterações perceptíveis na área trabalhada. A escavação revela também a ferramenta. Por ser uma condição recorrente do desenho manter sua ossatura evidente, isso abre como possibilidade a experiência decorrente da relação dos traços como rastros, indicações de percursos de alguém ou algo anteriormente presente, cuja sinalização permaneceu nas marcas (traçadas) deixadas em sua passagem¹⁴. Se o desenho é uma ação, esta ação pode, no contexto da minha produção, ser intimamente associada ao trabalho da memória.

Já a palavra escrita retorna ao domínio do desenho (Fig. 154-155), surgindo como possibilidade de balbucio, de murmúrio, pois as palavras são, com frequência, praticamente ilegíveis, de modo que, na maior parte das vezes, só podemos nos voltar para o seu impulso,

¹⁴ Distanciando-se de sua tradicional posição subalterna em relação à pintura, a escultura e a arquitetura, é a partir da década de 1960 que o desenho aparece enquanto linguagem autônoma. Os artistas abrem um campo de experimentações e quebras de protocolos de toda ordem e, não havendo mais o imperativo de cânones da época, percorrem modos de uso, referências e ataques que se voltam para as mais diferentes ideias de desenho (e da arte) das mais variadas épocas, possibilitando “repensar suas prerrogativas”. Entre as diferentes concepções de desenho ao longo de sua história, permanecem suas características enquanto linguagem autográfica e grafológica. “A atenção, portanto, se concentra, em maior grau, na própria linha; as marcas são amplamente agrupadas e os grupos tendem a ser repetidos quase em série. Como resultado direto desse tipo de reestruturação e isolamento progressivo de seus ‘ossos’, o desenho se torna menos uma questão de espontaneidade e é mais dedutivo, conceitual, tanto na abordagem como na execução. A marca em si e o processo pelo qual é gerado passam a ser a cada vez mais objeto de desenho. Como isso acontece, as funções grafológicas e conceituais do desenho se fundem” (ROSE, 1976, p. 14, tradução nossa). No original: “Attention thus focuses to a greater degree on the line itself; marks are broadly grouped, and the groups tend to be repeated almost serially. As a direct result of this kind of restructuring and progressive isolation of its ‘bones’, drawing becomes less a matter of spontaneity and is more deductive, conceptual, both in approach and execution. The mark itself and the process by which it is generated come to be more and more the subject of drawing. As this happens the graphological and conceptual functions of drawing merge” (ROSE, 1976, p. 14). Em relação a algumas permanências e atualizações acerca da compreensão sobre o desenho clássico até os tempos atuais, encontra-se o tratado *L’idea de’ pittori, scultori ed architetti* (1768), de Federico Zuccaro (Zuccari) (1542–1609), no qual o artista e professor faz a distinção entre *disegno interno* e *disegno esterno*. O primeiro refere-se à *forme spirituale* das coisas, acessível ao artista como uma revelação do poder ideacional de Deus, mas que este compreenderá segundo os limites de sua própria natureza de criatura imperfeita. Zuccaro distingue ainda outros três tipos de desenho: o desenho divino, o desenho angélico e o desenho do homem, dada a ordem hierárquica de seus níveis de compreensão. O desenho externo seria, enfim, sua manifestação material a partir dos meios materiais. A herança da filosofia clássica presente no pensamento do artista aparece, entre outras questões, no lugar privilegiado dado à *idea* e a sua distância em relação à matéria. No entanto, a partir dos desenhos realizados dos anos 1960 em diante, a integração entre o plano conceitual e as soluções materiais e seus mais diversos modos de uso possibilitarão, como meio de reavaliação da linguagem, além das representações das coisas visíveis como meio de análise e compreensão do mundo (o desenho enquanto instrumento científico), a importância dada aos elementos gráficos autônomos e suas múltiplas potencialidades. Para analisar as questões semânticas de um desenho, torna-se então necessário compreender a trama complexa da sintaxe que sua grafologia realiza.

para o ímpeto no gesto de escrever. Uma linha que renuncia a suas funções representacionais, que em um primeiro momento se manifesta como pura grafia, estabelece como condição ser compreendida ou experienciada pelo que surge através de suas implicações fenomênicas. Insisto no argumento de que tal abordagem não anula o alcance referencial para o qual aponta um desenho, mas que as aproximações dessas inscrições possam se revelar mais contundentes na energia compartilhada entre o estímulo gerador e sua elaboração em signo. O desenho é o registro de uma impressão. O desenho é a impressão e seu registro.

A utilização da ponta-seca, técnica própria da gravura em metal, para o desenho foi um recurso adotado na tentativa de transpor para esta linguagem certas qualidades do meio anterior, como a alta intensidade do preto e seu aveludado característico e profundo, que aqui é obtido com a impregnação dos pigmentos nos sulcos e nas bordas dos sulcos provenientes do gesto seco e incisivo (Fig. 2). Mas o desenho pelo sulco, pelas especificidades da natureza destas impressões e inscrições à ponta-seca – instrumento incisivo –, acabou por revelar em meus processos o entendimento do desenho como escavação e abertura de fendas. **O desenho aqui se aproxima do trabalho na lavoura, desenhar como se arasse a terra.** No caso do emprego do meio líquido (elaboração das memórias da chuva e frequentes inundações), as veladuras e as sucessivas sobreposições de aguadas (aquarela, acrílica, macerado de flor de Espatódea e pigmento mineral à base de terra) produzem variações entre camadas de transparência, apontando para um além ao deixarem ver através; ou para a opacidade e a obscuridade, quando obliteram, parcial ou totalmente, a visão dos elementos visuais em função da sua densidade material.

Compreender o desenho como um trabalho de escavação implica alinhá-lo a essa que é uma das principais metáforas da memória. A escavação é uma das metáforas espaciais da memória e toma como princípio o manejo sobre aquilo que se encontrava total ou parcialmente encoberto (ASSMANN, 2011, p. 174-178). Uma das características do ato de escavar é buscar revolver as camadas da superfície para revelar, descobrir, salvar algo que se encontrava no subterrâneo. Tanto a distância quanto a profundidade são metáforas da memória e do passado. Aqui o lugar no qual o passado é conservado no terreno de hoje são os próprios desenhos, são eles que, agregando uma ampla variedade de impressões, espaço de elaboração de imagens mais ou menos estruturadas, instauram-se como **campo de inscrição** no qual o passado pode ser lembrado e reelaborado, onde estes momentos do despertar, da descoberta e do reencontro podem vir a acontecer. Com esses procedimentos, compreendo o que chamo por *Paisagens Submersas*, que, se primeiramente era o título de uma série de trabalhos, se tornou com o tempo

um conceito em minha poética, de modo que toda a minha produção está relacionada a essa ideia. *Paisagens submersas* – misto de terra e água – é uma metáfora da memória, tal qual o trabalho de buscar imagens na superfície e nos reflexos da água e depois em suas profundezas. Zona abissal. Zona disfótica.

Segundo Walter Benjamin (1892-1940), a memória é o *meio* para a exploração do passado e não o seu instrumento. Os “fatos” são camadas reveladas no trabalho da escavação. *Aquilo* a que se busca na memória como *meio* de “exploração do passado” poderá ser entregue ao escavador apenas segundo a mais cuidadosa exploração das camadas. Essas camadas são o próprio “meio onde se deu a vivência” (BENJAMIN, 1987).

Escavando e Recordando

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN, 1987, p. 239-240).

No ensaio *Recordar, repetir e elaborar (1914): novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II*, Sigmund Freud (1856-1939) analisa a nova técnica, “na qual o médico renuncia a destacar um fator ou problema determinado e se contenta em estudar a *superfície psíquica* apresentada pelo analisando, utilizando a arte da interpretação essencialmente para reconhecer as *resistências* que nela surgem e torná-las conscientes para o doente” (FREUD, 2010, p. 195, grifo nosso). Freud discorre, em seguida, sobre o trabalho do médico que

[...] descobre as resistências desconhecidas para o doente; sendo essas dominadas, com frequência o doente relata sem qualquer dificuldade as situações e os nexos esquecidos. O objetivo dessas técnicas permaneceu inalterado. Em termos descritivos: preenchimento das lacunas da recordação; em termos dinâmicos: superação das resistências da repressão. (FREUD, 2010, p. 195).

A compulsão pela repetição, conclui o autor, é um modo de recordar no qual o analisando vive no agora sem plena consciência, os transtornos do passado, atuando (repetindo) no presente em função de suas resistências. Teria o ato de desenhar o poder de recondução ao passado, quando o desenho é essa *zona intermediária* entre mim e o mundo, a *arena*, o *espaço* no qual é possível que algo seja projetado para fora para sua possível elaboração por meio da linguagem?

Ao analisar o significado da marca na obra de Leonardo da Vinci, David Rosand (1988) toma como objeto de análise pequenos desenhos realizados nas margens de cadernos ou folhas de anotações e estudos do artista. Considero a escolha desse objeto de estudo bastante significativa. Mesmo junto a todo exercício de liberdade que o artista num sentido geral imprime em sua obra, a sua finalidade, o lugar que lhe é designado, pode afetar as escolhas e o modo como ela se revela ou oculta seus enunciados. Neste ponto, os desenhos de esboço, os espaços de estudo e cadernos de artista apresentam-se como espaço de liberdade irrestrita e possibilidade de compreensão de outras dimensões da obra dos artistas num todo¹⁵. Rosand perceberá, por uma recorrência depreendida da qualidade de tais desenhos feitos nas margens, certos sistemas de representação, o interesse pela variedade das formas e do funcionamento dos elementos presentes na natureza, bem como um interesse pelo movimento em geral.

Na figura número 156, podemos ver o registro da página 211 da minha edição pessoal do livro *A História da Arte*, de Ernst H. Gombrich (1909-2001). O debate em questão aborda a adequação às fórmulas vigentes na representação da cena religiosa do Cristo no Templo. Gombrich (2012) nos chama a atenção para a disparidade no tipo de representação adequado à cena religiosa localizada no interior do quadrante da página do manuscrito em comparação à

¹⁵ “Os cadernos de desenho não são vistos por quase ninguém. Os artistas não costumam mostrar. Os cadernos são blocos de folhas refiladas e agrupadas sequencialmente. E, paradoxalmente, espaços de uma complexa e desordenada multiplicidade. Neles se estabelecem práticas pessoais e artísticas que escapam, burlam e confundem os modelos mais comuns de escrever, desenhar, mostrar e guardar. São espaços que fogem do que parece homogêneo e padronizado na nossa experiência.” (DIAS, 2011, p. 81).

cena de uma caçada desenhada de forma bastante naturalista na parte inferior da mesma página, mas fora do espaço da iluminura, fora do espaço especial designado a abrigar a imagem¹⁶.

A impressão tipográfica teve por efeito imediato o de separar a impressão dos caracteres daquela de imagens, aquilo o manuscrito e a impressão xilográfica realizavam ainda sobre o mesmo suporte. A metalurgia tipográfica era incompatível com a imagem gravada em côncavo e sobre o cobre, dupla incompatibilidade das letras em chumbo com o relevo. A separação entre os dois mundos foi de tal ordem que os gravadores “de letras”, os quais gravavam à mão as legendas das imagens, não tinham o direito de gravar as próprias imagens. Do mesmo modo que os tipógrafos e os gravadores constituíam corporações distintas. A imagem, durante toda a história clássica do livro impresso, se situa “fora do texto”, ou seja, para muitos, “fora da lei”. A diferença entre as técnicas de impressão traduzia as diferenças ideológicas que privilegiavam sistematicamente um texto cuja matriz era controlada pela Igreja e pela escola, enquanto que a imagem, indócil, mantinha-se sob suspeita de libertinagem semântica. (MELOT, 2012, p. 101).

O objeto livro é resultado de séculos de adequações a normas e mais normas. Junto à sua autoridade, a divisão geométrica de suas áreas também segue uma hierarquia¹⁷. Nos próximos textos, voltaremos a esse assunto para debater sobre a relação dos meus trabalhos com o gênero da paisagem. Por ora, vamos nos ater à ideia do que pode surgir dos espaços de

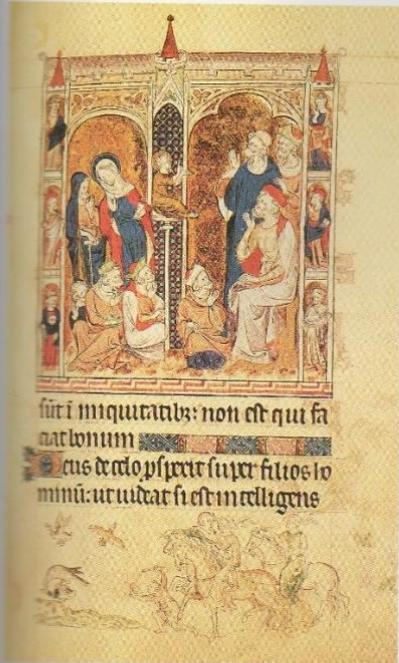
¹⁶ “O amor dos pintores do século XIV por detalhes graciosos e delicados é visto em manuscritos iluminados tão famosos quanto o saltério inglês conhecido como o ‘Saltério da Rainha Mary’. A Fig. 140 mostra o Cristo no Templo, conversando com os doutos escribas. Tiveram que pô-Lo num tamborete alto, e vemo-Lo explicando alguns pontos da doutrina com o gesto característico usado pelos artistas medievais quando queriam desenhar um professor. Os escribas judeus erguem as mãos em atitudes de espanto e reverente admiração, o mesmo acontecendo com os pais do Cristo, que acabam de entrar em cena e se entreolham maravilhados. O método de contar a história continua um tanto irreal. O artista, evidentemente, ainda não ouvira falar da descoberta de Giotto, cujo método de montagem de uma cena parecia insuflar-lhe vida. Jesus, que estava com 12 anos nessa época, segundo nos conta a Bíblia, é minúsculo em comparação com os adultos, e não há qualquer tentativa, por parte do artista, para nos dar uma ideia do espaço entre as figuras. Além disso, podemos ver que todos os rostos estão mais ou menos desenhados de acordo com uma única e simples forma: sobrolhos curvos, bocas decaídas, cabelo e barba encaracolados. A surpresa maior é quando olhamos para a parte inferior da página e vemos que outra cena foi adicionada, a qual nada tem a ver com o texto sagrado. É um tema recolhido da vida cotidiana da época, a caça aos patos com um falcão. Para grande deleite do homem e das mulheres a cavalo, e do garoto que corre à frente deles, o falcão acaba por apanhar o pato, enquanto outros dois voam espavoridos. O artista pode não ter olhado para meninos de 12 anos de carne e osso quando pintou a cena de cima; mas olhou, sem dúvida alguma, para falcões e patos de verdade quando pintou a de baixo. Talvez ele tivesse excessiva reverência pela narrativa bíblica para introduzir nela a sua observação da vida real. Por isso preferiu manter as duas coisas separadas: o modo claramente simbólico de contar uma história com gestos facilmente legíveis e detalhes que distraíam a atenção; e, à margem da página, uma fatia da vida real que nos recorda, uma vez mais, ser esse o século de Chaucer. Somente no decorrer do século XIV é que os dois elementos dessa arte, a leve narrativa e a observação fiel, se conjugaram gradualmente. Talvez isso não tivesse acontecido tão cedo sem a influência da arte italiana.” (GOMBRICH, 2012, p. 210-211).

¹⁷ Ver o texto *Correlação Coerente entre Página de Livro e Mancha Tipográfica* em Taschichold (2007).

menor prestígio ou que não são, a princípio, voltados para o acesso e o domínio público, como os desenhos e as notações gráficas de Leonardo da Vinci realizados nos cantos das folhas.

A tudo isso, inicialmente, Rosand (1988) relaciona a memória gráfica impregnada nos gestos dos desenhos e de escrita do artista, cujo pai era calígrafo. A variedade de formas encontrada na natureza aparece em desenhos de perfis de rostos sozinhos, nos desenhos de perfis de jovens realizados ao lado de perfis de homens idosos, nos volteios dos cachos dos cabelos nos desenhos de homens, nos volteios das linhas que desenhavam os movimentos da água, como o turbilhão do dilúvio. Ao se ater à multiplicidade do corpo humano encontrada nas variações de tipos de nariz, boca, queixo e testa, distinguindo-os inclusive em subtipos, faz um exercício de categorização. Leonardo tem como objetivo o exercício da assimilação, de que tais desenhos o auxiliem no trabalho de poder desenhá-los de memória¹⁸.

¹⁸ “Por fim, Leonardo codificaria o resultado de suas pesquisas em seu tratado de pintura. Oferecendo conselhos sobre o desenho do perfil, ele se concentrou nas quatro características diferentes: nariz, boca, queixo e testa. Do nariz, três categorias foram distinguidas: reto, côncavo e convexo, e estes, por sua vez, foram divididos em três ou quatro subtipos. O que é importante ressaltar em tudo isso, creio eu, é que Leonardo não pretendia com isso categorizar a natureza em toda a sua variedade. Em vez disso, seu objetivo era dar uma olhada no *desenho* desses recursos e, em particular, no desenho de memória. Suas categorias tinham a intenção de servir como *auxiliares gráficos de memórias* para o desenhista. Os títulos desses parágrafos normalmente dizem: ‘Método para lembrar a forma de um rosto (McM 415) ou ‘Fazer o retrato de um homem de perfil depois de ter visto o seu apenas uma vez’ (McM 416). Ao longo dessas passagens de seu tratado, Leonardo preocupa-se em lembrar os traços dos rostos, em desenhá-los de memória.” (ROSAND, 1988, p. 25). No original: Eventually, Leonardo would codify the results of his researches in his treatise on painting. Offering advice on the drawing of profiles, he focused on the four different features; nose, mouth, chin, and forehead. Of the nose, three categories were distinguished: straight, concave, and convex, and these in turn were further divided into three or four subtypes. What is important to stress in all this, I think, is that Leonardo was not pretending thereby to categorize nature in all its variety. Rather, his aim was to aid in the *drawing* of those features, and in particular in drawing from memory. His categories were intended to serve as graphic *aides memoires* to the draftsman. The titles of these paragraphs typically read: ‘Method for remembering the shape of a face’ (McM 415) or ‘Of making a man’s Portrait in profile after having seen him only once’ (McM 416). Throughout these passages in his treatise Leonardo is concerned with remembering the features of faces, with drawing them from memory.”. (ROSAND, 1998, p. 25).



Cristo no Templo;
caça com falcão,
c. 1170
Folha do Salterio da Rainha
Oxford: Bodley Library,
Oxford.

cena foi adicionada, a qual nada tem a ver com o texto sagrado. É um tema recolhido da vida cotidiana da época, a caça aos patos com um falcão. Para grande deleite do homem e das mulheres a cavalo, e do garoto que corre à frente deles, o falcão acaba de apanhar um pato, enquanto outros dois voam espavoridos. O artista pode não ter olhado para meninos de 12 anos de carne e osso quando pintou a cena de cima; mas olhou, sem dúvida alguma, para falcões e patos de verdade quando pintou a de baixo. Talvez ele tivesse excessiva reverência pela narrativa bíblica para introduzir nela a sua observação da vida real. Por isso preferiu manter as duas coisas separadas: o modo claramente simbólico de contar uma história com gestos facilmente legíveis e detalhes que distraiam a atenção; e, à margem da página, uma fatia da vida real que nos recorda, uma vez mais, ser esse o século de Chaucer. Somente no decorrer do século XIV é que os dois elementos dessa arte, a leve narrativa e a observação fiel, se conjugaram gradualmente. Talvez isso não tivesse acontecido tão cedo sem a influência da arte italiana.

conhecido como o “Saltério da Rainha Mary”. A Fig. 140 mostra o Cristo no Templo, conversando com os doutos escribas. Tiveram que pô-Lo num tamborete alto, e vemo-Lo explicando alguns pontos de doutrina com o gesto característico usado pelos artistas medievais quando queriam desenhar um professor. Os escribas judeus erguem as mãos em atitudes de espanto e reverente admiração, o mesmo acontecendo com os pais do Cristo, que acabam de entrar em cena e se entreolham maravilhados. O método de contar a história continua um tanto irreal. O artista, evidentemente, ainda não ouvira falar da descoberta de Giotto, cujo método de montagem de uma cena parecia insuflar-lhe vida. Jesus, que estava com 12 anos nessa época, segundo nos conta a Bíblia, é minúsculo em comparação com os adultos, e não há qualquer tentativa, por parte do artista, para nos dar uma ideia do espaço entre as figuras. Além disso, podemos ver que todos os rostos estão mais ou menos desenhados de acordo com uma única e simples forma: sobrolhos curvos, bocas descaídas, cabelo e barba encaracolados. A surpresa é maior quando olhamos para a parte inferior da página e vemos que outra

Figura 156 – Página do livro *A história da Arte*, de Ernst H. Gombrich
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Gombrich (2012, p. 211).

Com efeito, Leonardo havia descoberto uma correspondência entre a forma de movimento na natureza e o movimento de sua própria mão ao desenhar. Uma estrutura linear básica tornou-se sua maneira de ver e registrar, e dificilmente é único na história da arte que mão e olho reconheçam sua dependência mútua. Com caneta ou giz na mão, Leonardo viu melhor. Por meio de gestos gráficos, ele pôde tornar visíveis as forças da natureza que pareciam estar além do limiar da percepção normal. O mais impressionante é que ele podia ver e registrar os movimentos complexos da água porque podia impor aos fenômenos naturais suas próprias fórmulas gráficas. A análise está no ato de desenhar, a natureza acomoda a arte. (ROSAND, 1988, p. 30, tradução nossa)¹⁹.



Figura 227 – Leonardo da Vinci, *Dilúvio*, 1517-18

Giz preto, pena e tinta, aguada, 16,2 x 20,3 cm

Royal Collection, Windsor

Fonte: Site oficial de Royal Collection Trust (c2023, online)²⁰.

¹⁹ No original: “In effect, Leonardo had come to discover a correspondence between the form of motion in nature and the motion of his own hand in drawing. A basic linear structure became his way of both seeing and recording, and it is hardly unique in the history of art that hand and eye so acknowledge their mutual dependence. With pen or chalk in hand Leonardo saw better. Through graphic gesture he could make visible those forces of nature that seemed to lie beyond the threshold of normal perception. Most impressively, he could see and record the complex movements of water because he could impose upon the natural phenomena his own graphic formulae. Analysis is in the act of drawing; nature accommodates art” (ROSAND, 1988, p. 30).

²⁰ Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/912380/a-deluge>. Acesso em: 27 fev. 2023.

No início do seu material didático *Pedagogical sketchbook*, Paul Klee (1879-1940), artista que atuou também como professor na Bauhaus, fala sobre o percurso livre que a linha ativa realiza como um caminho²¹, ainda que em sua segunda lição este movimento livre seja interrompido por pontos fixos. Aqui “o agente de mobilidade é um ponto, mudando sua posição para a frente” (KLEE, 2019, p. 6, tradução nossa). A leitura isolada dessa primeira lição não sugere a formação de vários pontos para a criação de uma linha, mas sim o resultado da *emanação* de um mesmo ponto. Nos instantes de sua realização, imagino a mão e os olhos do artista juntos fazendo, sentindo, pensando e vendo surgir ao mesmo tempo esta linha-caminho. O que temos no presente é uma linha realizada que, ao ser olhada, nos faz percorrer seus caminhos de formação sem, com isso, apagar seu ponto de partida. A linha é memória viva que ativa o espaço e o nosso olhar. Memória do gesto e força em ação.

O impulso de desenhar/escrever/escavar é transformado em verbo nos gestos afirmativos de inscrições com o uso de instrumentos incisivos com pontas de metal (Fig. 153). Tais marcas se alternam entre representação de figuras reconhecíveis, textos e linhas paralelas inclinadas. Estas últimas se aproximando muito da lógica de escrita dos textos, cujo manejo das ferramentas segue o mesmo princípio. O corpo se põe mais próximo da superfície de inscrição, inclinando-se de um modo quando da sua realização no chão e de outro quando dos instantes de interferências feitas com os trabalhos já em pé na parede, quando o rosto e o corpo todo se encontram tão próximos dessas grandes extensões, que passo a perder a referência do todo, imerso no espaço; o impulso de assimilação e unidade presentes nas qualidades pictóricas das gravuras de Rembrandt encontram aqui seu eco. O gesto de sulcar é demarcado por um ritmo repetitivo, de modo que as palavras se turvam e, durante as longas horas de trabalho, começam a perder seus sentidos, tornando-se uma nuvem de texto, um puro campo. Esses gestos repetitivos e ásperos com instrumentos incisivos de escrita e desenho sobre o plano de inscrição remontam à cadência do *Blues*, cuja ritmicidade sonora está diretamente associada ao ritmo de trabalho nas plantações no sul dos EUA. O *Blues* surge das canções de trabalho que os negros escravizados entoavam durante a lida extenuante na lavoura. Sonoridade essa que tem sua origem na África e em seus tambores. Nos desenhos, ritmicidade visual²². Canções de trabalho. O desejo de lembrar e a repetição como anseio de fazer surgir uma aparição.

²¹ No original: “An active line on a walk, moving freely, without goal. A walk for a walk’s sake. The mobility agent is a point, shifting its position forward” (KLEE, 2019, p. 6).

²² “Da mesma forma, retornaremos à relação entre a linha ideal e a linha real, ou seja, entre o geométrico e o traçado. O connoisseurismo e a crítica sempre responderam à realidade da linha traçada, à sua substância, ao seu corpo e personalidade, às suas qualidades idiossincráticas e errantes. Mais uma vez Steinberg nos oferece um relato

2.3 SOBREPOR: PAISAGENS SUBMERSAS²³

Independentemente de como as coisas são abordadas, o problema final acaba sendo o da *distinção*: distinções da realidade e do imaginário, da vigília e do sonho, da ignorância e do conhecimento, e assim por diante; em uma palavra, todas as distinções das quais uma atividade válida deve atingir a consciência exata e a demanda por resolução. E entre as distinções, certamente nenhuma é mais nítida do que a do organismo e do ambiente, ou pelo menos não há nenhuma em que a experiência sensível de separação seja mais imediata. Assim, convém observar o fenômeno com atenção inteiramente particular e, no fenômeno, observar o que, no estado atual da informação, é necessário considerar como sua patologia – palavra que aqui só tem significado estatístico –, que é o conjunto de fatos conhecidos pelo nome de mimetismo. (CAILLOIS, 1998, p. 94, tradução nossa)²⁴.

de possibilidades, inventários de fórmulas gráficas e corriqueiras, os blocos da construção pictórica no desenho, paredes de traços em diferentes meios e sugestivos de diferentes funções. Como um serviço crítico, por assim dizer, Steinberg isola as unidades discretas às quais atenderemos como espectadores responsivos. Ele também não negligencia as dimensões associativas mais antigas da linha desenhada, suas implicações sinestésicas. A linha musical torna-se mais do que uma noção metafórica em seu desenho. Ele adquire um sentido e uma sensação imediatos precisamente na medida em que depende do funcionamento da linha traçada e de suas implicações fenomênicas: leveza e gravidade, difusão e densidade, variações de ritmo e direção. Nossa experiência com a música nos encoraja a reconhecer o caráter mais completo da linha desenhada, assim como nossa experiência com a arte encoraja uma descrição gráfica dos sons de instrumentos individuais. E por meio dessa troca mutuamente enriquecedora reconhecemos a dimensão compartilhada, que é, afinal, o afeto que reconhecemos – ou melhor, que projetamos. Essa linha tem caráter, personalidade, parece evidente, mas é algo que requer nossa atenção crítica.” (ROSAND, 1988, p. 14). No original: “So too will we return to the relationship between the ideal line and the real line, that is, between the geometric and the drawn (Fig. 7). Connoisseurship and criticism have always responded to the reality of the drawn line, to its substance, its body and personality, its idiosyncratic and vagrant qualities. Once again Steinberg offers us an account of possibilities, inventories of graphic formulae and commonplaces, the building block of pictorial construction in drawing, parades of strokes in different media and suggestive of different functions (Fig. 8). An a critical service, so to speak, Steinberg isolates the discrete units to which we will attend as responsive viewers. Nor does he neglect the richest associative dimensions of the drawn line, its synaesthetic implications (Fig. 9). The musical line becomes more than a metaphoric notion in his drawing. It acquires an immediate sense and sensation precisely to the degree that it depends upon the operations of the drawn line and its phenomenal implications: lightness and gravity, diffusion and density, variation of pace and direction. Our experience of music emboldens us to acknowledge the fuller character of the drawn line, just as our experience of art encourages a graphic account of the sounds of individual instruments. And through this mutually enriching exchange we recognize - or better, that we project. That line has character, personality, seems self-evident (Fig. 10), yet it is something that requires our critical attention.” (ROSAND, 1988, p. 14). Nota: o termo “connoisseurismo” foi utilizado por Magda Lopes na tradução de *História das imagens*, de Ivan Gaskell (1992).

²³ Para Laércio Néres Monteiro, meu pai, pintor residencial e predial.

²⁴ No original: “De cualquier manera que se aborden las cosas, el problema último resulta ser a fin de cuentas el de la *distinción*: distinciones de la realidad y de lo imaginario, de la vigilia y del sueño, de la ignorancia y del conocimiento, etcétera; en una palabra, distinciones todas de las que una actividad válida debe alcanzar la toma exacta de conciencia y la exigencia de resolución. Y entre las distinciones, seguramente ninguna es más tajante que la del organismo y de medio, o cuando menos hay ninguna en que la experiencia sensible de la separación sea más inmediata. Así, es conveniente observar el fenómeno con atención enteramente particular y, en e fenómeno, observa lo que, en el estado actual de la información, es necesario considerar como su patología- palabra que sólo tiene aquí un sentido estadístico -, es decir el conjunto de hechos conocidos con el nombre de mimetismo.” (CAILLOIS, 1998, p. 94).

Ele fez a pesquisa de mestrado dele sobre essa árvore. (MONTEIRO, 2015-16, informação verbal)²⁵.

São recorrentes em meus trabalhos imagens de vastidão, nas quais estão postos em jogo relações entre o próximo e o distante. Esses são problemas inerentes ao gênero da paisagem. São contemplados de um modo ou de outro, com maior ou menor ênfase nas obras de um artista paisagista. Os desenhos destas paisagens desoladas, destas memórias de marginalias, próximas do que em outros tempos eram as predelas²⁶ dos quadros ou algumas imagens ocupando as bordas fora do quadrante delimitado e propício a receber as iluminuras nos manuscritos medievais, são aqui tomadas como tema central.

Tenho interesse na imagem de espaços em ruína, onde casas e seus objetos são abrigados por paisagens ermas. Encontro referência para tais imagens em ocorrências comumente verificadas em regiões do interior do país, principalmente em duas situações: meu imaginário formado pelo fato de ter nascido em 1988 e vivido até 2013 na região do norte do estado do Paraná, bem como o meu imaginário a partir das histórias da família antes do meu nascimento, principalmente o percurso dos meus avós e dos meus pais até se fixarem, na segunda década do século XX, na região onde vim a nascer e crescer. E penso na *Odisseia*, de Homero (2014).

Imagino por exemplo, qual a dimensão do mundo para minha mãe quando criança morando em uma fazenda no interior de Minas Gerais, no Brasil da década de 1960. Quais as suas possíveis impressões das distâncias, dos percursos, do crescimento das plantas e dos animais, do cultivo do alimento, do tempo. E penso em *Grande sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (2015).

Como tais impressões me foram repassadas como uma herança pelas narrativas de minha mãe e reelaboradas em meus desenhos, uma vez que reconheço haver uma alteração em minha percepção do espaço, talvez decorrente da força dessas narrativas em meu imaginário, a imagem escapa, por vezes afunda, outras vezes, finca. Agora, realizando meu próprio percurso de vida²⁷, percebo que a desorientação espaço-temporal assume seu lugar como uma das

²⁵ Disse meu pai certa vez, entre o final de 2015 e algum dia do ano 2016, para um colega seu apontando para a árvore de Espatódea que havia no quintal da frente da casa onde morávamos em Cambé, cidade do norte do estado do Paraná.

²⁶ Predela (do italiano *predella*): “Pintura secundária que forma a borda ou outro componente de um quadro principal representando um tema especial, ou série de temas (N.R.)” (FRANCASTEL, 1990, p. 8).

²⁷ O percurso dos eremitas: a peregrinação e a figura do caminhante são temas recorrentes nas pinturas de paisagem, lugar da expiação dos pecados e/ou da recusa à vida na cidade com suas leis e costumes, como veremos

características da nostalgia e que os tempos e os lugares se sobrepõem e se confundem. Como dito anteriormente, o título *Paisagens submersas* é uma metáfora da memória que nomeia uma das minhas séries, mas é também, talvez, o princípio que une toda a minha produção. **Um princípio desenho.**

Parece-me que todos os meus trabalhos são, por fim, paisagens submersas, e a busca pela paisagem, como uma inscrição da distância, se por um lado apresenta-se como um dilema, é também um anseio de integração.

A mancha está para a natureza assim como o signo está para a cultura. A relação dialética entre linha e mancha evoca uma discussão sobre a consistência das coisas no plano da percepção e da formação das imagens. A mancha *configura* um tipo de acidente resultante de um jorro de matéria aquosa ou viscosa. Assemelha-se ao resultado de um acontecimento natural e/ou acidental, como a formação inesperada de uma imagem/mancha sobre uma parede. Indica uma *pulsão* fora do controle que leva uma determinada forma a se alastrar – *espacializar* lateralmente – sobre uma superfície. É característico da *mancha*, ou do imaginário por ela evocado, parecer extrapolar os limites impostos – os limites de sua forma primária –, pois nela está latente um potencial de transformação da matéria e metamorfose da imagem. Revela-se como a manifestação de uma força. Oferece-nos o efeito de uma realidade concreta ao trazer a questão da perda do domínio sobre a matéria que apresenta seus impulsos e condições. Oferece-nos a manifestação de uma força material que nos confronta²⁸. É o elemento transgressor que não se contém dentro das estruturas impostas. Essas questões demarcaram um lugar especial ao longo do desenvolvimento dos trabalhos por conta de minhas experiências com o uso da aguada como técnica predominante. São desenhos líquidos, nos quais os materiais utilizados emprestam suas qualidades físicas aos modos de vermos os motivos representados. A seguir, destaco alguns fragmentos de um belíssimo ensaio do arquiteto paisagista Michel Corajoud (1937-2014), no qual o autor pensa relações entre paisagem e a ideia de contiguidade:

Vejo o céu acostar à terra sobre a linha do horizonte. Para além deste recorte elementar, gostaria de discernir a parte do céu que entra na terra.

Com este olhar estendido levo a um máximo a imaginação do seu contato e, progressivamente, perco a ilusão das divisões demasiado nítidas; ilusão que

no próximo capítulo desta tese. A carta 0 do tarot (ex.: Tarot de Marselha) é a carta do Louco, que faço questão de mencionar aqui, estrategicamente, após escrever sobre o Eremita.

²⁸ Sobre a participação do outro na leitura de imagens criadas pelo artista e sobre a faculdade de reconhecer, em formas incertas, figuras determinadas (faculdade a que chamamos “projeção”), ver Gombrich (2007).

endurece a superfície das coisas, encerra-as num contorno e faz acreditar na sua justaposição. A minha insistência escava a linha, e o horizonte, que eu via até então como o simples perfil da terra no céu, vibra... A espessura imiscui-se na interface destes dois mundos.

A observação intensiva das franjas recompõe uma geografia nova em que a terra e o céu não têm outras qualidades senão as adquiridas pela sua contiguidade; como se todas as qualidades sensíveis apenas pudessem aparecer nessa espessura única do mundo, aquela onde os meios e as coisas se tocam num impressionante tumulto.

Por conseguinte, o céu e a terra só adquiriram então forma e textura nos lugares onde a matéria de um e da outra fossem agitadas pela sua proximidade. Seria, portanto, impossível ver a terra de outro modo a não ser em contacto com o céu, e seria uma ilusão, a fim de vê-la “sozinha”, escavar, já que ao escavar nada mais fazemos do que tornar mais baixo o nível do seu contacto. Tudo se passa como se houvesse, na periferia de cada substância, uma sobre-activação particular implicada pela presença de uma substância estranha, compondo estes diferentes “estados-limite” o conjunto do campo da percepção.

Com esta agitação de superfície a terra protege a sua integridade profunda, amorfa e tece com o céu, ao separar-se dele, uma epiderme comum, o solo, que tem para nós todos os aspectos das fases transitórias nos seus diferentes estados de equilíbrio.

Não surpreende, pois, que nesta camada de instabilidade, onde dois meios se afrontam, a vida vegetal possa instalar-se, já que, antes mesmo que se enterre nela a semente, todo o potencial activo do céu e da terra se encontra já aí concentrado.

O que o jardineiro revela ao revolver a terra, eliminando a camada de oxidação, é a espessura activa, o interregno em que o céu e a terra ajustam permanentemente o seu modo de coexistência. O solo, para um jardineiro, para um arquitecto paisagista, é uma profundidade irritável; ao contrariar periodicamente os processos de acalmia das superfícies confrontadas, reactivando o seu contacto com o auxílio da ferramenta, o jardineiro exacerba céu e terra, faz-nos viver os primeiros instantes do seu encontro: revitaliza o solo e trabalha a sua fecundidade.

Terra e céu não deixam de se querelar na espessura do solo arável e dessas querelas nascem as qualidades primeiras de qualquer paisagem. (CORAJOURD, 2013, p. 215-216).

A obtenção dessas manchas de cor está em comunicação com as relações entre esses elementos e as marcas gráficas obtidas com o emprego da ponta-seca. O transbordamento que as manchas realizam se aproxima de certa experiência com a paisagem e o olhar sobre a paisagem, onde a natureza não se apresenta em seus aspectos discriminatórios, mas sim enquanto uma visada de conjunto.

Michel Corajoud nos diz ainda:

Numa paisagem, a unidade das partes, a sua forma, vale menos que o seu *extravasamento* [grifo do autor]; não existem contornos francos, cada superfície treme e organiza-se de tal maneira que abre essencialmente para o exterior. As “coisas” da paisagem têm uma presença para além da sua superfície e essa *emanação* particular opõe-se a todas as verdadeiras discriminações. Vejo esta árvore e, para que apareça a sua forma, concedo-lhe uma certa autonomia; mas enquanto não esgotar a indecisão dos seus ramos não serei capaz de distingui-la verdadeiramente do meio no qual coexiste. A sua individualidade apaga-se, em parte, em proveito do conjunto... As coisas, os lugares, nunca se dão como totalidades irreduzíveis e, nesse caso, *é difícil fraccionar uma paisagem, pois tudo nela está em expansão, tudo flui e se funde*. (CORAJOUD, 2013, p. 216, grifo nosso).

Este contorno frágil enquanto limiar guarda semelhanças com o funcionamento da mancha nos trabalhos analisados. A mancha, elemento material disperso e dispersivo, encontra ecos na escolha em manipular matérias orgânicas, além da água, como é o caso da terra e das flores e das folhas em decomposição. O trabalho da mancha é um trabalho de **transbordamento**, de **extravasamento das bordas**. Segundo Walter Benjamin: “O único caso em que linha e cor se encontram é na aguada: nela os contornos traçados pelo lápis são visíveis e a cor é aplicada de modo transparente. *O fundo*, mesmo colorido, é conservado” (BENJAMIN, 2013, p. 85, grifo nosso). A coexistência desses dois elementos não anula a singularidade de cada um. Ao mesmo tempo, não os compreendo, estritamente, a partir de dicotomias, pois ambos estão intrincados na situação de sua reunião: a superfície – o plano sobre o qual este jogo se dá – que forma o lugar de comunicação entre estas formas/forças díspares, complementares.

Vale ressaltar a abordagem de Ernst van Alphen sobre o ensaio de Benjamin. Alphen (2018, p. 118) diz ser surpreendente que, em sua discussão, “Benjamin evoque constantemente o reino da paisagem”. É digno de nota o fato de que, na tradução da edição brasileira, conste o termo *superfície* enquanto na versão em inglês presente no ensaio de Alphen, conste o termo *área*, mais condizente com o argumento do autor de haver aí uma referência de Benjamin à ideia de paisagem:

A linha gráfica: A linha gráfica é determinada por oposição à superfície; nessa linha, tal oposição não possui apenas uma significação visual, mas também uma significação metafísica. Pois o fundo se ordena conforme a linha gráfica. Esta designa a superfície e com isso a determina na medida em que se ordena a si mesma, como também a seu fundo. Inversamente, uma linha gráfica só

existe sobre esse fundo, de modo que, por exemplo, um desenho que cobrisse inteiramente seu fundo cessaria de ser um desenho. (BENJAMIN, 2013, p. 81-82)²⁹.

Alphen diz:

As noções de “área”, de “fundo”, mas é claro também “linha”, são usadas ambigualmente. Elas analisam a natureza da linha gráfica literalmente, ou seja, formalmente, mas ao mesmo tempo constroem, metaforicamente, o reino da paisagem. As mesmas expressões podem ser usadas para descrever uma paisagem. Esta dimensão metafórica da discussão de Benjamin sobre a linha gráfica torna-se aparente quando ele se detém no fundo de um desenho. (ALPHEN, 2018, p. 118, tradução nossa)³⁰.

Entre os anos 2013 e 2015, na ocasião da realização da minha dissertação de mestrado, empreguei nos trabalhos, junto ao uso da aquarela, uma tintura extraída de processos de maceração e decantação de flores de *Espátódea* colhidas da árvore da casa onde meus pais moravam à época, no norte do estado do Paraná. O trabalho de decomposição, de transformação das formas, tem início já no processo de elaboração dos próprios materiais de trabalho. Ao alterar seu estado físico, “a flor se desfaz em mancha” (GONÇALVES, 2017, p. 53), sendo ela mesma resultado da transgressão de sua própria forma e figura.

Se a forma de uma determinada matéria está a se alterar, se a sua aparência se modifica, então essa matéria se apresenta em estado pleno de transformação e metamorfose. A forma de uma matéria em pleno estado de passagem é uma imagem com sua identidade posta em crise, em perigo. Esta matéria – esta forma, esta imagem – passa por algo que a flagela e que a faz padecer. Temos aqui a constatação de um índice na imagem que se refere ao seu caráter virtual, é este estado latente que nos permite conferir ou constatar nas imagens o outro possível, seu potencial de transfiguração. O vislumbre do passado e do futuro no tempo presente. A experiência visual estaria, por assim dizer, marcada por “uma dialética da destruição, ou

²⁹ Versão em inglês de trecho do ensaio de Benjamin que consta no texto de Alphen: “The graphic line defined by its contrast with area. [...] The graphic line marks out the área and so defines it by attaching itself to its background. Conversely, the graphic line can exist only Against this background, so that a drawing that completely covered its background would cease to be a drawing.” Tradução nossa: “A linha gráfica é definida por seu contraste com a área. [...] A linha demarca a área e assim a define ao se anexar ao seu fundo. Por outro lado, a linha gráfica pode existir apenas contra esse fundo, de modo que um desenho que cobrisse completamente seu fundo deixaria de ser um desenho” (ALPHEN, 2018, p. 118).

³⁰ No original: “Notions of ‘area’, background, but of course also ‘line’, are used ambiguously. They analyze the nature of the graphic line literally, that is formalistically, but at the same time they metaphorically built up the realm of landscape. The same expressions can be used to describe a landscape. This metaphorical dimension of Benjamin’s discussion of the graphic line becomes apparent when he dwells on the background of a drawing” (ALPHEN, 2018, p. 118).

melhor, da decomposição” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 212). A mancha guarda o potencial de um movimento contínuo de dispersão e transbordamento.

A aparência monocromática presente em vários trabalhos de minha produção confere às imagens uma forte qualidade planar. Não raro estas formas planares e monocromáticas apresentam certo grau de semelhança com a imagem de uma sombra (Fig. 10). A partir do processo de maceração, onde “as flores se tornam mancha”, tornam-se sombra, enegrecidas com o tempo em função da transformação bioquímica sofrida. Tornam-se pigmento e, quando já não aparecem enquanto motivo de uma representação, ainda assim permanecem presentes materialmente na substância dos trabalhos. Resta das flores, no desenho, um rastro do que foram.

A disposição e a dispersão dos elementos gráficos ao longo e dentro do plano apontam um lugar que se apresenta e que ao mesmo tempo se dissipa. Essa centralidade que se desfaz se localiza no mesmo lugar onde se coloca em posição o observador diante do trabalho exposto. Estamos implicados nessas imagens. Essas imagens ambíguas apresentam sobreposições em camadas resultantes do delineamento das formas das sombras, por exemplo, do mobiliário de um dos apartamentos onde morei, em Porto Alegre, entre os anos 2013 e 2015 (lustres, mesas e outros objetos e materiais do espaço da casa e do ateliê, espaço de trabalho e casa ao mesmo tempo) sobre a superfície fragmentada de papéis cortados e fixados na parede oposta à janela: fonte luminosa do ambiente. A luz naturalmente difusa do fim da tarde resultava em múltiplas e simultâneas projeções da sombra de um mesmo objeto (Fig. 4).

Outros trabalhos foram feitos a partir da observação direta dos motivos em vários tempos, tendo como resultado as sobreposições a partir do desenho de elementos gráficos sobre a superfície já desenhada. Imagens estiradas (anamorfose), fragmentadas, parcial ou totalmente apagadas, encobertas, entre outras qualidades de natureza semelhante, são comumente presentes em *imagens nostálgicas* que podemos averiguar com maior facilidade na fotografia e no cinema, mesmo que esse recurso seja utilizado também em outros meios, inclusive na literatura, como, por exemplo, a interpolação de tempos no desenvolvimento dos acontecimentos dentro de uma dada construção narrativa.

As constantes referências literárias e fílmicas presentes nos títulos dos trabalhos, em textos escritos/desenhados de forma legível ou ilegível, imagens extraídas do cinema, junto às imagens realizadas a partir do desenho de observação, não estão a serviço de um esclarecimento ou ilustração de algum tema, mas, antes, adensam o jogo de diferentes fontes de referências que

possam produzir evocações, colocando mais uma camada sobre aquelas já presentes na trama complexa das significações.

A relação com as imagens e o olhar, as manifestações das potências materiais, sua porosidade e seu extravasamento, levam-me a pensar no conceito de **permeabilidade**. Diante do desenho *Quatro anos de chuva I* (Fig. 233), confrontamo-nos com um grande plano, onde formas se diluíram (diluem-se?) no espaço. Como uma forma de assimilação dos organismos com o meio em que estão inseridos, do qual fazem parte. Obscurecendo os limites entre as coisas, mal podemos distinguir com nomes as formas apresentadas. Os signos gravados à ponta-seca adensam-se com a impregnação dos pigmentos, mas este mesmo processo de pigmentação torna turvos tais signos. Segundo Roger Caillois (1913-1978), esta qualidade turva e indistinta das formas a partir dos efeitos da mancha trata-se de uma questão de percepção que está relacionada ao funcionamento do olhar, no qual se pauta o processo de ordenação espacial formado pelo sujeito. No plano das minhas imagens, a mancha é o elemento de extravasamento das linhas-limite.

Embora o espaço claro se apague diante da materialidade dos objetos, pelo contrário, a obscuridade toma corpo, toca diretamente o indivíduo, envolve-o, penetra-o e passa através dele. Assim “o eu é permeável para a escuridão, mas não à luz”; a sensação de mistério que a noite faz sentir não deve ter outro motivo. (CAILLOIS, 1998, p. 122, tradução nossa)³¹.

Liga-se à questão óptica, que se resolve em um processo de se fazer pinta (animais sarapintados), ou seja, como mancha, o processo de dissolução de um organismo no meio. É a partir da mancha que o organismo se assemelha ao meio e nele se dissolve. Essa assimilação amenizaria a discriminação que se faz entre os objetos e as coisas alcançadas pelo olhar. A mancha como um borrão, uma deformidade, uma transgressão da forma em seu estado de extravasamento, um transbordamento. Na permeabilidade da matéria e da imagem, neste processo de assimilação provocado pela rarefação das bordas do visível, dá-se a proximidade com a qualidade porosa de um estado de ruínas. A mancha dilui a rigidez das formas, ligada à força de deterioração, ao *rebaixamento* e à *desclassificação*. Ocorre em meus trabalhos uma

³¹ No original: “Mientras que el espacio iluminado se borra ante la materialidad de los objetos, la oscuridad es “densa”, toca directamente al individuo, lo envuelve, lo penetra e incluso para a través de él. Así, “el yo es permeable para la oscuridad, mientras que no lo es para la luz”; la sensación de misterio que la noche hace sentir no puede provenir de otra cosa” (CAILLOIS, 1998, p. 122).

aproximação em relação aos processos de formação das coisas, no caso, os processos de sedimentação e incrustação (fossilização) de matérias residuais.

Nesta qualidade turva e indistinta das formas a partir dos efeitos da mancha, Roger Caillois analisa os mecanismos miméticos no reino animal, para se estender a estados de percepção alterada no *homem moderno* que poderiam encontrar ecos na sobrevivência de uma concepção mágica ainda presente em seu estado *primitivo*, como se esses dois homens se encontrassem no tempo atual. A questão da percepção e do funcionamento do olhar se pauta no processo de ordenação espacial formado pelo sujeito³².

No plano das minhas imagens, a mancha é o elemento de transbordamento dos elementos gráficos de estruturação: linhas-limites-limíares. Liga-se à questão óptica que se resolve em um processo de se fazer pinta (como os animais sarapintados), ou seja, como mancha, o processo de apagamento do sujeito, de dissolução de um organismo individual que se integra ao meio. É a partir da mancha que o organismo se assemelha ao meio e nele dissolve-

³² “Em suma, a partir do momento em que não pode mais ser um processo de defesa, o mimetismo só pode ser isso. Além disso, a percepção do espaço é, sem dúvida, um fenômeno complexo; o espaço é visto e indissolavelmente representado. Desse ponto de vista, é um duplo diedro que muda de tamanho e situação a todo o momento, um *diedro da ação*, cujo plano horizontal é formado pelo solo, enquanto o plano vertical é o próprio homem que caminha e que, por esse fato, carrega consigo o diedro; um *diedro da representação*, determinado pelo mesmo plano horizontal do anterior (embora representado e não percebido) e cortado verticalmente na distância em que o objeto aparece. O drama se especifica com o espaço representado, pois o vivente, o organismo, não é mais a origem das coordenadas, mas apenas um ponto entre muitos; ele está privado de seu privilégio e, no sentido forte da expressão, *não sabe mais para onde ir*. A própria natureza da atitude científica já foi reconhecida e, para dizer a verdade, é surpreendente que a ciência contemporânea multiplique precisamente os espaços representados, espaços de Finsler, espaços de Fermat, hiperespaço de Riemann-Christoffer, espaços abstratos, generalizados, abertos, fechados, densos em si mesmos, dispersos e assim por diante. Como sentimento da distinção do organismo no meio ambiente, da conexão entre a ciência e um ponto particular do espaço, não demora muito para que o sentimento da personalidade seja seriamente minado nessas condições. Em seguida, entraremos na psicologia da psicastenia e, mais precisamente, da psicastenia lendária, se concordarmos em usar esse termo para nos referirmos à perturbação da personalidade e das relações espaciais definidas acima” (CAILLOIS, 1998, p. 120-121, tradução nossa). No original: “En resumen, desde el momento en que ya no puede ser un proceso de defensa, el mimetismo sólo poder ser eso. Por demás, la percepción del espacio sin duda alguna es un fenómeno complejo; el espacio se advierte y se representa indisolublemente. Desde ese punto de vista, es un doble diedro que cambia en todo momento de tamaño y de situación, un *diedro de la acción*, cuyo plano horizontal está formado por el suelo, mientras el plano vertical es el hombre mismo que camina y que, por ese hecho, lleva el diedro consigo; un *diedro de la representación*, determinado por el mismo plano horizontal que el anterior (aunque representado y no percibido) y cortado verticalmente a la distancia en que aparece el objeto. El drama se precisa con el espacio representado, pues el ser vivo, el organismo, no es más el origen de las coordenadas sino sólo un punto entre muchos; es desposeído de su privilegio y, en el sentido fuerte de la expresión, *ya no sabe dónde meterse*. Se ha reconocido ya lo propio de la actitud científica y, a decir verdad, es sorprendente que la ciencia contemporánea multiplique precisamente los espacios representados, espacios de Finsler, de Fermat, hiperespacio de Riemann-Christoffer, espacios abstractos, generalizados, abiertos, cerrados, densos en sí, dispersos, etcétera. Como sentimiento de la distinción del organismo en el medio, de la vinculación de la ciencia y de un punto particular del espacio, el sentimiento de la personalidad no tarda en esas condiciones en verse gravemente minado. Entonces entramos en la psicología de la psicastenia y más precisamente de la *psicastenia legendaria* si conviniéramos en utilizar ese término para referirnos a la perturbación de las relaciones de la personalidad y del espacio definidas líneas arriba” (CAILLOIS, 1998, p. 120-121).

se. Esta assimilação amenizaria a discriminação que se faz entre os objetos e as coisas alcançadas pelo olhar. A mancha como um borrão, uma deformidade, uma transgressão da forma em seu estado de extravasamento, um transbordamento.

A primeira diferença fundamental que se pode constatar está no fato de o signo ser impresso, de fora para dentro, ao passo que a mancha se destaca, de dentro para fora. Isso indica que a esfera da mancha é a de um *meio*. Enquanto o signo absoluto aparece preponderantemente no que é vivo, mas deixa sua marca em objetos inanimados, como construções, árvores, a mancha se manifesta, sobretudo, em seres vivos (nas chagas de Cristo, no rubor, talvez na lepra, nos sinais de nascença). Não há oposição entre mancha e mancha absoluta, pois a mancha é sempre absoluta, e em sua manifestação não se assemelha a qualquer outra coisa. Chama particular atenção o fato de que, quando aparece nos seres vivos, a mancha seja com tanta frequência associada à culpa (rubor) o à inocência (chagas de Cristo); e mesmo quando se manifesta em objetos inanimados (o halo solar na peça *Advento*, de Strindberg) é frequentemente um sinal de advertência sobre a culpa. Nesse sentido, porém, ela aparece simultaneamente ao signo (Belsazar) e a grandiosidade desse fenômeno reside em grande parte na conjunção dessas duas formações, que só a Deus pode ser atribuída. Na medida em que a conexão entre culpa e expiação é, do ponto de vista temporal, mágica, essa magia *temporal* aparece sobretudo na mancha, no sentido em que a resistência do presente entre o passado e o futuro é eliminada, irrompendo passado e futuro numa conexão mágica sobre o pecador. Mas o *meio* da mancha não possui unicamente essa significação temporal, ele tem simultaneamente também, como ocorre de modo especialmente perturbador no caso do enrubescer, uma significação que desintegra a personalidade em certos elementos primitivos. Isso nos leva novamente à conexão entre mancha e culpa. O signo, por sua vez, não raro aparece como signo que distingue a pessoa, e a oposição entre signo e mancha também parece pertencer à ordem metafísica. (BENJAMIN, 2013, p. 83-84).

Para Courajoud (2013), o processo de escavar, em vez de avançar em uma região mais interna, não faz outra coisa senão rebaixar um pouco mais o nível da *superfície* de contato. No capítulo anterior, recorreremos à metáfora da escavação de Walter Benjamin, na qual o autor afirma que os tesouros a serem encontrados, reconhecidos, estão, justamente, no *meio* da experiência. Benjamin, ao se debruçar sobre o significado do signo (desenho) e da mancha (pintura), mais uma vez recorre ao termo *meio*. Se o signo é uma inscrição que vem de fora para dentro, tal qual a palavra escrita *sobre* uma folha de papel em branco, constituindo, neste gesto, a instauração de um *fundo*, a mancha, na visão do autor, não pode ser concebida separada do *meio*, pois não somente tudo está encoberto, como essa *cobertura* seria uma *forma aderente* ao meio, como um elemento constitutivo dele mesmo. Se a linha aqui é o elemento vindo de fora, surgido como de um gesto de impressão, a mancha, mesmo quando resultado do gesto de verter

a matéria líquida, parece ser o resultado de uma emanção do meio. Nessa perspectiva, parece-me, a pintura ou, ainda, a mancha apontaria, em certos aspectos, para o movimento de uma forma em íntima aderência à superfície e que, a partir dela, se destaca, “de dentro para fora”. Esta profundidade, *área* ou *superfície* são a região na qual Alphen (2018) localiza, no argumento de Benjamin, uma indicação de paisagem. O espaço de trabalho como um campo de operações aproxima-o não somente da paisagem a partir da representação de um lugar, de uma vista, mas do próprio campo de inscrição enquanto lugar da experiência.

2.4 INUNDAR: MEMÓRIAS DA ÁGUA, IMAGENS DO TEMPO

A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito. (BACHELARD, 2013, p. 7).

Parece ser a essência do fogo que queima; se não queima, não é fogo. No entanto, o fogo não pode se queimar; não pode existir em um autofechamento. O fogo pode queimar tudo o que pode ser queimado, mas a única coisa que o fogo não pode queimar é o fogo. Para que o fogo seja fogo, ele deve se estender para fora do invólucro da chama para o campo circundante, e somente quando suas raízes viajarem para o ambiente é que ele pode queimar. Da mesma forma, é da essência da água que ela possa lavar tudo o que existe e, se ela não lava, não é água. No entanto, a única coisa que a água não pode lavar é a água: ela não pode existir dentro do invólucro da entidade, circunscrito por um limite ou contorno, em um único local que exclui o campo circundante. Para que a água seja água, ela deve se infiltrar por esse limite e se infiltrar no ambiente seco da entidade, entrar no campo circundante através dos filtros porosos de irrigação: somete quando o faz, quando sai do invólucro de água, pode se tornar água. Sua existência surge quando ela deixa a água para trás e entra no que não é ela mesma. Seu ser é interpenetrado por aquilo que não é: o que significa dizer que as coisas existem da

maneira como existem, sob um modo de negatividade ou vazio constitutivo, *sunyata*. (BRYSON, 1988, p. 99, tradução nossa)³³.

Das inundações na casa da infância, assimilei logo cedo a lição de que não estamos apartados do mundo. Que a paisagem não é somente aquilo (natureza ou cidade) que está distante e que busco alcançar com a vista, mas que estamos imersos nela, compondo com ela o mundo. Meu corpo compõe este corpo maior e é afetado por ele tanto quanto o afeta. Isso aprendi segundo as experiências da infância anteriormente relatadas. É uma recordação recorrente que considero importante e que molda, inclusive, modos de percepção e entendimento de mundo. Mas essa recordação da infância encontra barreiras na vida cotidiana e parece, por vezes, por alguma abertura nos dias, uma percepção sazonal, um acontecimento intermitente. O sentimento de integração do Eu ante o mundo, esse *sentimento “oceânico”* (FREUD, 2011, p. 11)³⁴, perdeu-se muito antes da vida adulta.

Na ausência da casa física, deparo-me com os fantasmas da casa, como John Berger reencontra seus mortos pelas cidades que revisita, ainda que discorde do autor em relação a sua posição sobre a nostalgia, quando diz: “Os lisboetas, com frequência, falam de um sentimento, um estado de espírito, que chamam de *saudade*, de maneira geral traduzido como nostalgia, o que é incorreto. Nostalgia implica um conforto, até mesmo uma indolência de um tipo que Lisboa jamais gozou” (BERGER, 2008, p. 18-19). Posiciono-me em favor da nostalgia não como um conforto, mas como uma afecção da qual o sujeito nostálgico padece, produzindo filtros e vertigens singulares em seus modos de ver o mundo. Há uma dimensão política no descontentamento do nostálgico.

³³ No original: “It would seem to be the essence of the fire that it burns; if it does not burn it is not fire. Yet fire cannot burn itself; it cannot exist in self-enclosure. Fire can burn everything that can be burned, but the one thing fire cannot burn is fire. For fire to be fire it must extend out of the enclosure of flame into the surrounding field, and only when its roots travel into its surround can it burn. Similarly, it is of the essence of water that it can wash everything that exists, and if it does not wash it is not water. Yet the one thing water cannot wash is water: it cannot exist inside the self-enclosure of the entity, circumscribed by a boundary or outline, in a single location that excludes the surrounding field. For water to be water it must percolate through that boundary and infiltrate the entity’s dry surround, enter into the surrounding field across the porous filters of irrigation: only when it does so, when it leaves the self-enclosure of water, can it become water. Its existence comes to it when it has left water behind it and entered what is not itself. Its being is interpenetrated by what it is not: which is to say that things exist in the ways they do exist, under a mode of constitutive negativity or emptiness, *sunyatā*” (BRYSSON, 1988, p. 99).

³⁴ Freud dirá ainda: “As fronteiras desse Eu-de-prazer não podem escapar à retificação mediante a experiência. Algumas coisas a que não se gostaria de renunciar, por darem prazer, não são Eu, são objeto, e alguns tormentos que se pretende expulsar revelam-se como inseparáveis do Eu, de procedência interna. Chega-se ao procedimento que permite, pela orientação intencional da atividade dos sentidos e ação muscular apropriada, distinguir entre o que é interior – pertencente ao Eu – e o que é exterior – oriundo de um mundo externo –, e com isso se dá o primeiro passo para a instauração do princípio de realidade, que deve dominar a evolução posterior” (FREUD, 2011, p. 10-11).

A nostalgia, sentimento de perda que nos conduz a uma busca incessante, impele o sujeito nostálgico ao movimento que dá forma à jornada de retorno para casa, redimensionando características de um lugar anterior, esta casa distante ou mesmo inexistente. Talvez sempre distante. Talvez sempre inexistente. A casa pode não ser exatamente uma casa, mas um signo daquilo que se crê perdido ou ausente. A casa poderia ser também qualquer outra coisa que constituísse um mundo ordenado. Uma ideia de fundamento de mundo.

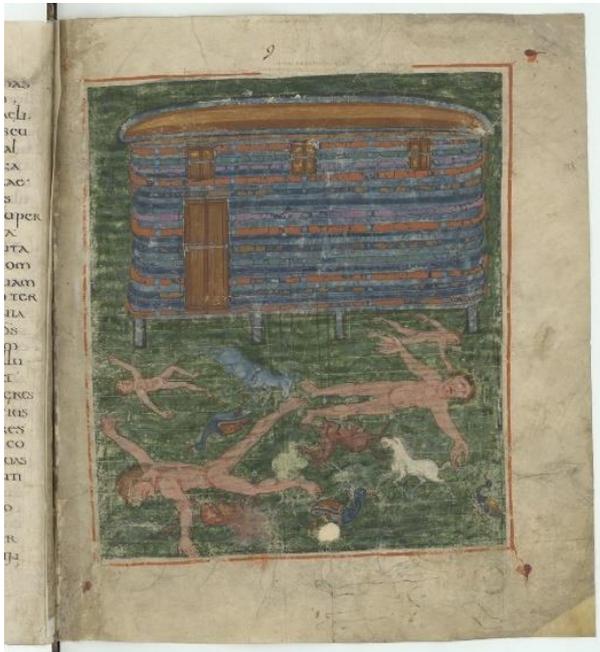
Nostalgia (de *nostos* – voltar para casa, e *algia* – desejo) é um desejo por um lar que não existe mais ou nunca existiu. A nostalgia é um sentimento de perda e deslocamento, mas em um relacionamento de longa distância. Uma imagem cinematográfica da nostalgia é uma exposição dupla, ou uma superposição, sonho e vida cotidiana. No momento em que tentamos forçá-la a uma única imagem, ela quebra o quadro ou queima a superfície. (BOYM, 2002, p. XVIII-XIV, tradução nossa)³⁵.

Do primeiro olhar à primeira matéria, a água (matéria e imagem do tempo) é o elemento fundamental nos meus trabalhos. A água é o elemento de transição entre mundos. Elemento de ligação, passagem, forma cambiante. Ao trabalhar, produzo inundações. Alguns trabalhos abarcam grandes medidas, mas uma imagem de vastidão, uma imagem imensa, não nasce, necessariamente, de um trabalho grande, e a dimensão do infinito pode vir de uma obra mínima em termos materiais, de medidas mais contidas.

Pequenos e contidos ou imensos como os panoramas, abertos ou fechados como os livros, gostaria que restasse nos trabalhos a sensação de quem vê uma inundação, não exclusivamente de uma perspectiva distanciada e segura, tais quais as vistas e os panoramas produzidos por artistas viajantes em nosso e em outros países, mas do turbilhão de sensações, como se aquele que olha pudesse observar por múltiplas perspectivas e tempos simultâneos, tomado pela paisagem, imerso na paisagem. Ver de dentro e de fora, de perto e de longe, alternada ou simultaneamente. Submersões e imersões contínuas. Mergulho. Este movimento interminável do corpo, do olho e do espírito que vai de dentro para fora e de fora para dentro,

³⁵ No original: “Nostalgia (from *nostos* – return home, and *algia* – longing) is a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one’s own fantasy. Nostalgic love can only survive in a long-distance relationship. A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images – of home and abroad, past and present, dream and everyday life. The moment we try to force it into a single image, it breaks the frame or burns the surface” (BOYM, 2002, p. XVIII-XIV).

do centro do trabalho, da imagem e do mundo (se houver), para as margens (se houver) e destas para o centro. Mais do que relatar as causas, produzir algo próximo aos efeitos desses fenômenos: a sensação. Há nos trabalhos uma alternância de pontos de vista, de variações de suas medidas e densidades materiais, como um rio que, mesmo em sua corrente contínua, apresenta diferentes forças, intensidades e ritmicidades em seus fluxos. Toda essa força destrutiva e devastadora (imagem ambígua, pois a água, matéria da origem, também corrói superfícies e estruturas aos poucos) resulta em um estado de transformação da matéria. Um estado limiar. A questão da margem se coloca mais uma vez.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. NAL 2334

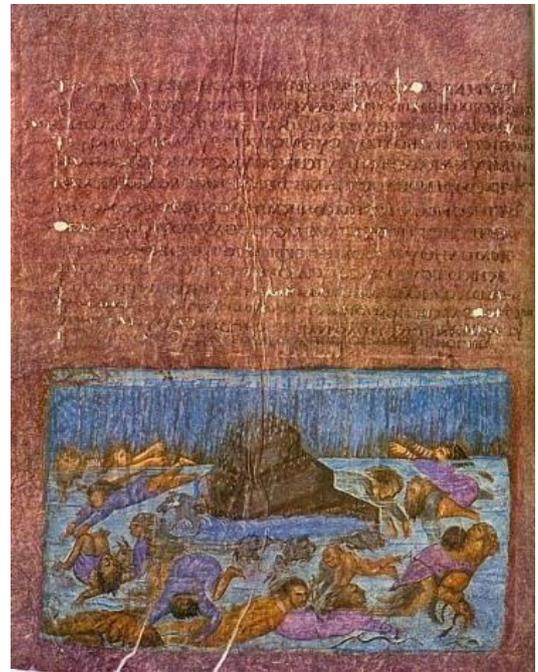


Figura 158 – Manuscrit du Pentateuque d’Ashburnham. Scène: *Le Déluge*. VIIe siècle
Papier, 37 x 32 cm. Bibliothèque Nationale de France (Nouv. Acq. Lat. 2335. F^o9)
Fonte : Gallica (c2022, online)³⁶.

Figura 23 – Vienna Genesis, Picture 3. *Deluge* (O Dilúvi’). L’Arche de Noé
Extrait de la *Genèse de Vienne*, VI siècle. Peinture sur parchemin, 33,5 x 25 cm. Síria, primeira metade do Séc. VI
Fonte: Wikimedia (2005, online)³⁷.

³⁶ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019392c/f27.item>. Acesso em: 9 mar. 2023.

³⁷ Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/ViennaGenesisPict3Deluge.jpg>. Acesso em: 9 mar. 2023.



Figura 24 – Guy Marchant. *Punishment of the envious*, 1493 [Compost et calendrier des bergers, Paris Angers, Bibliot168unicipalcpale, SA 3390, fol. 34r]
 Fonte: Biblissima ([20--], online)³⁸.



Figura 25 – Joseph Mallord William Turner. *The Fighting Téméraire tugged to her last Berth to be broken*, 1839
 Óleo sobre tela, 90,7 x 121,6 cm
 National Gallery
 Fonte: Site oficial da The National Gallery (2023, online)³⁹.

³⁸ Disponível em:

<https://portail.biblissima.fr/iiif/collection/ark:/43093/edata192e0ae5c9ec5596814728c24bb7500c180a8dbe>.

Acesso em: 15 mar. 2023.

³⁹ Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-the-fighting-temeraire>. Acesso em: 9 mar. 2023.



Figura 26 – Comentário sobre o *Dilúvio* de Nicolas Poussin (Inscrição de Turner), 1802
Graphite, 12,8 x 11,4 cm
Fonte: Site oficial da Tate Research Publications (2012, online)⁴⁰.



Figura 27 – Kiki Smith. *Pool of Tears 2 (After Lewis Carroll)*, 2000
Água-tinta, relevo e ponta-seca com adições de aquarela, 129 x 189,2 cm
Fonte: Site oficial do MoMa (c2023, online)⁴¹.

⁴⁰ Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-commentary-on-nicolas-poussins-deluge-inscription-by-turner-d04327>. Acesso em: 9 mar. 2023.

⁴¹ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/77080>. Acesso em: 9 mar. 2023.



Figura 28 – Jacopo Tintoretto. *Creation of the animals*, c. 1551-52
Óleo sobre tela, 151 x 258 cm Galleri' dell'Accademia, Venice
Fonte: Gallerie Accademia (c2022, online)⁴².

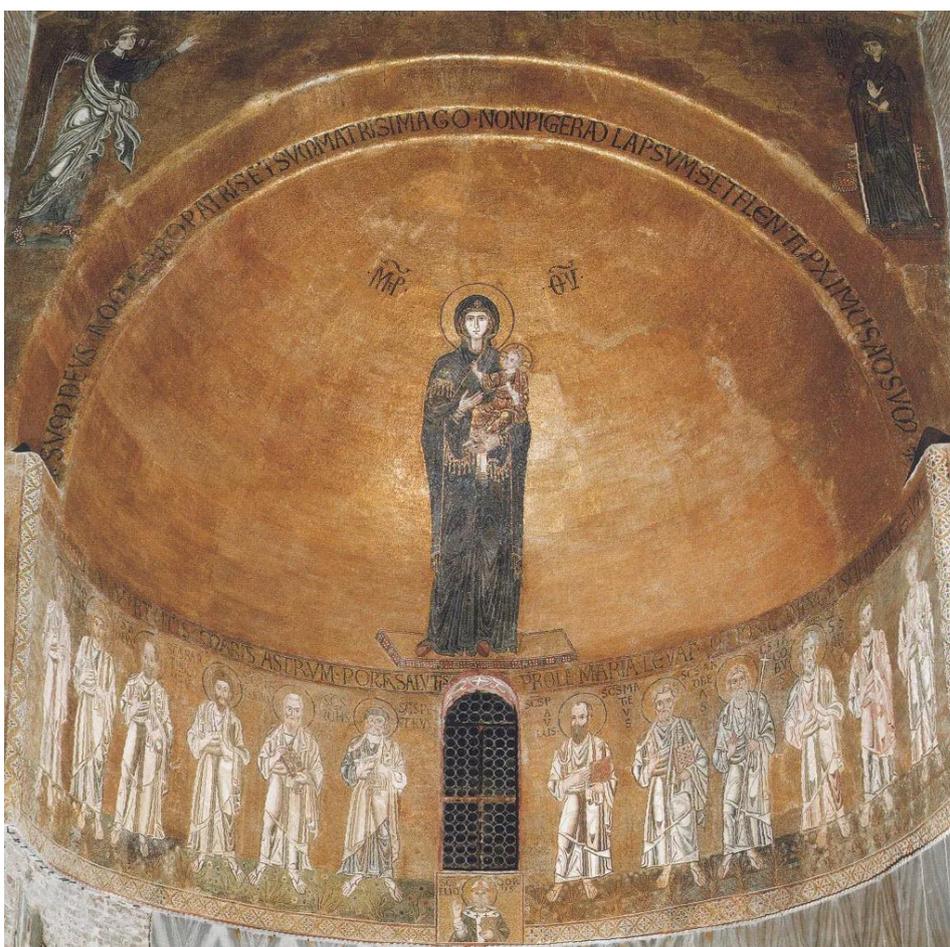


Figura 29 – Mestre de Torcello. Mosaico da Basílica de Torcello, séc. XII. Cena: Madona Hodegetria em pé sobre as representações dos Apóstolos
Fonte: The Swedish Parrot (2013, online)⁴³.

⁴² Disponível em: <https://www.gallerieaccademia.it/en/creation-animals#&gid=1&pid=1>. Acesso em: 9 mar. 2023.

⁴³ Disponível em: <https://theswedishparrot.com/fragments-de-peintures-venitiennes-1-cathedrale-santa-maria-assunta-de-torcello/>. Acesso em: 9 mar. 2023.

A partir do estudo sobre o imaginário da praia e dos mares impregnado na memória coletiva ocidental⁴⁴, realizado pelo historiador francês Alain Corbin (1936-), poderíamos pensar a existência e a importância de um *tempo mítico*, de uma memória do mundo inscrita na matéria do mundo. Essa memória apontaria para a origem da causa (etiologia) de certas configurações atuais diretamente ligadas a acontecimentos míticos. Na perspectiva da pesquisa de Corbin (1989), por estar impregnada em nossa memória cultural, a formação das montanhas e dos penhascos, os mares e o oceano seriam, para nós, a conformação atual resultante do período após o dilúvio. Os mares e o oceano apresentariam sempre um risco, uma possibilidade de eclosão da força apocalíptica da natureza em estado latente. Essa vasta quantidade de água adquire, dentro desse imaginário, a força de um possível retorno do mundo ao estado no qual o caos impera.

Toda a ciência é posta em repouso diante do mundo em movimento para quem se deixa levar pela força das imagens que se apresentam e que fazemos – se fazem – nascer. Será necessário, como Paul Cézanne, desfazer os sistemas de representação estabelecidos, abandonando o conhecimento adquirido para que o ver uma pintura seja como experimentar a pulsação das coisas a partir da sensação (MERLEAU-PONTY, 2013). Como Alberto Giacometti, lançar-se na vida e na construção de sua obra como quem vê o mundo pela primeira vez, como os habitantes de Altamira, Lascaux ou Chauvet. “Nessa extrema juventude da natureza e dos homens ainda não existem nem o belo nem o feio, nem o gosto, nem as pessoas de bom gosto, nem a crítica; tudo está por fazer” (SARTRE, 2013, p. 13).

Na imagem desse espaço abissal, é a memória da matéria que se revela com um potencial de produção de novas configurações de formas e imagens. O filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962) realiza um amplo estudo sobre o imaginário ligado aos quatro elementos, analisando como as variações dos estados físicos da matéria trabalhadas nas produções literárias alteram o valor das imagens no exercício gerador de devaneios. Para Bachelard, os diferentes estados da água, do fogo, da terra e do ar correspondem a estados psíquicos da alma humana, encontrando equivalências com os diversos humores. Os textos de Bachelard têm importância considerável em minha formação. Acredito poder listar alguns dos motivos para tal aproximação: a casa como assunto recorrente (*A poética do espaço* e *A poética do devaneio*) e

⁴⁴ Termo cunhado por Maurice Halbwachs (2003), tendo seus limites muito debatidos em estudos posteriores sobre o tema da memória.

depois os procedimentos empregados na criação dos desenhos feitos com aguada, unindo a imagem e o tema da casa à imagem e ao tema de grandes inundações (*A água e os sonhos*).

Ou eles ouvem quando dizem que estão perdendo terreno, que o chão está se afastando deles? Isto: que o pano de fundo em que eles estão pintando, desenhando ou esculpindo as figuras deixa de oferecer uma base sólida (e não estou falando do apoio, que permanece, em qualquer caso, estranho ao drama que é toque aqui, mas uma variante do fundo dando a impressão de que podemos contar com ele). Esse pano de fundo aqui está lançando, dissolvendo, diafanizando, liquidificando. Uma catástrofe está em andamento, dissipa as paredes, os pórticos, as calçadas, surpreende os convidados em banquetes simples e os transforma, tão repentinamente que ainda não se deram conta desse engano, naufragos perdidos entre a vastidão purpurina. (SCHNEIDER, 2001, p. 26, tradução nossa).⁴⁵

O que ocorre são transposições de espécies de espaços, sucessivos deslocamentos de diferentes ordens. Estar aqui e lá. As imagens permeadas pela nostalgia apresentam como uma de suas características a marca de um desnorteamento, certo grau de desorientação. “O encontro traz ao poeta um choque de reconhecimento seguido de desorientação espacial e temporal”⁴⁶, afirma Svetlana Boym (1966-2015) sobre o poema *A passante*⁴⁷, de Charles Baudelaire (1821-1867) (BOYM, 2002, p. 21, tradução nossa). Estranhamento que surge da integração entre as novidades desconhecidas da vida moderna e o antigo que se acredita conhecido ou passível de reconhecimento.

Boym propõe dois tipos de nostalgia, restaurativa e reflexiva:

Não vou propor uma droga milagrosa para a nostalgia, embora uma viagem aos Alpes, ópio e sanguessugas possam aliviar os sintomas. Saudade de poder ser o que compartilhamos como seres humanos, mas isso não nos impede de contar histórias muito diferentes de pertencimento e não pertencimento. Na minha opinião, dois tipos de nostalgia caracterizam a relação de alguém com

⁴⁵ No original: “Ou’entendent-ils lorsqu’ils disent qu’ils perdent pied, que le sol se dérobe sous eux? Ceci: que le fond sur lequel ils sont em train de peindre, dessiner ou sculpter les figures cesse de leur offrir une base solide (et je ne parle pas du support, lequel demeure, dans tous les cas de figure, étranger au drame qui se joue ici, mais d’une variante de l’arrière-plan donnant l’impression qu’on peut tabler sur ele). Cet arrière-plan, le voici qui tangué, se disout, se diaphanéise, se liquéfie. Une catástrofe est en cours, elle dissipe les murs, les portiques, les dallages, surprend les convives em plain festin et les transforme, si soudainement qu’ils n’ont pas encore pris conscience de cette délperiction, em naufragés perdus parmi l’immensité purpurine” (SCHNEIDER, 2001, p. 26).

⁴⁶ No original: “The encounter brings the poet a shock of recognition followed by spatial and temporal disorientation” (BOYM, 2002, p. 21).

⁴⁷ Cf. Baudelaire (2012, p. 331-333).

o passado, com a comunidade imaginada, com o lar, com a própria autopercepção: restauradora e reflexiva. Eles não explicam a natureza do desejo nem sua constituição psicológica e tendências inconscientes. Em vez disso, tratam das maneiras como entendemos nossa saudade de casa, aparentemente inefável, e como vemos nosso relacionamento com um lar coletivo. Em outras palavras, o que me preocupa não é apenas o espaço interior de uma psique individual, mas a inter-relação entre a lembrança individual e coletiva. Um psiquiatra não sabe bem o que fazer com a nostalgia; um terapeuta experimental de arte pode ser de maior ajuda.

Dois tipos de nostalgia não são tipos absolutos, mas sim tendências, modos de dar forma e sentido à saudade. A nostalgia restauradora enfatiza o *nostos* e se propõe a reconstruir o lar perdido e a preencher as lacunas da memória. A nostalgia reflexiva habita na *algia*, na saudade e na perda, no processo imperfeito da lembrança. A primeira categoria de nostálgicos não se considera nostálgica; eles acreditam que seu projeto é sobre a verdade. Esse tipo de nostalgia caracteriza avivamentos nacionais e nacionalistas em todo o mundo, que se envolvem na construção de mitos antimodernos da história por meio de um retorno aos símbolos e aos mitos nacionais e, ocasionalmente, por meio da troca de teorias da conspiração. A nostalgia restauradora se manifesta na reconstrução total dos monumentos do passado, enquanto a nostalgia reflexiva permanece nas ruínas, na pátina do tempo e da história, nos sonhos de outro lugar e de outro tempo. (BOYM, 2002, p. 41, tradução nossa)⁴⁸.

O sentimento de perda não paralisa o nostálgico. Sua ânsia constante o impele ao movimento de busca que elabora os percursos da jornada de retorno para casa, redimensionando características de um lugar anterior, esta casa distante ou mesmo inexistente. Talvez sempre distante. Talvez sempre inexistente. A casa pode não ser exatamente uma casa, mas um signo daquilo que se crê perdido ou ausente. A casa pode ser também qualquer outra coisa que constitua um mundo. Uma ideia de fundamento de mundo. Ainda que aqui suas qualidades

⁴⁸ No original: “I will not propose a wonder drug for nostalgia, although a trip to the Alps, opium and leeches might alleviate the symptoms. Longing might be what we share as human beings, but that doesn’t prevent us from telling very different stories of belonging and nonbelonging. In my view, two kinds of nostalgia characterize one’s relationship to the past, to the imagined community, to home, to one’s own self-perception: restorative and reflective. They do not explain the nature of longing nor its psychological makeup and unconscious undercurrents. Rather, they are about the ways in which we make sense of our seemingly ineffable homesickness and how we view our relationship to a collective home. In other words, what concerns me is not solely the inner space of an individual psyche but the interrelationship between individual and collective remembrance. A psychiatrist won’t quite know what to do with nostalgia; an experimental art therapist might be of more help.

Two kinds of nostalgia are not absolute types, but rather tendencies, ways of giving shape and meaning to longing. Restorative nostalgia puts emphases on *nostos* and proposes to rebuild the lost home and patch up the memory gaps. Reflective nostalgia dwells in *algia*, in longing and loss, the imperfect process of remembrance. The first category of nostalgic do not think of themselves as nostalgic; they believe that their project is about truth. This kind of nostalgia characterizes national and nationalist revivals all over the world, which engage in the antimodern myth-making of history by means of a return to national symbols and myths and, occasionally, through swapping conspiracy theories. Restorative nostalgia manifests itself in total reconstruction of monuments of the past, while reflective nostalgia lingers on ruins, the patina of time and history, in the dreams of another place and another time” (BOYM, 2002, 2011, p. 41).

físicas, sua geometria, seu desenho desde a fundação na terra, seus cômodos como galerias, até, enfim, sua elevação, encontrando proximidades mais uma vez com a conservação da vida psíquica, sejam, para nós, um ponto de importância, seu poder de orientação está sempre posto à prova. Minhas lembranças das casas do passado impregnaram-se na matéria dos trabalhos ao desenhar a casa do presente. Além dos desenhos de um mesmo motivo realizados em vários tempos e que resultaram na sobreposição de suas estruturas em uma mesma imagem, também as imagens lembradas de outros lugares e tempos diferentes daquele vivido enquanto realizava os desenhos-pinturas, impregnaram-se na matéria dos trabalhos. De modo que o olhar ao redor estava, ao mesmo tempo, atento aos fenômenos da vida vivida naquele presente, como também banhado sob a luz de diferentes recordações do passado.

O transbordamento decorrente da quantidade de água presente na elaboração dos trabalhos, junto às qualidades recém-analisadas, produz imagens dúbias, turvas. O tempo dos materiais dita os ritmos de trabalho das escolhas. O tempo de espera da secagem das aguadas. A aplicação de novas camadas sobre as camadas já secas. A aplicação de novas camadas sobre as camadas ainda molhadas. A aferição das diferentes reações dos materiais para, enfim, pensar qual o próximo gesto. O que insisto tratar como paisagens configura-se no atravessamento e na convivência entre diferentes motivos que flertam com elementos dos gêneros pictóricos. Natureza-morta, cenas de interiores e os espaços abertos das paisagens em uma mesma imagem. O olhar sobre uma mesma coisa, um mesmo objeto por vários ângulos e distâncias, como também o olhar sobre vários motivos sobreposto em um mesmo espaço (folha de papel, página, livro, espaço expositivo). Como o pai no pequeno barco do conto *A terceira margem do rio*”, de João Guimarães Rosa (1908-1967), parece habitar, simultaneamente, o rio de entrada para o Hades, o rio Letes e o rio Mnemosyne⁴⁹, confundindo-se, inclusive, com a própria figura de Aqueronte e com a paisagem sobre a qual avança (ROSA, 2004). Estas *paisagens submersas*, levadas e lavadas pelas águas, emergindo e submergindo, de dentro e de fora, da exposição na

⁴⁹ O rio Letes apresentado ao filho por seu pai morto que ansiava pelo marcado reencontro. O rio do esquecimento é a terceira margem do rio? Antes disso é o primeiro rio, quando da travessia de Aqueronte. “Assim falando, de lágrimas ternas o rosto banhava./ Três vezes tenta cingi-lo nos braços; três vezes a sombra inatamente apertada das mãos se lhe escapa, tal como/ aura ligeira ao passar ou o roçar ao de leve de um sonho./ Nisso, o Troiano percebe no fundo do valo ridente/ um bosquezinho de arbustos de copas inquietas ao vento./ plácido recolhimento que o Letes refresca ao longe./ Ao derredor dessas águas nações incontáveis adejam,/ povos sem fim, como abelhas dos prados nos calmos estios,/ que se detêm nas florzinhas e em cândidos lírios demoram,/ toda a campanha a alegrar com o zumbido agradável de ouvir-se./ Do quadro estranho espantado e ignorando o porquê de tudo isso,/ pergunta Eneias o nome do rio e a razão de tão grande/ conglomerado de gentes povoar suas plácidas margens. Disse-lhe Anquises: ‘As almas fadadas a uma outra existência/ as claras águas do Letes procuram beber, para obterem/ o esquecimento total do que em vida anterior alcançaram./ Há muito queria falar-te sobre isso e mostrarte,/ alma por alma, esta longa cadeia dos meus descendentes,/ para comigo te regozijares da Itália encontrada.’” (VIRGÍLIO, 2016, p. 423-427).

superfície da matéria à impregnação e, por vezes, o atravessamento de suas fibras, indo e vindo como ondas e transbordando continuamente como se se movessem, como se não se tratasse de imagens fixas, esses espaços de passagem do tempo, essas imagens entre a memória e o esquecimento, produzem o que compreendo enquanto paisagens limiars. *Paisagens submersas*: metáfora da memória e do esquecimento.

É frequente a ausência sobrevir no café da manhã. A xícara largada e emborcada na mesa é uma de suas consequências bem conhecidas. A ausência dura alguns segundos, com início e fim bruscos. Os sentidos permanecem despertos, mas fechados às impressões externas. Visto que o retorno é tão imediato quanto a partida, a fala e o gesto sustados são retomados no ponto em que tinham sido interrompidos. O tempo consciente volta a se soldar automaticamente, formando um tempo contínuo, sem cortes aparentes. As ausências podem ser muito numerosas, à razão de várias centenas por dia, e quase sempre passam despercebidas pelo meio circundante; é nesse caso que se emprega o termo “picnolesia” (do grego *picnos*, frequente). Para o picnoléptico também não aconteceu nada, o tempo ausente não existiu; só que, a cada crise, sem que ele desconfie, um pouco de sua duração simplesmente lhe escapa. (VIRILIO, 2015, p. 19).

A experiência da temporalidade, o transcurso do tempo vivido, diferencia-se do tempo mecânico medido pelo relógio. A experiência singular do tempo não pode ser dimensionada por uma medida padrão sem incorrer no risco de apagar as afecções, que são justamente aquilo que dá dimensão à experiência do tempo de cada um, que engloba fatores externos e internos, físicos, químicos, neurais, psicológicos...⁵⁰

A representação da experiência vivida do tempo e seu transcurso é uma preocupação perene no universo da arte, entranhada na natureza do retrato (a representação das diferentes fases da vida; por exemplo: autorretratos de Rembrandt; pinturas alegóricas como *As moiras*, ou *Os Fatos*, segurando, esticando e cortando o fio da vida) e na produção da imagem do corpo

⁵⁰ Como exemplo, podemos tomar a experiência do tempo vivida por sujeitos depressivos, conforme considerações da psicanalista Maria Rita Kehl (2009). Outro exemplo de diferenciação é a experiência do tempo, da realidade e mesmo a regulação do sono, sob o império dos regimes de trabalho: “O sono é um hiato incontornável no roubo de tempo a que o capitalismo nos submete. [...] O sono afirma a ideia de uma necessidade humana e de um intervalo de tempo que não pode ser colonizado nem submetido a um mecanismo monolítico de lucratividade, e desse modo permanece uma anomalia incongruente e um foco de crise no presente global. Apesar de todas as pesquisas científicas, frustra e confunde qualquer estratégia para explorá-lo ou redefini-lo. A verdade chocante, inconcebível, é que nenhum valor pode ser extraído do sono” (CRARY, 2016, p. 20). “O sono é o lembrete, tão ubíquo quanto despercebido, de uma pré-modernidade jamais completamente superada, um vestígio do universo agrícola que começou a desaparecer há quatrocentos anos. O escândalo do sono é o enraizamento em nossas vidas das oscilações rítmicas de luz solar e escuridão, de atividade e descanso, de trabalho e recuperação – erradicadas ou neutralizadas em outros âmbitos” (CRARY, 2016, p. 20-21).

do homem no embate sempre presente entre a permanência de sua imagem, de sua fama, como no caso da escolha de Aquiles, ou do seu esquecimento decorrente de sua desaparecimento. Também está presente na pintura de naturezas-mortas e sua produção de imagens dos objetos próximos que compõem o espaço ao nosso redor em ambientes fechados, retratos da pompa da vida íntima dos sujeitos notórios, como também na representação dos sujeitos comuns, na pintura de paisagem e sua conquista da representação do espaço aberto, na qual encontramos uma vasta gama de exemplos no que diz respeito à representação dos fenômenos periódicos e, junto a estes, a presença de todos os outros seres visíveis ou invisíveis.

A representação do tempo e os efeitos de sua passagem são temas muito caros à pintura de paisagem. Figurar a temporalidade passa pela tentativa de representar as infinitas metamorfoses da natureza: os quatro elementos, as estações do ano e demais fenômenos naturais. Esse é um problema de investigação presente em diversos períodos ao longo da história da arte, mas que encontra especial lugar entre o fim do século XIV e início do século XV, na Europa, nas iluminuras dos livros de horas representando as diferentes estações do ano e as respectivas atividades dos homens em cada estação.

O tempo é usualmente representado como um sistema de datas e de durações sucessivas, sistema que se reproduz periodicamente e cujas diferentes grandezas supõem-se iguais por séries e simétricas de período a período. A notação dos pontos e dos intervalos, compreendidos em um período limitado e passível de ser repetido, constitui o calendário.

Seria o calendário, para a religião e a magia, um sistema de mensuração do tempo? Seriam os atos religiosos ou mágicos passíveis de serem neles repetidos do modo como parecem ser os atos de nossa vida civil? Teriam a religião e a magia encontrado em um sistema elaborado para outros fins pontos de apoio cómodos para a realização dos atos que devem ser repetidos? Não acredito nisso. Com efeito, existem calendários que foram divididos especialmente para regular a periodicidade dos atos religiosos ou mágicos e são ou foram empregados, paralelamente aos usuais, para esse fim especial: tal é o caso do *tonalamatl* de 260 que, entre os Astecas, corria em paralelo ao ano solar; tal é ainda o caso do calendário de semanas que serve para estabelecer entre nós a data da Páscoa, o qual se tornou o modelo do calendário civil na Islândia. A existência desses sistemas atesta a necessidade de um ritmo específico, o qual preside a dispersão dos atos religiosos no tempo. Para a religião e a magia, o calendário não tem por finalidade medir o tempo, mas ritmá-lo. (HUBERT, 2018, p. 37-39).

Josep M. Esquirol (1963-) lança a importante pergunta: diante da “hegemonia da velocidade do contexto” da vida atual que produz a escassez do tempo lento (existente, sempre

presente no ritmo circadiano) não estaria o surgimento de uma série de patologias, ou disfunções, advindas do desajuste da nossa imersão em um tempo imperativo que se distancia e sufoca a experiência do tempo do homem em comunhão com os ritmos da natureza num todo?

O ritmo circadiano

O *dia* é o movimento do sol, a presença sobre nós do astro que nos dá luz e calor. Como se costuma dizer, de “sol a sol”: desde o sol nascente até o sol poente, tal é o transcurso e movimento do dia, a que sucede a escuridão e quietude da noite. Não é estranho que, para muitos povos e culturas, o sol tenha sido o astro não apenas da vida, mas também o do tempo. Cada dia – um dia depois do outro – nasce o sol no horizonte do leste, percorre a abóboda e hemisfério do céu e vai se pôr ou esconder no oeste.

Chama-se o ritmo dia-noite de *ritmo circadiano*. Hoje já sabemos que esse ritmo é devido à rotação da Terra sobre seu eixo bipolar (ou linha imaginária que une os dois polos). Mas antes que se soubesse disso, quando se acreditava que a terra permaneceria imóvel, a *percepção era a mesma*: a do pausado movimento do sol. Vale a pena destacar que, independentemente de que se acredite que a Terra está quieta em seu centro do mundo ou se saiba, como hoje sabemos, que é um pequeno planeta que gira ao redor do sol, nossa percepção do ritmo circadiano não varia. Continuamos, efetivamente, dizendo: “o sol saiu” e “o sol se pôs”, isto é, seguimos falando do movimento ou curso do sol quando, na realidade, somos nós os que mais nos movemos. E continuamos falando assim porque certamente *vemos* – experimentamos – o lento elevar-se do sol até o zênite e, depois, sua lenta descida até o ocaso.

Na maioria das espécies que habitam a Terra estão gravadas as informações relativas a esse ritmo e, para nós, os humanos, elas estão inscritas não só do ponto de vista biológico como também culturalmente, no mais amplo sentido de “cultura”. É assim que ainda hoje, à margem de deificações astrais, podemos nos reconhecer como, de certo modo, “filhos do Sol e da Terra”. A alternância sono-vigília, a temperatura corporal, o fluxo da urina são exemplos de nosso estar marcados pelo ritmo circadiano. Esse ritmo se acha tão interiorizado em nosso ser que continuaríamos tendo-o mesmo que faltassem todos os seus indícios externos. E efetivamente, não é importante apenas do ponto de vista da biologia e da fisiologia. Sua influência se evidencia por toda parte da cultura humana: nossa vida *diária* – os alimentos, os afazeres, a vida em família – está toda ela estruturada em função do ritmo circadiano. A luz do dia nos convida cada manhã a nos levantarmos, a sair da casa, a nos dedicarmos às nossas ocupações... e depois, ao ir escurecendo, a nos recolhermos para descansar. Durante o dia gastamos nossas forças e as recobramos à noite (embora com a progressiva tecnicidade da vida venham se apagando algumas dessas diferenças entre o dia e a noite: em alguns lugares da cidade parece que é sempre dia e, na internet, que vem a ser como uma radicalização da metrópole, na internet “o sol nunca se põe!”). Além da vida cotidiana, caberia mencionar todas as figuras e imagens relacionadas com a reflexão sobre o conhecimento humano: a luz, a claridade, as formas, as sombras... e também como o contraste entre o dia e a noite tem sido tema recorrente nas artes plásticas, na música e na simbologia política e religiosa, com uma infinidade de exemplos.

O ritmo circadiano não é apenas o movimento primordial que nos dá o sentido do tempo, mas antes é, simultânea e indissociavelmente, nossa *medida do tempo*, nosso relógio primordial. A menos em parte, nossa experiência do tempo é a nossa medição do mesmo e, por isso, não se pode dizer que a medida seja algo extrínseco e secundário na experiência temporal. A primeira medida do tempo é o transcorrer dos dias. (ESQUIROL, 2010, p. 14-15).

Um bom exemplo no qual encontramos íntima relação entre a organização da vida cotidiana, do trabalho, dos afazeres em comunhão com as características específicas de cada estação do ano encontra-se nos calendários (Fig. 166-170), cujo sistema de datação segue uma ordem cíclica. O nome dos meses e mesmo os motivos representados estão relacionados com as demandas e os afazeres da vida pastoril. A divisão do tempo em dias e meses estrutura o ano, cadencia seu ritmo e traz a promessa de uma repetição certa, de um percurso a ser realizado, mas que tem sempre seu ponto final encaminhado para um recomeço. O transcurso do tempo ao longo do ano, nos calendários medievais, acompanha o movimento do sol na abóboda celeste. Podemos aferir como o tempo da sementeira, da colheita ou mesmo do recolhimento apresentam-se junto à representação dos signos correspondentes a cada período.

O uso de calendários difundiu-se a partir do século XII em livros para clérigos como saltérios, missais ou martirologios. No final da Idade Média, os Livros de Horas ainda começavam com um calendário indicando feriados religiosos.

Os calendários dos pastores e o composto são de natureza diferente. Editado para "ensinar a ciência dos pastores que é a ciência da alma, do corpo, das estrelas, da vida e da morte", esses livros são, na verdade, compilações para uso prático e moral destinadas a um público leigo. São inspirados em obras medievais como "O Livro das Propriedades das Coisas" do inglês Barthélémy, as "Grandes Danses Macabres", os tratados que preparam as almas para o Juízo Final. Recorrem à astrologia, muito presente nos séculos XV e XVI. Os signos do zodíaco, as tábuas anatômicas, as danças macabras ou representações do inferno, as representações das atividades agrícolas ou artesanais para cada mês do ano, devem enriquecer o texto para guiar o Homem rumo à sua salvação.

O composto dos primeiros pastores foi impresso em Paris por Guy Marchant em 1491 antes de ser reeditado várias vezes nas décadas seguintes. Para o exemplo de Troyes, as edições se sucedem em 1497, 1503, 1510, 1529 e 1541. As xilogravuras que ilustram este arquivo provêm de um livro impresso em Troyes em janeiro de 1529 por Nicolas Le Rouge, que é mantido pela Biblioteca de mídia da Aglomeração de Tróia (Bbl 651).

Este dossiê não pretende estudar todo o livro. A intenção é simplesmente fornecer um documento educacional sobre a vida cotidiana, técnicas agrícolas

e artesanais no final da Idade Média e no início do Renascimento na Europa. (LE GRAND..., c2021, online, tradução nossa)⁵¹.

⁵¹ No original: "L'usage des calendriers s'est diffusé à partir du XIIIe siècle dans les livres à usage des clercs tels que les psautiers, les missels ou les martyrologes. A la fin du Moyen Âge, les Livres d'Heures débutent toujours par un calendrier qui indique les fêtes religieuses.

Les calendriers et compost des bergers sont de nature différente. Edités pour "enseigner la science des bergers qui est science de l'âme, du corps, des astres, de la vie et de la mort", ces livres sont en fait des compilations à usage pratique et moral destinées à un public laïc. Ils s'inspirent d'ouvrages médiévaux tels que "Le Livre des propriétés des choses" de Barthélémy l'Anglais, les "Grandes Danses Macabres", les traités préparant les âmes au Jugement Dernier. Ils ont recours à l'astrologie, très présente aux XVe et XVIe siècles. Les signes du zodiaque, les planches anatomiques, les danses macabres ou représentations des enfers, les représentations des activités agricoles ou artisanales pour chaque mois de l'année, doivent enrichir le texte pour guider l'Homme vers son salut.

Le premier compost des bergers fut imprimé à Paris par Guy Marchant en 1491 avant d'être réédité à de nombreuses reprises dans les décennies suivantes. Pour l'exemple de Troyes, les éditions se succèdent en 1497, 1503, 1510, 1529 et 1541. Les bois gravés qui illustrent ce dossier proviennent d'un livre imprimé à Troyes en janvier 1529 par Nicolas Le Rouge, qui est conservé par la Médiathèque de l'Agglomération troyenne (Bbl 651). Ce dossier n'a pas pour objectif l'étude de la totalité de l'ouvrage. Il vise simplement à fournir un document pédagogique sur la vie quotidienne, les techniques agricoles et artisanales dans l'Europe de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance". (LE GRAND..., c2021, online).



Figura 30 – Le Grand Calendrier et compost des bergers
 Fonte: Montagem feita pelo autor com imagens de Le Grand Calendrier (2021)⁵².

⁵² Disponível em: https://troyes-champagne-mediathèque.fr/webmat2/archives/_/nv/calendrier/calendrier.htm.
 Acesso em: 20 de nov. 2021.

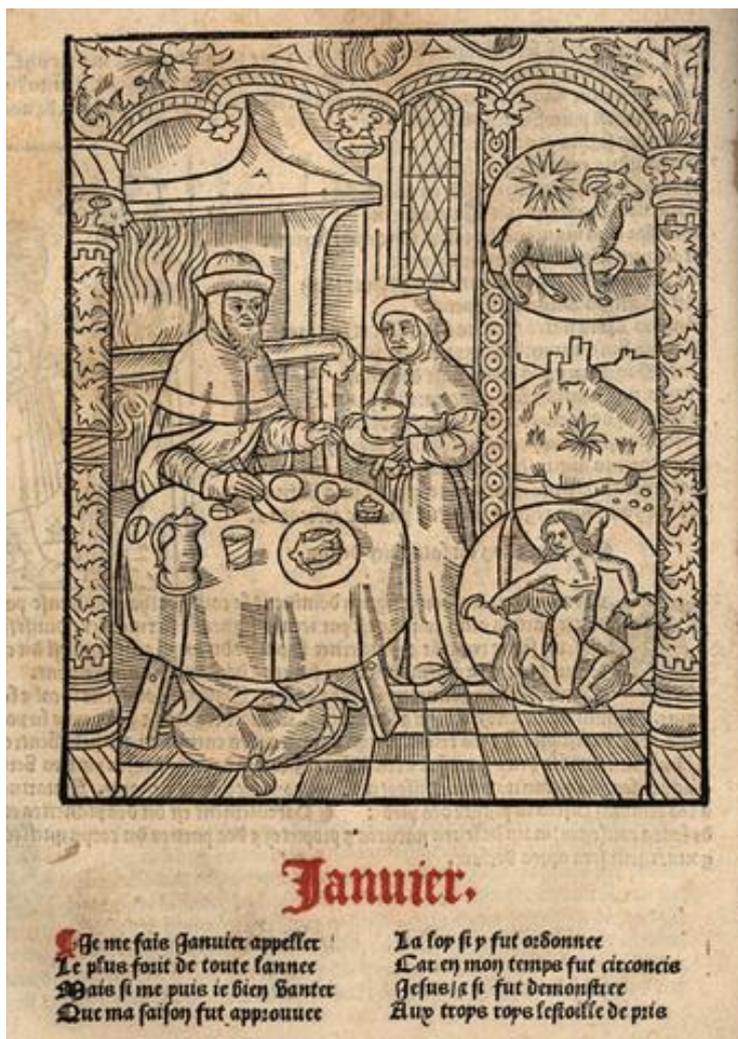


Figura 31 – Le grand Calendrier et compost des bergers. Mês de Janeiro
 Fonte: Le Grand Calendrier (2021)⁵³.

Je me fais appeler
 Le plus froid de toute l'année
 Mais si me puis bien vanter
 Que ma maison fut approuvée

Sa foi si y fut ordonnée
 Car en mon temps fut circoncis
 Jésus et si fut démontrée
 Aux trois rois l'étoile suivie (de pris).

Do latim “januarius”, de Janus. Na reforma que fez do calendário, Numa, segundo rei de Roma, passou o mês de janeiro da décima primeira para a primeira, onde também permaneceu com a reforma gregoriana de 1564, que fixou o início do ano em 1 de Janeiro. Na mitologia romana, Janus era o deus das portas e das passagens, no espaço e no tempo, como a passagem de um ano para o outro. É por isso que um personagem com duas faces opostas é, frequentemente, retratado nas figuras de janeiro.

⁵³ Disponível em: https://troyes-champagne-mediathèque.fr/webmat2/archives/_/nv/calendrier/calendrier.htm.
 Acesso em: 20 de nov. 2021.

No final da Idade Média, Janus deu lugar a um homem idoso, que pode ser encontrado nas representações dos meses de inverno.

Devido ao mau tempo e às geadas, o trabalho de cultivo está praticamente suspenso em janeiro. Nesta xilogravura, a cena é centrada em um interior. O pavimento no terreno, os vidros da janela, as dimensões da lareira de pedra, indicam a facilidade desta casa. Essa impressão é confirmada pelos objetos sobre a mesa coberta com uma toalha, o jarro, a xícara, o prato e a faca.

Podemos notar a disposição do artista em usar os azulejos no chão para melhorar a perspectiva. Mas os objetos sobre a mesa, especialmente as aves no prato, parecem ser vistos de cima. E o jarro está em um equilíbrio precário. (LE GRAND..., c2021, online, tradução nossa)⁵⁴.

O segundo exemplo é o famoso livro de horas do século XV produzido pelos irmãos Limbourg, chamado *Très Riches Heures du Duc de Berry*. A representação da passagem das horas, dos dias, das estações e dos anos se aproxima de um tema muito presente durante a Idade Média, que é o tema da morte, da dança macabra ao *memento mori*, e da arte de morrer. As iluminuras desse livro apresentam códigos de representação e motivos modernos em comparação ao nosso exemplo anterior. Aqui, tanto o emprego das cores como a construção espacial oferecem à nossa vista corpos mais volumétricos, bem como a paisagem nos parece mais naturalista, apresentando, ainda que timidamente, planos de recessão. Se dermos um imenso salto no tempo, distanciando-nos dos motivos bíblicos onipresentes ao longo do período em que a Igreja Católica vigorou como poder máximo na Europa, podemos averiguar, nas naturezas-mortas do século XVII, com seus alimentos vistosos ou representados em pleno estado de putrefação (passagem do tempo e morte), artigos de luxo (vaidade e gozo), *livros abertos e fechados*, ou mesmo empilhados, utensílios de laboratórios e toda sorte de aparatos de produção do conhecimento espalhados em um cômodo fechado e que, frequentemente, representados como *coisas sobre uma mesa*, carregam um discurso moral e eloquente: lembrete do fim⁴.

⁵⁴ No original: “Du latin ‘januarius’, de Janus. Dans la réforme qu’il fit du calendrier, Numa, second roi de Rome, déplaça le mois de janvier du onzième rang au premier, où il est d’ailleurs resté avec la réforme grégorienne de 1564 qui fixa le commencement de l’année au 1^{er} janvier. Dans la mythologie romaine, Janus était le dieu des portes et des passages, dans l’espace et le temps, comme le passage d’une année à l’autre. C’est pourquoi un personnage à deux visages opposés est souvent représenté dans les figurations du mois de janvier.

A la fin du Moyen Age, Janus laisse la place à un homme âgé, que l’on retrouve dans les représentations des mois d’hiver.

En raison du mauvais temps et des gelées, les travaux de culture sont à peu près suspendus en janvier. Dans ce bois gravé, la scène est centrée sur un intérieur. Le dallage au sol, la vitre à la fenêtre, la taille de la cheminée de pierre, indiquent l’aisance de ce domicile. Cette impression est confirmée par les objets présents sur la table recouverte d’une nappe, la cruche, la coupe, l’assiette et le couteau.

Nous pouvons remarquer la volonté de l’artiste d’utiliser le dallage au sol pour renforcer la perspective. Mais les objets posés sur la table et notamment la volaille dans l’assiette, semblent vus du dessus. Et la cruche est dans un équilibre précaire.” (LE GRAND..., c2021, online).



Figura 32 – Paul Herman e Jean Limbourg. *Très Riches Heures du Duc de Berry*, 1411-1489
Têmpera, ouro e tinta sobre pergaminho, 30 x 21 cm
Musée Condé, Chantilly
Fonte: Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux (c2013, online)⁵⁵.

⁵⁵ Disponível em: <https://bvmm.irht.cnrs.fr/iiif/22470/canvas/canvas-2045964/view>. Acesso em: 9 mar. 2023.



Figura 169 – Paul Herman e Jean Limbourg. *Très Riches Heures du Duc de Berry*, 1411-1489
 Têmpera, ouro e tinta sobre pergaminho, 30 x 21 cm
 Musée Condé, Chantilly
 Fonte: Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux (c2013, online)⁵⁶.

⁵⁶ Disponível em: <https://bvmm.irht.cnrs.fr/iiif/22470/canvas/canvas-2045964/view>. Acesso em: 9 mar. 2023.



Figura 170 – Paul Herman e Jean Limbourg. *Très Riches Heures du Duc de Berry*, 1411-1489
Têmpera, ouro e tinta sobre pergaminho, 30 x 21 cm
Musée Condé, Chantilly
Fonte: Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux (c2013, online)⁵⁷.

⁵⁷ Disponível em: <https://bvmm.irht.cnrs.fr/iiif/22470/canvas/canvas-2045964/view>. Acesso em: 9 mar. 2023.

Nos dois exemplos anteriores, a narrativa temporal se desdobra de acordo com um desenvolvimento progressivo, ainda que ao final retorne ao seu início, segundo a lógica circular. A pintura *O pagamento dos tributos*, de 1425 (Fig. 171) atribuída a Masaccio ou Masolino, compõe o conjunto de afrescos da Capela Brancacci, na Igreja de Santa Maria del Carmine, em Florença. A obra representa a conhecida passagem presente no Evangelho de São Mateus (Mt, 17: 24-27), quando Jesus e seus discípulos, chegando à cidade de Carfanaum precisam pagar os impostos, como outro cidadão qualquer. Sabemos, pela curta passagem bíblica, que Jesus indaga Simão sobre o dever de obedecer às leis locais e que este, seguindo as palavras do Cristo, lança sobre as águas um anzol e retira um peixe que se transforma nas didracmas a serem pagas.

No entanto, essa narrativa que se estrutura em uma sucessão de eventos deve ser apresentada uma só vez, sem perder, contudo, a integridade da mensagem. Aqui, o sistema de representação do espaço pictórico de perspectiva linear ainda não fora estabelecido. Encontramo-nos em um período de atravessamento entre épocas. A estratégia adotada resolve o dilema de pintar a referida narrativa a partir da elaboração de um espaço pictórico não unitário. Temos um mesmo plano de parede; no entanto, a história não se desenvolve da esquerda para a direita. O momento de maior tensão da narrativa é representado ao centro da imagem, quando os apóstolos e Jesus são cobrados sobre a necessidade do pagamento. Jesus, no centro da pintura, e Simão apontam para a esquerda, indicando, no gesto, o ato seguinte. Ao voltarmos nossa atenção para o canto esquerdo da pintura, encontramos um pouco mais ao fundo do primeiro plano a figura duplicada de Simão, agora abaixado terminando sua pescaria. No extremo oposto, no lado direito da pintura, vemos Simão representado pela terceira vez, realizando o pagamento à figura duplicada do cobrador de impostos. Encerra-se a narrativa sequencial do texto. No entanto, na pintura, tanto vemos três tempos a uma só vez representados, como também o espaço representado apresenta diferentes ordens. A entrada da cidade, à esquerda, segue um sistema geométrico de linhas que convergem para um ponto comum; no entanto, esse ponto esbarra em uma transformação da matéria. O edifício, subitamente, transforma-se em montanha; a cidade, sem uma passagem de graduação, torna-se paisagem, representação do espaço da Natureza, do espaço de fora.



Figura 33 – Masaccio ou Masolino. *The Tribute Money*, 1425
 Afresco. 155 x 598 cm. Brancacci Chapel
 Fonte: Wikimedia (2010, online)⁵⁸.

Trata-se do exemplo de uma pintura da primeira metade do século XV cujos motivos para tal estratégia, como acabamos de comentar, estão relacionados à necessidade de resolver o problema da representação de uma narrativa, que envolve uma sequência de eventos, em um bloco de imagem. O problema é: como condensar em uma pintura, de uma vez só, temporalidades distintas? Interessante notar como se encontram, aqui, métodos que se tornarão recorrentes na arte contemporânea pelos mais diversos meios e plataformas, como a produção de imagens e temporalidades multidimensionais. Sobreposições de imagens, bifurcações temporais, o tempo e o espaço estendidos, formas híbridas cuja classificação das especificidades do meio são postas abaixo. Nossas proposições de sequencialidade, inversões, contrações e compressões do tempo, temporalidades singulares, fragmentárias, interrupções abruptas de um dado fluxo, descontinuidades, intermitência, reproduções e repetições, distensões, lacunas, hiatos, flexibilizam a estrutura narrativa, apresentando novas possibilidades de se pensar as imagens, as tecnologias, a interação com o sujeito da experiência.

Antonio Fatorelli (2013) analisa estas reconfigurações espaço-temporais na fotografia contemporânea, no cinema, no vídeo e nas novas mídias. Considero bastante importante o modo como Fatorelli percebe, na produção atual, o movimento recorrente de busca por imagens fotográficas e fílmicas que resgatam qualidades próprias dos meios técnicos analógicos que remetem à época do surgimento destes. Essas qualidades relacionam-se diretamente com

⁵⁸ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Masaccio7.jpg>. Acesso em: 22 mar. 2023.

aspectos particulares do meio e que outrora já foram considerados um problema, um verdadeiro limite técnico.

Há décadas, muitos artistas têm recorrido a processos que possibilitem a elaboração de imagens mais próximas dos dilemas da percepção e seus enganos. Aquilo que vemos feito obra, ainda que possa se distanciar de uma relação mais superficial de verossimilhança, pode estar mais próximo, ser mais “verdadeiro” em termos de: como eu vejo, sinto, percebo o mundo. As particularidades de cada corpo, seus limites e potencialidades, mantêm-se no centro do debate. Estamos postos *em situação*, e o que vemos requer de nós disponibilidade para o jogo, participação. Aquilo que vemos é, muitas vezes, uma estratégia para vermos, sentirmos, estarmos diante, imersos em tempo presente, como se o trabalho e seus mecanismos, mais próximos dos modos de perceber do ente sensível, fizessem surgir e ressurgir a imagem em sua atualidade sempre. Aqui retornamos ao tempo mítico da obra de arte.

Uma fotografia produz, a princípio, uma *imagem fixa*. Um filme lida, a princípio, com a produção de *imagens em movimento*. No entanto, ao observarmos uma fotografia como *Barricades de la Commune, avril 71. Coil de la place Hotel de Ville & de la rue de Rivoli* (Fig. 172), a ideia de uma fotografia como uma imagem fixa *estremece* em suas bases. As barricadas, os tijolos, os canhões, a pavimentação da rua, tudo o que é inanimado foi registrado com “boa qualidade”; em contrapartida, as pessoas (tudo o que se move) que circulavam pelo espaço no momento da realização do registro fotográfico denunciam o que poderíamos chamar de uma baixa qualidade de registro. O problema é claro, a tecnologia disponível necessitava de um longo tempo de exposição para realização das fotografias. Parece-me um ponto pacífico o reconhecimento, por esse motivo, da profusão, à época, de fotografias de paisagens, nas quais, a princípio, o motivo permanece estático.



Figura 34 – Pierre-Ambrose Richebourg, *French. Barricades de la Commune, avril 71. Coin de la place Hotel de Ville & de la rue de Rivoli*, 1871.

Albumen silver print, 10.6 x 10 cm. Purchase, The Horace W. Goldsmith Foundation Gift, through Joyce and Robert Menschel, 1998⁵⁹

Fonte: Site oficial do Met Museum (c2023, online)⁶⁰.

⁵⁹ “Após a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), os parisienses revoltaram-se contra o novo governo de Adolphe Thiers, que favoreceu o retorno da realeza. O Governo anti-establishment da Comuna de Paris foi proclamado em 28 de março de 1871, em oposição à Thiers, que havia se retirado para Versailles com o exército. O confronto levou a semanas de combates, o número de massacrados pelo governo foi estimado de 20.000 pessoas, e as maiores construções públicas de Paris foram queimadas pelos *Communards*, incluindo o *Tuileries Palace*, o *Palais Royal* e o *Hôtel de Ville* (prefeitura).

Existem inúmeras fotografias das ruínas de Paris após o evento de 1871, mas Richebourg foi um dos poucos fotógrafos a capturar os preparativos para a guerra: armas apoiadas umas contra as outras em arranjos improvisados, canhões empurrados em posição, carrinhos amontoados, com altas pilhas irregulares de paralelepípedos deixando lacunas na áspera rua pavimentada. Enquanto as barricadas eram geralmente fotografadas do nível da rua, a imagem de Richebourg, feita de cima, oferece uma vista destacada, formalmente deslumbrante. A diagonal em negrito criada pela natureza-morta de barricada de pedra é um contrabato pelo senso de urgência restados pela presença fugaz dos *Communards* e observadores que se moveram durante a exposição” (Tradução nossa). No original: “After the Franco-Prussian War (1870-71), Parisians revolted against the new government of Adolphe Thiers, who favored a return to royalty. The anti-establishment Government of the Commune of Paris was proclaimed on March 28, 1871, in opposition to Thiers, who had withdrawn to Versailles with the army. The clash led to weeks of fighting, the government's massacre of an estimated 20,000 people, and the burning, by the Communards, of the major public buildings of Paris, including the Tuileries Palace, the Palais Royal, and the Hôtel de Ville (city hall).

Numerous photographs exist of the ruins of Paris after the events of 1871, but Richebourg was one of the few photographers to capture preparations for war: guns propped against one another in makeshift arrangements, cannons rolled into position, carts piled high with cobblestones leaving rough gaps in the paved street. While barricades were generally photographed at street level, Richebourg's image, made from above, offers a detached, formally stunning view. The bold diagonal created by the stone still life of the barricade is countered by the sense of immediacy rendered by the fleeting presence of Communards and observers who moved during exposure.” (RICHEBOURG, c2021, online).

⁶⁰ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284087>. Acesso em: 27 ago. 2020.

É exatamente este problema de registro que tem como resultado as figuras “mal fotografadas”, justamente esta qualidade do meio técnico absorve nos limites da linguagem, a impressão da dimensão temporal. As figuras na paisagem são formas esmaecidas, fantasmagóricas, assemelham-se às qualidades líquidas, como o vapor ou a fumaça. As figuras se desmancham, desfazem-se na paisagem. Seus contornos se perdem, os corpos se fundem e em seu pleno curso, no movimento que realizavam, o registro, por fim, parece mais fiel à natureza do seu motivo, pois, se as figuras se moviam quando destes instantes, justamente o processo lento de impressão da fotografia analógica foi o que acompanhou não um instante, mas o distender do tempo.



Figura 35 – Alain Resnais. *L'année dernière à Marienbad*, 1961. Filme, PB
 Fonte: Site O Ano passado em Marienbad (2021, online)⁶¹.

Anseio inscrever no espaço simbólico dos trabalhos estas presenças do mundo. No fundamento da imagem, vida e morte não se separam; assim, figurar o tempo é também tentar representar as infinitas metamorfoses da natureza, seus eventos sazonais, a matéria dos quatro elementos e suas metamorfoses nas estações do ano e demais fenômenos naturais integrados ao ciclo do ritmo circadiano. Dia-noite. Noite-dia. Bem como tecer novos fluxos a produzir desdobramentos dentro desta lógica narrativa. A própria produção do signo, de marcas, da imagem, está diretamente ligada ao debate sobre o tempo. A imagem, ou melhor, o desenho, é, fundamentalmente, uma inscrição temporal.

⁶¹ Disponível em: <https://archive.org/details/ano-passado-em-marienbad>. Acesso em: 9 mar. 2023.

A relação entre o registro dos gestos e os motivos fugidios está largamente contemplada na literatura, nos temas pastoris de Virgílio, nos sonetos de Shakespeare ou, ainda, nos breves poemas de Emily Dickinson⁶², para ficarmos em poucos exemplos. Em meus trabalhos mesmo com o emprego muitas vezes de uma gestualidade incisiva os materiais solúveis apresentam uma integração à qualidade dos próprios temas fugidios em questão. Também me acompanhava à época da elaboração desses trabalhos a leitura e a releitura do romance *As ondas*, de Virgínia Woolf (2011)⁶³.

O romance não apresenta uma divisão em capítulos, mas narra a vida de seis personagens demarcada por entreatos nos quais a narrativa dos eventos é suspensa para dar lugar à descrição da paisagem ao longo de um dia. Acompanhamos o percurso dessas vidas desde sua infância, como a passagem do tempo percebido nas transformações na paisagem do nascimento ao pôr do sol, em passagens que narram as mudanças da luz e de qualidades atmosféricas, a partir da vista de uma praia observada de dentro de uma casa, tendo como anteparos janelas, móveis, cortinas e a extensão de areia até o mar. A matéria construtiva vai se transformando no caminho até depor-se em dissolução. “O sol ainda não nascera. O mar se distinguia do céu, exceto, por estar um pouco encrespado, como um tecido que se enrugasse” (WOOLF, 2011, p. 13); “O sol ergueu-se mais. Ondas azuis, ondas verdes derramam um rápido leque sobre a praia, circundando as pontas dos cardos-marinheiros, depositando poças rasas de luz aqui e ali na areia” (WOOLF, 2011, p. 33); “O sol ergueu-se. Barras amarelas e verdes tombaram na praia, dourando os flancos do bote carcomido e fazendo o cardo-marinho e suas folhas duras reluzir azuis como aço” (WOOLF, 2011, p. 76); “O sol, alto, não mais recostado no colchão verde, a lançar raios vacilantes, através de joias liquefeitas, expôs seu rosto e olhou direto por sobre as ondas” (WOOLF, 2011, p. 109); “O sol erguera-se plenamente” (WOOLF, 2011, p. 145); “O sol já não estava no meio do céu. Sua luz inclinava-se, caindo oblíqua” (WOOLF, 2011, p. 161); “O sol baixara mais no céu” (WOOLF, 2011, p. 177); “O sol baixava. A rija pedra do dia fendera-se, e a luz se derramava pelas fissuras. Vermelho e ouro saltavam pelas ondas em rápidas setas, com plumas de escuridão” (WOOLF, 2011, p. 201); “O sol declinara. Não se distinguiam mar e céu” (WOOLF, 2001, p. 228). Fragmentos destas passagens estão presentes em títulos dos meus trabalhos e transcritas no corpo deles, junto a outros textos e notações gráficas de outras ordens. Texto e paisagem são postos em um mesmo lugar.

⁶² Cf. Virgílio (2008, 2019), Shakespeare (2008), Dickinson (2008).

⁶³ Cf. Woolf (2011).

Além do potencial de evocação das imagens tão fortemente presentes nesse romance, a descrição da paisagem parte de um ponto específico, lugar de observação comum nestas passagens. O mar, o transcurso do tempo, a mudança da luz acompanhando o movimento do nascimento ao pôr do sol são vistas a partir do interior de um aposento, de uma casa. As transformações da paisagem transformam também a percepção das qualidades de tudo o que é casa, de modo que aquilo que ocorre *lá* ocorre também *aqui*.

Choveu durante quatro anos, onze meses e dois dias. Houve épocas de garoa em que todo mundo vestiu suas roupas de ver o bispo e armou uma cara de convalescente para celebrar a estiagem, mas logo todos se acostumaram a interpretar as pausas como anúncios de recrudescimento. O céu desabava numas tempestades de estropício, e o norte mandava uns furacões que destrambelhavam tetos e derrubavam paredes, e desenterraram pela raiz os últimos pés das plantações. Como aconteceu durante a peste da insônia, que Úrsula deu para recordar naqueles dias, a própria calamidade ia inspirando defesas contra o tédio. (GARCÍA MARQUÉZ, 2016, p. 339).

Nos desenhos da série *Um lugar para a intimidade* (Fig. 1), claro e escuro, noite e dia, dentro e fora ocupam o interior da casa, e mesmo a distinção do que é dentro e fora do espaço representado perde suas definições. Nos trabalhos da série *Paisagens submersas*, os desenhos são compostos por sucessivas sobreposições de estruturas, desenhos sobre desenhos. Nos trabalhos da exposição *Atrás da nossa passagem*, bem como em seus desdobramentos na realização de trabalhos, as orientações que antes permitiam, minimamente, situarmos um ponto de vista também se perderam. Em *Quatro anos de chuva I*, *Quatro anos de chuva II*, *Quatro anos de chuva III* e *Quatro anos de chuva IV*, deparamo-nos com trabalhos em grandes dimensões que se erguem no espaço de modo a propor experiências imersivas, lições apreendidas da realização de trabalhos anteriores, como *Os dias* (Fig. 8-9) e *Na espera, envelhece o Sol* (Fig. 13), mas também dos trabalhos de artistas da Escola de Nova York, como o uso dos campos de cor⁶⁴ (Fig. 174) de Mark Rothko (1903-1970). Configuram-se, basicamente, como amplas áreas de manchas e inscrições ilegíveis. Aqui, a lógica do quadro junto aos seus limites na figura da moldura entra em campo para pensar os modos como esses desenhos lidam com a questão do espaço no trabalho e do espaço real. Onde nos encontramos durante a tempestade?

⁶⁴ *Color Field*.



Figura 36 – Mark Rothko. *Black on Dark Sienna on Purple*, 1960
 Óleo sobre tela, 304,8 x 266,7 x 4,45 cm
 The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. The Panza Collection
 Fonte: Site oficial do The Museum of Contemporary Art (1998, online)⁶⁵.

Ao lançar essa pergunta, observando os trabalhos, penso na pintura *Tempestade*, ou *Storm at Sea*, de Jan Porcellis (Fig. 175). Trata-se de uma pequena paisagem cujo tema é uma marina. A maior parte do plano pintado nos oferece a vista de um céu com nuvens densas. A região inferior do quadro, onde se situa a parte mais ativa do tema e para onde, frequentemente, voltamos nossa maior atenção, mostra-nos um mar tempestuoso habitado por inúmeros navios. Um deles, mais próximo de nós, no canto inferior esquerdo do quadro, aparece em desalinhamento sobre uma onda violenta, prestes a naufragar. Até aqui, não há nada muito original em relação a este tema tão recorrente no século XVII e revivido na pintura do Romantismo. O ponto que nos interessa é o jogo intrigante que o pintor elabora ao inserir como elemento pintado a moldura de madeira que demarca os limites da imagem, junto ainda à pintura de uma pequena etiqueta com o ano de sua realização, 1629⁶⁶. Com essa estratégia, os limites da pintura entram

⁶⁵ Disponível em: <https://www.moca.org/collection/work/black-on-dark-sienna-on-purple>. Acesso em: 9 mar. 2023.

⁶⁶ “Existen también otras obras donde la relación entre el marco del cuadro acabado y el marco mental que lo engendró se manifiesta abiertamente. Entre estas últimas, que por su faceta metaartística necesitan un comentario, hallamos el pequeño cuadro sobre tabla de Jan Porcellis de la Ale Pinakothek de Múnich (1629). Pese a sus reducidas dimensiones puede considerarse como el ejemplo más complejo. Tiene como argumento una tempestad en alta mar contemplada desde una ventana. Esta no se representa frontalmente, sino desde un punto de vista que se sitúa ligeramente a la izquierda del eje central del cuadro. De esta forma Porcellis indica, a la vez, el punto

em questão. A moldura pintada é a representação da moldura de um quadro; portanto, a pintura de uma pintura, ou é a pintura dos limites de uma janela? No primeiro caso, estamos diante da representação de uma representação. No segundo caso, o ponto de vista assume, estrategicamente, a função de colocar a imagem na altura do nosso olhar. O mar revolto não aparece como uma vista observada na segurança da distância, mas da perspectiva de alguém que está nele inserido. A moldura pintada aqui se utiliza da metáfora internalizada da lógica do quadro como uma janela, mas, realmente ao representar uma moldura que nos dá a ver uma cena próxima de nós, não se utiliza da moldura como uma separação do mundo da arte com o mundo real, mas, justamente, para implicar ainda mais o observador na narrativa em questão.

A ideia absurda comentada por Victor I. Stoichita (1949-), de se pensar uma casa em alto-mar, é justamente o nosso intuito (STOICHITA, 2000, p. 47-48). Ou, ainda, realizar não o espaço representado de uma tempestade, mas buscar elaborar, em desenho, um contexto que nos coloque diante da possibilidade da experiência da sensação de estarmos imersos em tal situação. Retornaremos a esse ponto em nosso último capítulo, quando voltaremos a discutir esses limites em termos de uma experiência com o limiar.

desde donde se ha contemplado el paisaje y aquel en el que se encuentra su espectador ideal. Siempre a la izquierda aparece el objeto principal de este pequeño drama marítimo que se desarrolla ante nuestros ojos, un barco naufragando. Se supone que el espectador se encuentra a poca distancia de este elemento esencial de la composición. El marco pintado aísla una parte de la infinitud del mar. Su escenificación simple, pero elocuente, cumple además la función de transformar lo lejano en cercano. El espectador tiene la impresión de ser testigo de la tempestad. Pero afortunadamente, es sólo una impresión virtual. El ilusionismo de la representación al colocar en primer término el escorzo del marco plantea un problema: ¿dónde se encuentra el espectador y donde está la ventana?, ¿en otro barco? La forma rectangular parece excluirlo. ¿En una casa a orillas del mar? Pero ¿a qué altura? La relación perspectiva entre interior y exterior nos llevaría a pensar en el absurdo de una casa en alta mar, aunque también pudiera ser un faro.” (STOICHITA, 2000, p. 47-48).



Figura 37 – Jan Porcellis. *Storm at Sea*, 1629
Óleo sobre tela, 18,5 x 24 cm. Alte Pinakothek, Munich
Fonte: PubHist (20--], online)⁶⁷.

Andrei Tarkovski (1932-1986), exilado do seu país de origem, encontra em uma locação na Itália uma atmosfera que lembre a Rússia. Ali foi realizado o filme *Nostalgia* (1983), no qual um jornalista viaja com o intuito de reconstituir a história de um importante poeta russo. No filme *Zerkalo* (*Espelho*, 1975), do mesmo diretor, a história se passa em três tempos que vão se intercalando: antes da Guerra, durante a Guerra e depois da Guerra. Acompanhamos seu desenvolvimento sem podermos discernir em que tempo nos encontramos dentro da narrativa fílmica, que se desenvolve, em sua maior parte, em cenas dentro de uma casa ou nos arredores do quintal. Uma das questões do cinema de Tarkovski que me interessam é a sensação de que suas imagens produzem deslimite entre espaço interno e externo da casa, amplas janelas de vidro, portas abertas, tomadas que perfazem o caminho de entrada e saída, planos longos e planos-sequência produzindo tomadas de longa duração, como uma temporalidade dentro do filme que busca se aproximar do tempo vivido ao longo de um percurso até que irrompa alguma inversão, uma figura que se volte para o espectador, encarando-o ao quebrar a quarta parede, convidando-o a fazer parte *daquilo que ocorre* por meio destes e de outros elementos de ligação e complexidades temporais.

⁶⁷ Disponível em: <https://www.pubhist.com/w44466> Acesso em: 9 mar. 2023.

O tempo e a memória incorporam-se numa só entidade, são como os dois lados de uma medalha. É por demais óbvio que, sem o Tempo, a memória também não pode existir. A memória, porém, é algo tão complexo que nenhuma relação de todos os seus atributos seria capaz de definir a totalidade das impressões através das quais ela nos afeta. A memória é um conceito espiritual. (TARKOVSKI, 2010, p. 64).



Figura 38 – Andrei Tarkovski. *Espelho*, 1957, 18:35/1:47:03

Uma chuva torrencial verte do interior da casa, provocando uma enchente e o desabamento de parte do teto

Fonte: Mosfilm (2022, online)⁶⁸.

Em dado momento, no romance *A montanha mágica*, de Thomas Mann (1875-1955), o narrador se dirige ao leitor em plena reflexão sobre o sentido do tempo, sobre a ideia de sua passagem e a percepção de que esta derivada da nossa atenção ou não aos eventos diários, seus ares de novidade e a constituição de hábitos (MANN, 1952, p. 110-112). Esse texto foi transcrito no corpo do desenho panorâmico *Os dias* (Fig. 8); no entanto, sua impressão causou reverberações em todos os trabalhos seguintes. O narrador nos situa no ponto em que nos encontramos dentro da trama narrativa deste romance de formação. Antes da mudança, o jovem vivia um momento de transição e crise, tal qual se passava a Alemanha e toda a Europa na época em que Thomas Mann o escreveu. A jornada Hans Castorp tem início quando o jovem, prestes a ingressar na carreira naval, decide se abster da vida cotidiana na cidade e passar algum tempo

⁶⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NrMINC5xjMs>. Acesso em: 9 mar. 2023.

(o que deveria ser uma breve temporada) no sanatório de Berghof, em Davos. Um dos motivos da visita seria ver seu primo Joaquim Ziemssen, que já se encontrava no local destinado ao tratamento de doenças respiratórias. A referida passagem demonstra bem a relação entre os novos estímulos e o vigor com que se imprimem na vida do nosso herói. Ao longo do romance, a “aclimatação” decorrente da estada prolongada faz com que Hans Castorp passe a se acostumar ao regime desta nova realidade e ao se habituar a ele; é como se não fosse mais possível que os eventos e a própria vida viessem a manter a mesma força e vigor de sua juventude, presente na infância dos eventos.

Ainda no romance, poucos dias se passaram no decorrer dessas cento e poucas páginas, que em outros romances poderiam dar cabo da narrativa de toda uma vida; no entanto, a intensidade dos novos estímulos nos é apresentada, como para o personagem, de forma lânguida e pormenorizada. Elementos pitorescos, costumes e manias diversas, a adaptação do personagem aos novos hábitos, aos quais seu primo Joaquim já apresenta estar bastante habituado. Tudo é narrado e figura de forma clara, distinta e parcimoniosa. Esse ritmo narrativo acompanha o modo como os ares de novidade se imprimem no espírito de Hans Castorp ao modo de uma nova percepção. A subida da montanha (elemento paisagístico real e simbólico) implica a interrupção de um modo de percepção habitual na mudança dos fluxos e dos ritmos dos eventos. Tudo nos é contado, como uma explicação sobre o que se passou até então. Importante ponderar que esse intervalo dentro da narrativa marca também um importante lugar de passagem. Até então, esse novo mundo nos fora apresentado junto às descobertas vividas por nosso herói, Hans Castorp. A partir daí, o ritmo do tempo narrativo do romance se acelera. A experiência do tempo, que é um dos temas principais desta obra, se dá em nós, a partir da experiência da leitura do romance.

As imagens criadas nos livros originaram-se de desenhos de retratos feitos de observação, a partir de modelos reais e fotográficos, e podem ser compreendidas por meio de linhas, contornos e superfícies bem definidas pela cor; foram concluídas após uma sequência de sobreposição e justaposição de camadas que compreendem textos manuscritos e colagens sobre as provas de estado de gravuras em metal que se aglutinaram como representação do passar do tempo das investigações. Esta matéria recamada é visível e tangível nos livros, de modo que a última intervenção não esconde completamente as anteriores. (GARCIA, 2010, p. 3).



Figura 39 – Luiz Claudio Garcia. *Livro de horas*, 1999-2001
Técnica mista (aquarela, gravura, bico de pena), 17 x 21,5 cm
Foto: Luiz Claudio Garcia
Fonte: Acervo de Luiz Claudio Garcia (2001).

Os *Livros de horas* (Fig. 177), de Luiz Claudio Garcia, são uma referência importante para pensar minha própria produção de livros, como também os demais trabalhos. Garcia desenvolve uma extensa e constante produção de volumes que abrigam gravuras, desenhos, pinturas, costuras e demais materiais. Aqui, a menção aos livros de horas tem um frágil parentesco com o impulso religioso. O termo se refere primeiro à publicação de poemas de Rainer Maria Rilke, frequentemente transcritos por Garcia, fazendo coabitar palavra, imagem e matéria. Essas encadernações são, frequentemente, o resultado do acondicionamento de gravuras. Parece-me que sua estrutura corrobora para pôr em andamento o trabalho contínuo da criação, do pensamento. Quando olhamos para essas páginas, ainda que uma cor ou uma figura se destaque, os diferentes graus de transparências não obliteram totalmente os passos dados anteriormente, as investidas, a palavra escrita, uma paisagem, um vaso de flores. O grau de transparência mantido na sobreposição das estruturas das gravuras permite-nos ver no presente os estágios de sua realização, os tempos vividos e trabalhados em inúmeras camadas de gestos e matéria.

Mutações entre a imagem fixa e a imagem em movimento; reconfigurações das imagens; imagem e afecção. Narrativas multidimensionais, bifurcações do tempo, aproximações entre o estado de sono e a vigília. O valor do sonho e suas imagens. O tempo nas imagens permeadas pela nostalgia. O tempo do livro, este objeto sobrevivente, aqui pensado

como um meio privilegiado para elaborações das experiências do tempo. Um livro é um espaço de espera e expectativa. Outros trabalhos foram feitos a partir da observação direta dos motivos em vários tempos, tendo como resultado as sobreposições a partir do desenho de elementos gráficos sobre a superfície já desenhada. Imagens estiradas (anamorfoses), fragmentadas, parcial ou totalmente apagadas, encobertas, entre outras qualidades de natureza semelhante, são comumente presentes em imagens nostálgicas ou de qualidades oníricas que podemos averiguar com maior facilidade na fotografia e no cinema, mesmo que esse recurso seja utilizado também em outros meios, inclusive na literatura, como, por exemplo, a interpolação de tempos no desenvolvimento dos acontecimentos dentro de dada construção narrativa.

Na superfície do papel, cria-se uma instabilidade. Estamos acostumados a esperar luz dentro de um livro e, inesperadamente, virar a página nos leva à escuridão, à atração de um buraco negro. Onde a luz é condensada, mostrada em negativo, pronta para explodir. Esse infinito noturno é a representação das origens. O que veio antes do começo: a escuridão a que ainda não tivemos acesso e que, às vezes, como aqui, aparece na superfície da página. Foi para aqui que Orfeu desceu em sua tentativa frustrada de resgatar Eurídice? O substrato sob a luz que sustenta todas as grandes obras, nas quais estão enraizadas, mas que não pode ser iluminado, não pode ser materializado. O domínio original da arte: “Tornar-se um artista nada mais é do que devotar-se aos deuses subterrâneos”, escreveu Friedrich Schlegel.

Partimos de uma imagem de origem imemorial porque, em última análise, num livro podemos sempre encontrar o ímpeto de um começo. (VALE, 2012, p. 51, tradução nossa)⁶⁹.

⁶⁹ No original: “On the surface of the paper, an instability is created. We are accustomed to expect light within a book and, unexpectedly, turning the page leads us to darkness, to the pull of a black hole. Where light is condensed, shown in negative, ready to explode. This nocturnal infinity is the representation of the origins. What came before the beginning: the darkness to which we never have access yet which, sometimes, as here, appears on the surface of the page. Was it to here that Orpheus descended in his unsuccessful attempt to rescue Euridice? The substratum beneath the light which sustains all great works, in which they are rooted, yet which cannot be illuminated, cannot be materialised. The original domain of art: ‘To become an artist is nothing but to devote oneself to the subterranean gods,’ wrote Friedrich Schlegel.

We start with an image of imemorial origin because, ultimately, in a book we can always find the impetus of a beginning”. (VALE, 2012, p. 51).

3 PAISAGENS SUBMERSAS [TRABALHOS]

O chão começa a chamar
as formas estruturadas
faz tanto tempo. Convoca-as
a serem terra outra vez.
Que se incorporem as árvores
hoje vigas! Volte o pó
a ser pó pelas estradas!
(DRUMMOND, 2012, p. 70).

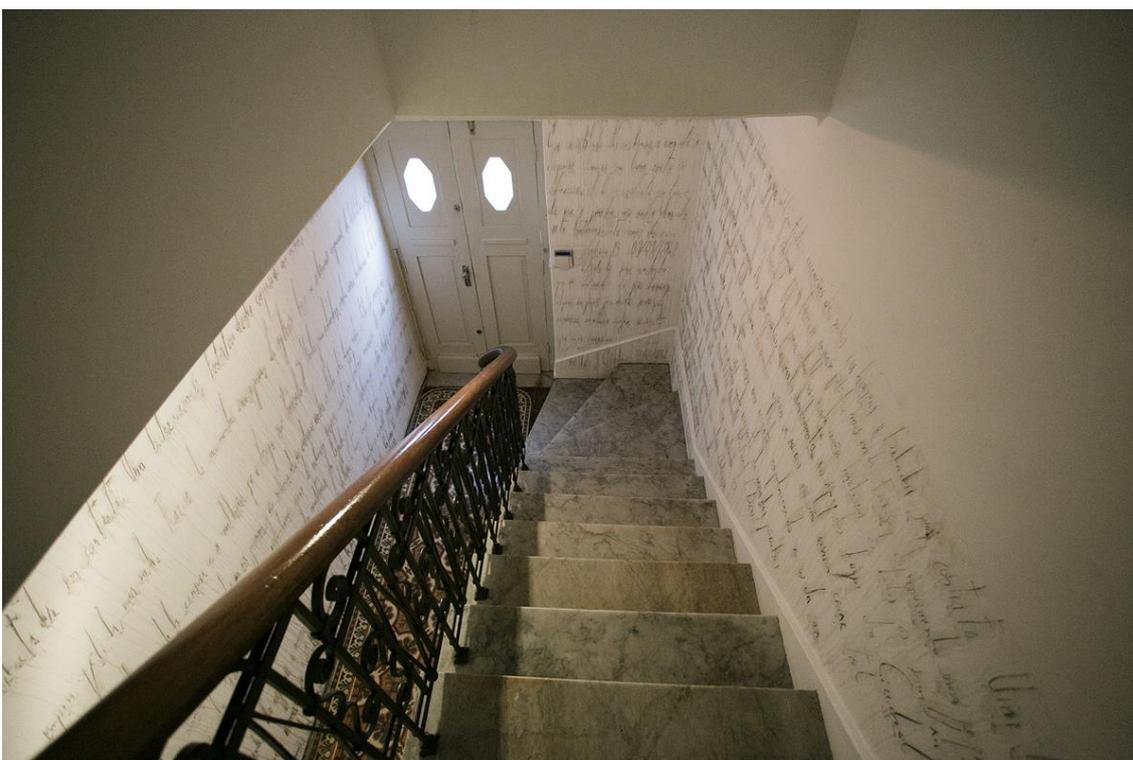
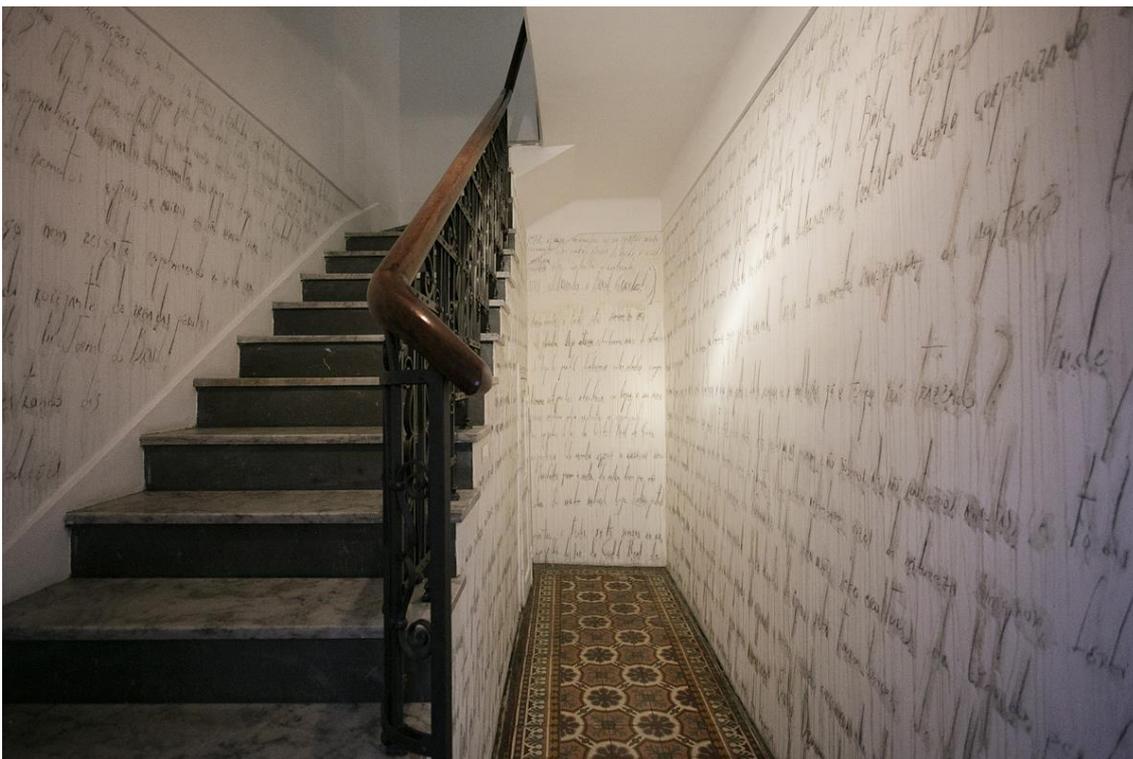


Figura 178-179– Emanuel Monteiro. *A Morte das Sete Quedas (para Nuno Ramos e Drummond)*, 2019

Terra e carvão. Instalação. Dimensões variadas. Vista parcial da exposição *Tinha textura o meu silêncio* (2019), na Galeria Mamute

Foto: Leli Baldissera

Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 180 – Emanuel Monteiro. *Vista da janela: paisagem na neblina*, 2019

Carvão, grafite, ponta-seca, resina acrílica e terra sobre papel, 150 x 165 cm

Foto: Leli Baldissera

Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 181 – Emanuel Monteiro. *Casa inundada*, 2019
Carvão, ponta-seca, terra e resina acrílica sobre papel, 150 x 247,5 cm
Foto: Leli Baldissera
Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 182 – Emanuel Monteiro. *Torre de Babel, Torre de Marfim: nome próprio*, 2019

Carvão, grafite, ponta-seca, resina vinílica e terra sobre papel, 225 x 220 cm

Foto: Leli Baldissera

Fonte: Acervo do autor (2019).

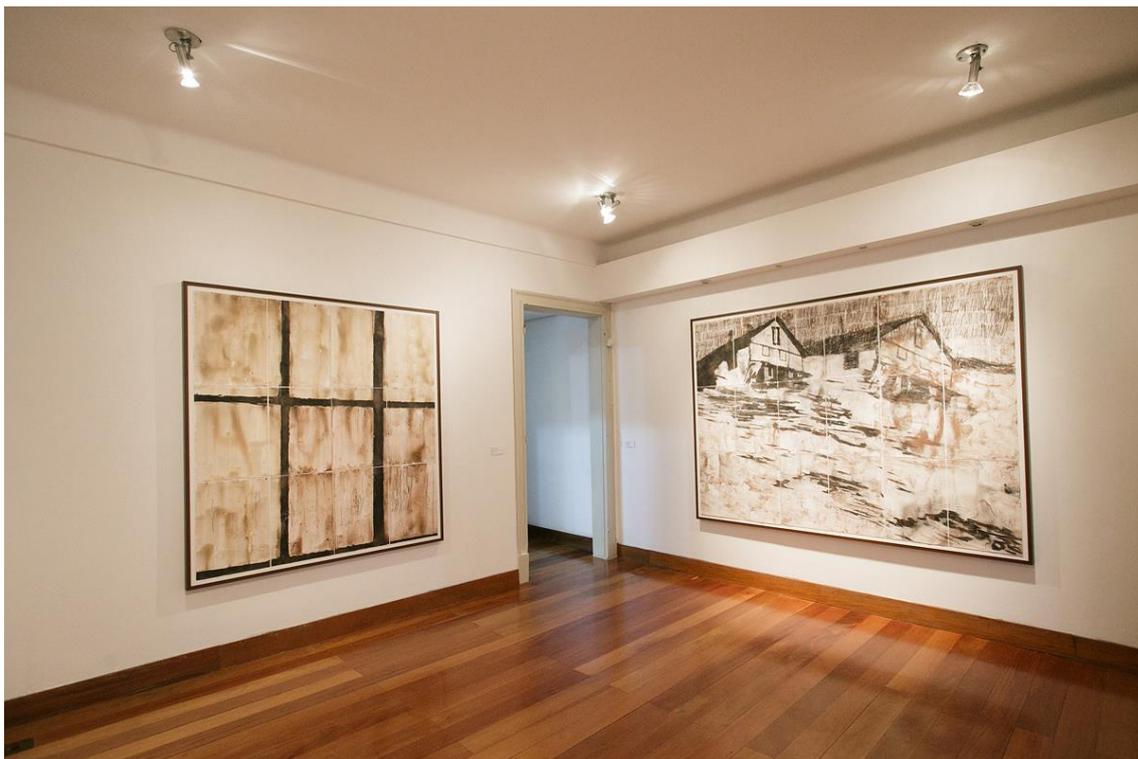


Figura 183-184– Vista parcial da exposição *Tinha textura o meu silêncio*, 2019

Foto: Leli Baldissera

Fonte: Acervo do autor (2019).

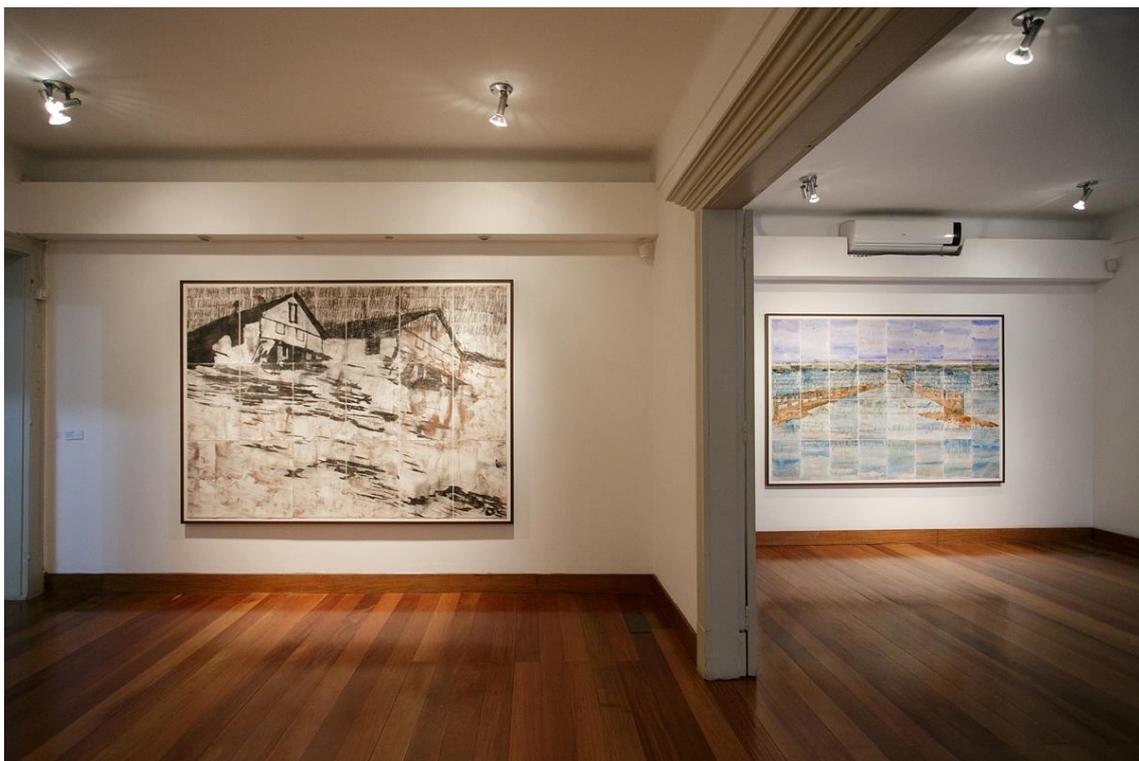


Figura 185-186 – Vista parcial da exposição *Tinha textura o meu silêncio*, 2019

Foto: Leli Baldissera

Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 187 – Emanuel Monteiro. *Ponte caída*, 2019
Aquarela, carvão, grafite e ponta-seca sobre papel, 150 x 220 cm
Col. Particular
Foto: Leli Baldissera
Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 188 – Emanuel Monteiro. *Ponte caída*, 2019
 Aquarela, carvão, grafite e ponta-seca sobre papel, 150 x 220 cm
 Col. Particular
 Foto: Eduarda Moliner
 Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 189 – Emanuel Monteiro. *Sal da terra: enquanto os homens dormiam*, 2019
Fragmentos de vaso de cerâmica com inscrições e projeção de fotomontagem, dimensões variáveis
Foto: Leli Baldissera
Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 190 – Vista parcial da exposição *Tinha textura o meu silêncio*, 2019

Foto: Leli Baldissera

Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 191 – Emanuel Monteiro. Exposição *Tinha textura o meu silêncio*, 2019
Galeria de Arte Mamute
Foto: Pietro F
Fonte: Acervo do autor (2019).

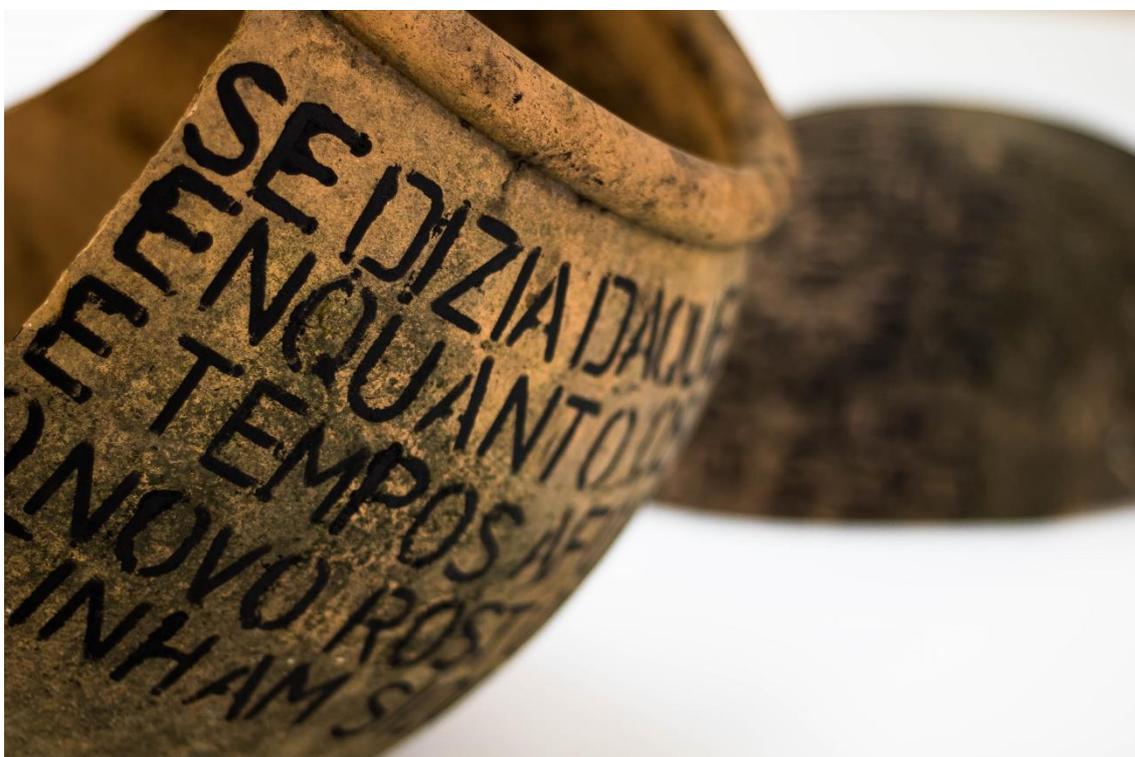


Figura 192 – Emanuel Monteiro. *Sal da terra: enquanto os homens dormiam*, 2019 (detalhe)
Foto: Eduarda Moliner
Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 193-194 – Emanuel Monteiro. *Sal da terra: enquanto os homens dormiam*, 2019 (detalhe)
Foto: Eduarda Moliner
Fonte: Acervo do autor (2019).

É por isso que sempre falo em música, o blues é a raiz e as outras músicas são os frutos. Sem as raízes, você não tem frutos, então é melhor manter as raízes vivas, porque significa frutos melhores de agora em diante. (DIXON; SNOWDEN, 1990, p. 4, tradução nossa).⁷⁰

⁷⁰ No original: “That’s the reason I always say about music, the blues are the roots and the other musics are the fruits. Without the roots, you have no fruits so it’s better keeping the roots alive because it means better fruits from now on” (DIXON; SNOWDEN, 1990, p. 4).

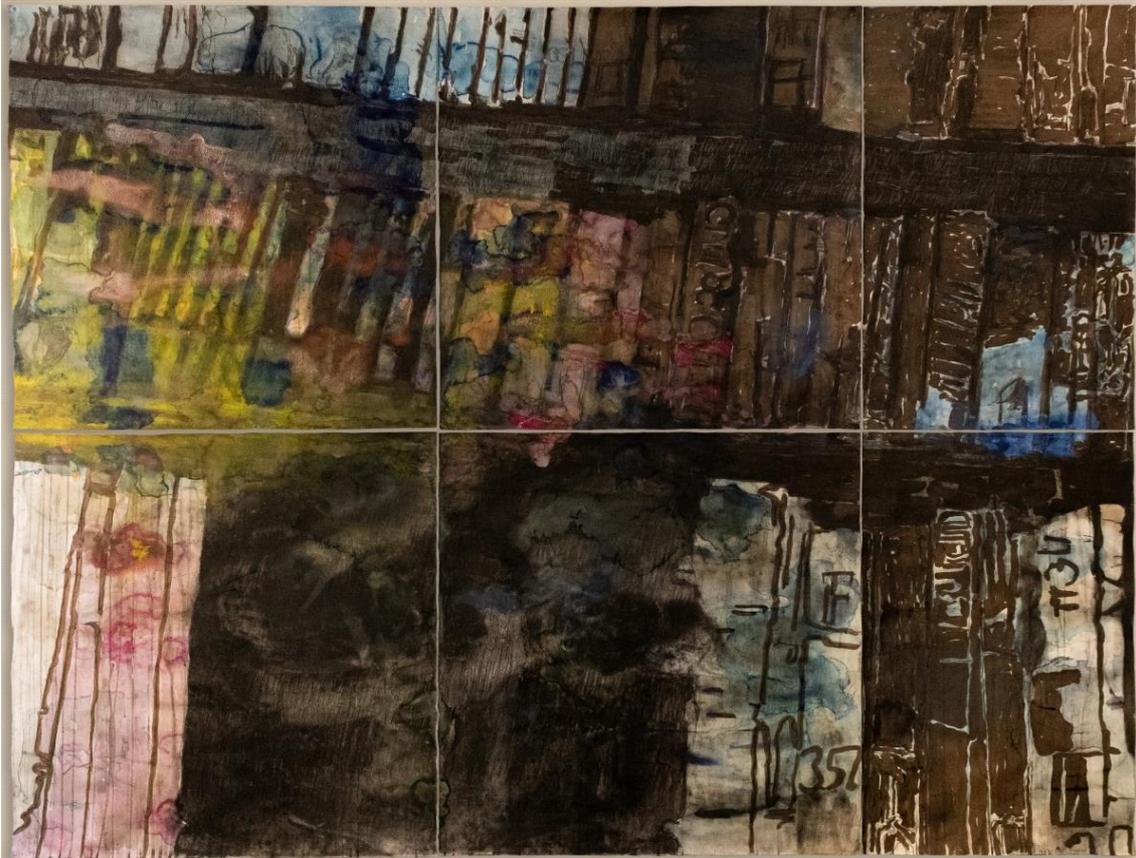


Figura 195 – Emanuel Monteiro. *Uma biblioteca à noite*, 2019-2020

Aquarela, betume, carvão vegetal, grafite, terra e ponta-seca sobre papel, 150 x 300 cm

Foto: Eduarda Moliner

Fonte: Acervo do autor (2020).

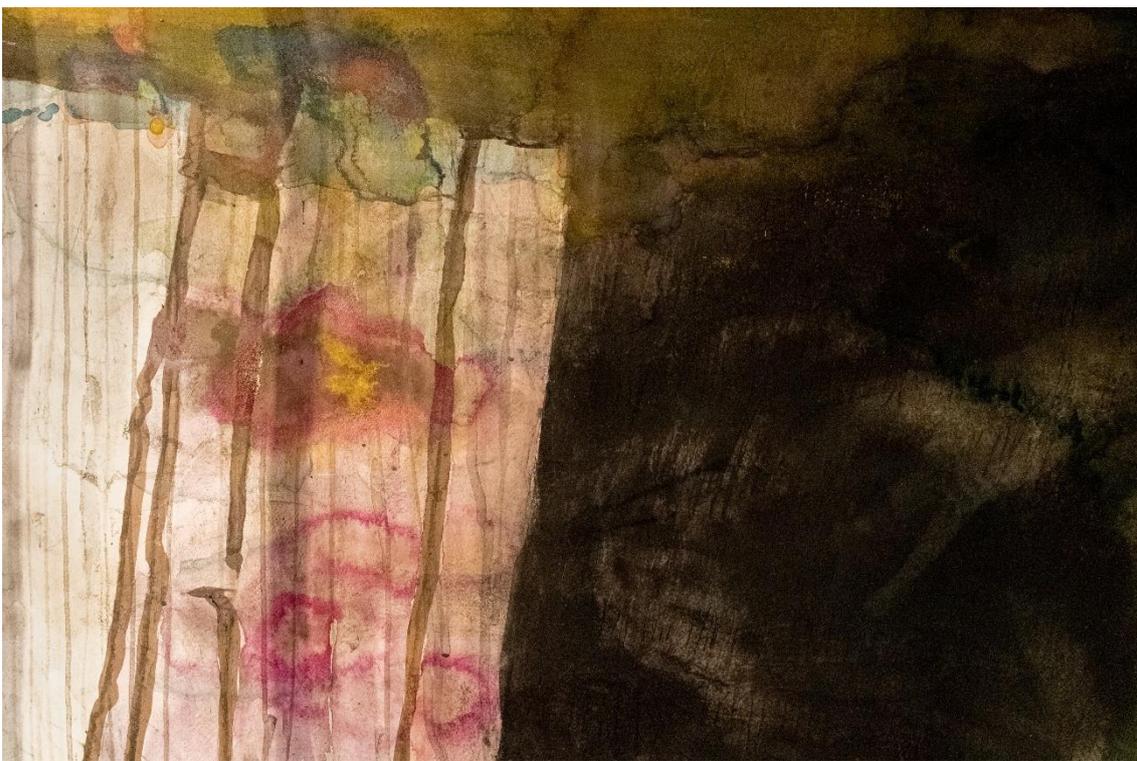
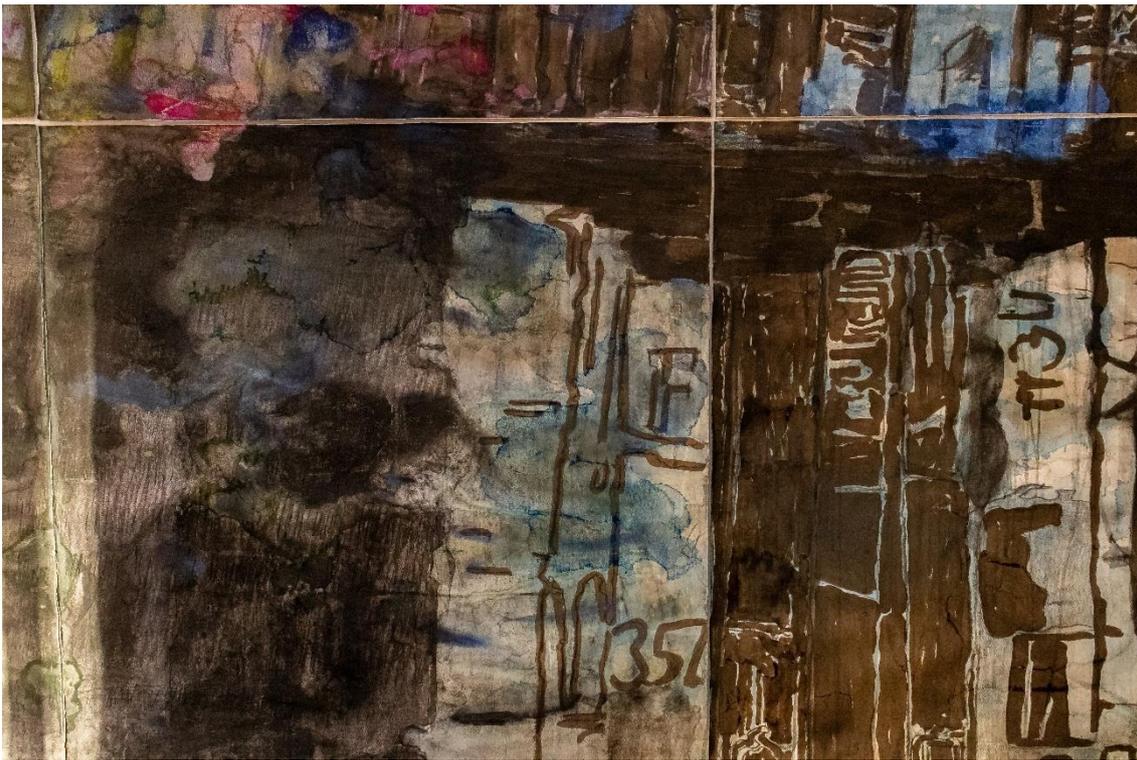


Figura 196-197 – Emanuel Monteiro. *Uma biblioteca à noite*, 2019-2020 (detalhe)

Aquarela, betume, carvão vegetal, grafite, terra e ponta-seca sobre papel

Foto: Eduarda Moliner

Fonte: Acervo do autor (2019).

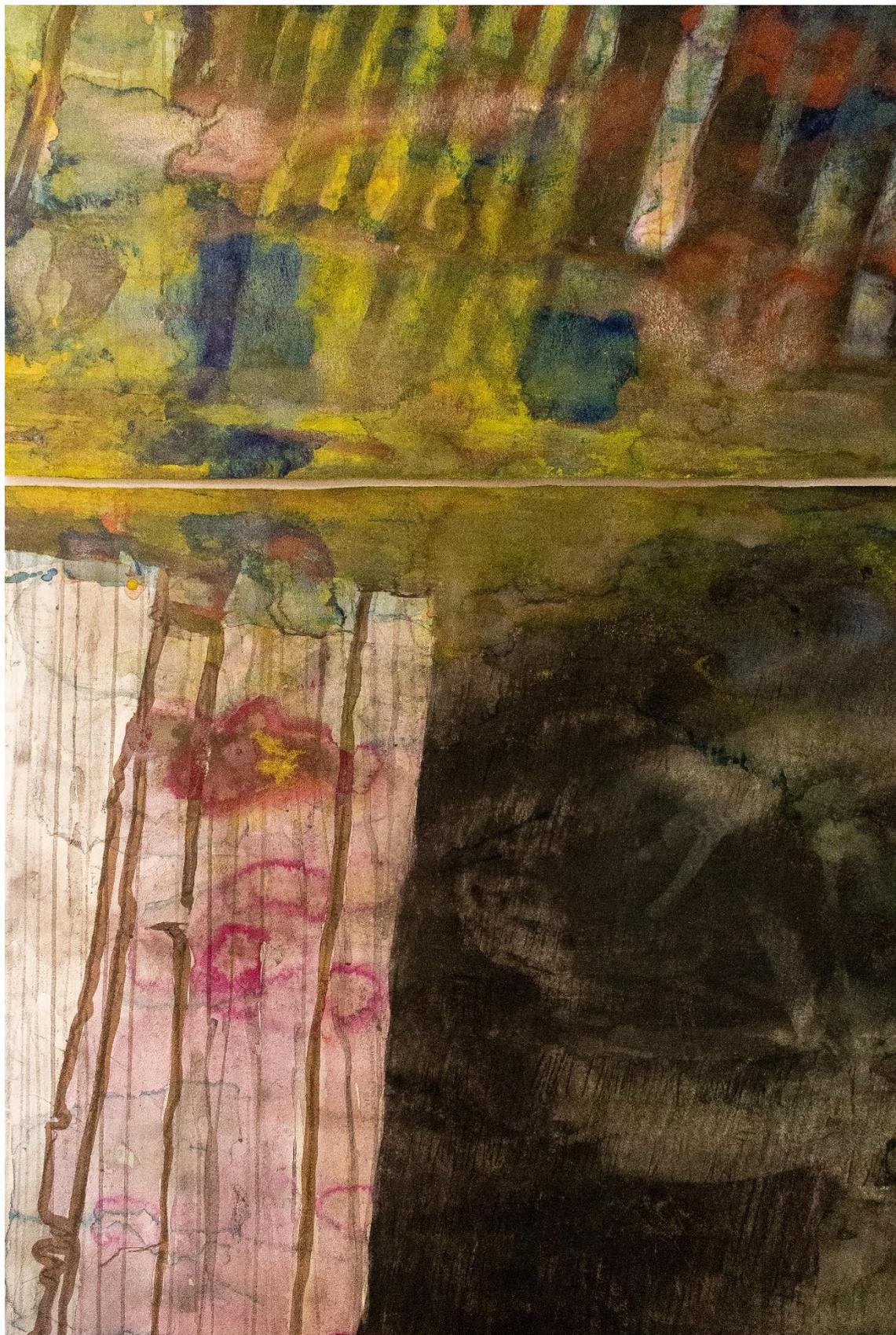


Figura 198 – Emanuel Monteiro. Uma biblioteca à noite, 2019-2020 (detalhe)
Aquarela, betume, carvão vegetal, grafite, terra e ponta-seca sobre papel
Foto: Eduarda Moliner
Fonte: Acervo do autor (2020).

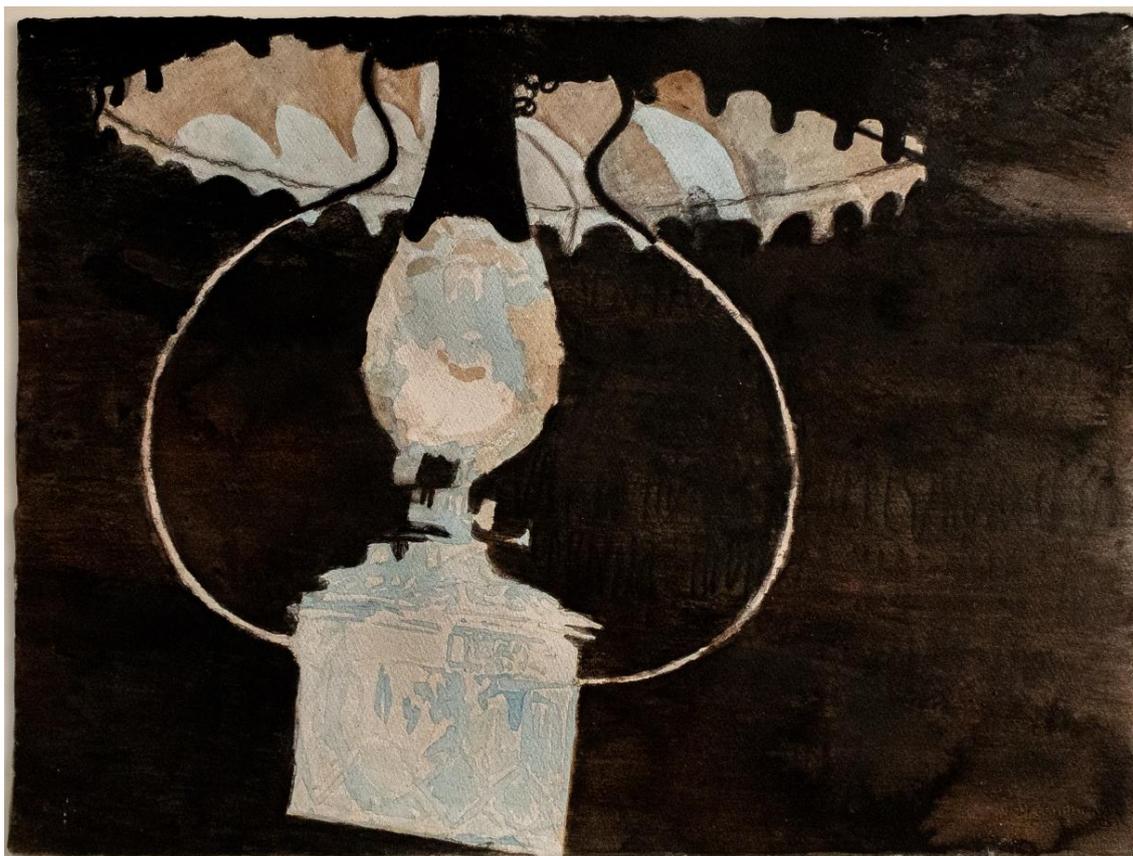


Figura 199 – Emanuel Monteiro. *Cavalos abandonados*, 2019
Aquarela, carvão, grafite, negro de fumo, terra e resina acrílica sobre papel, 56 x 76 cm
Foto: Eduarda Moliner
Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 200 – Emanuel Monteiro. Cavalos abandonados, 2019 (detalhe)
Aquarela, carvão, grafite, negro de fumo, terra e resina acrílica sobre papel
Foto: Eduarda Moliner
Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 201 – Emanuel Monteiro. *Cavar até o fim*, 2019-2020
Betume, carvão, gesso acrílico e grafite sobre papel, 56 x 75 cm
Foto: Eduarda Moliner
Fonte: Acervo do autor (2020).

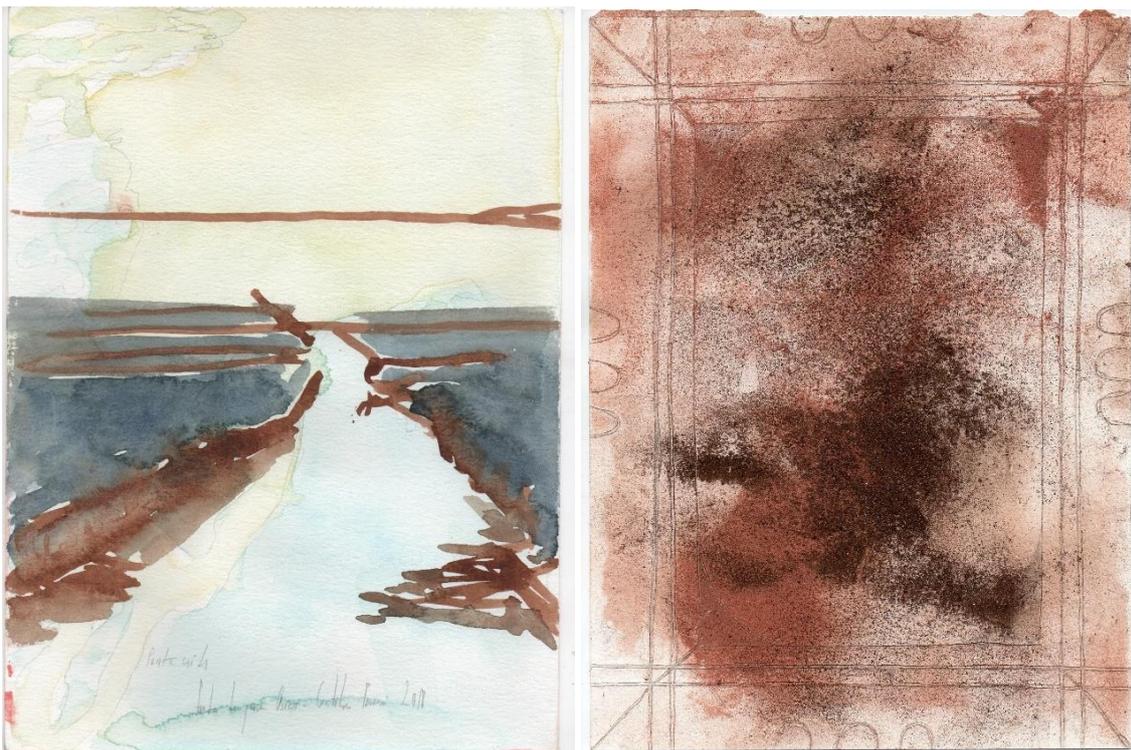


Figura 202 – Emanuel Monteiro. *De onde vem*, 2019-2021
Aquarela, grafite, terra e resina vinílica sobre papel, 28,3 x 42 cm
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2021).

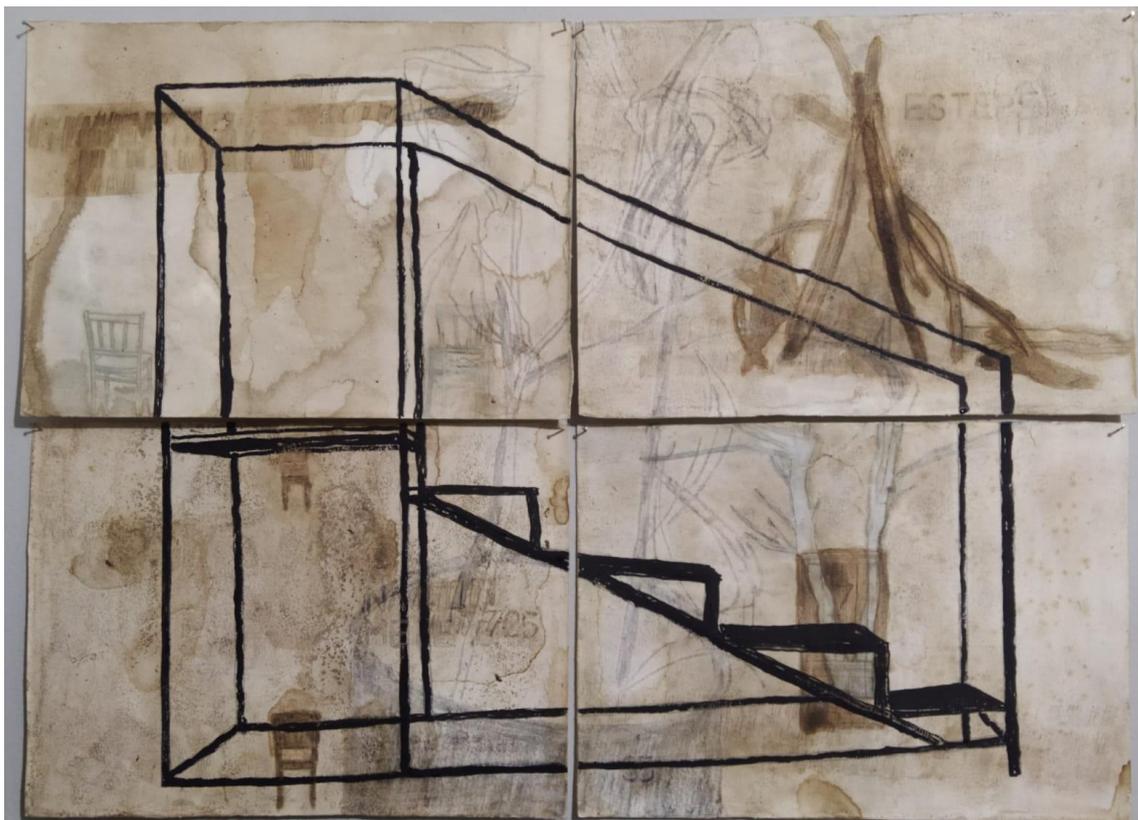


Figura 203 – Emanuel Monteiro. *Duas noites*, 2015-2021

Aquarela, carvão, grafite, ponta-seca e macerado de flor de Espatódea sobre papel, 55 x 75 cm

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2021).

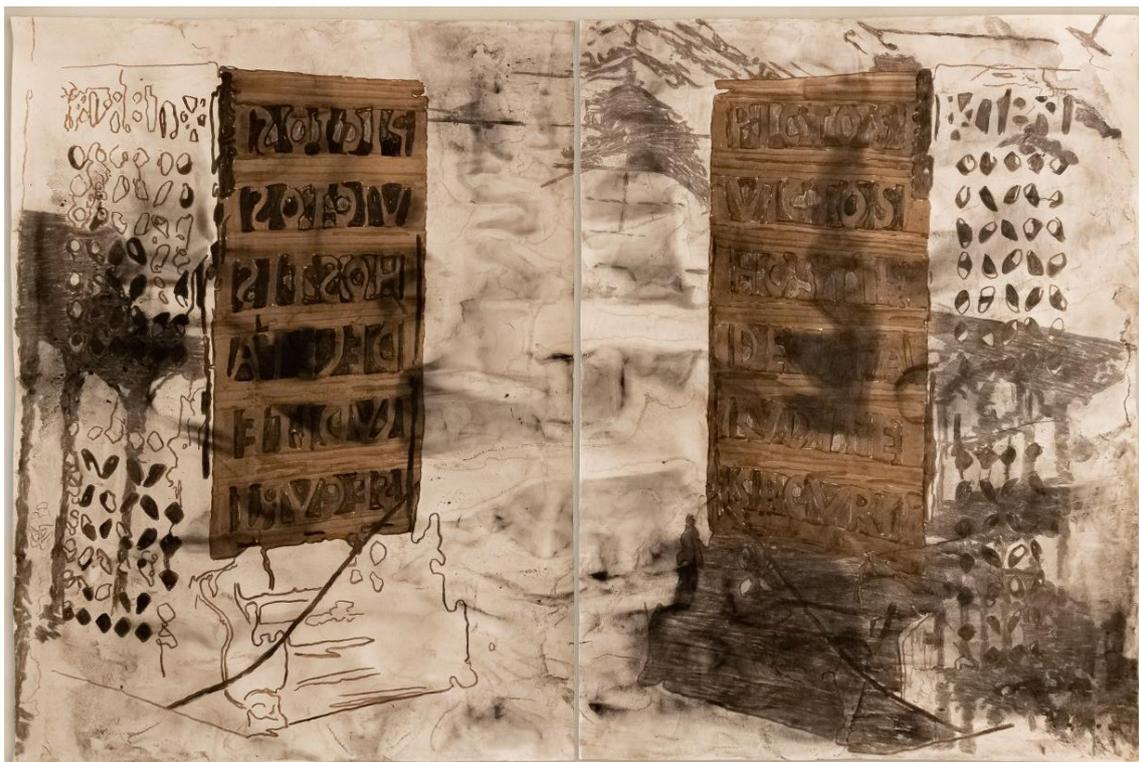


Figura 204 – Emanuel Monteiro. *Eco*, 2020
Betume e carvão sobre papel, 150 x 226 cm
Foto: Eduarda Moliner
Fonte: Acervo do autor (2020).



Figura 205 – Emanuel Monteiro. *Eco*, 2020 (detalhe)

Betume e carvão sobre papel

Foto: Eduarda Moliner

Fonte: Acervo do autor (2020).



Figura 206 – Emanuel Monteiro. *Pontilhão*, 2021
Aquarela, grafite e ponta-seca sobre papel, 56 x 100 cm
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2021).

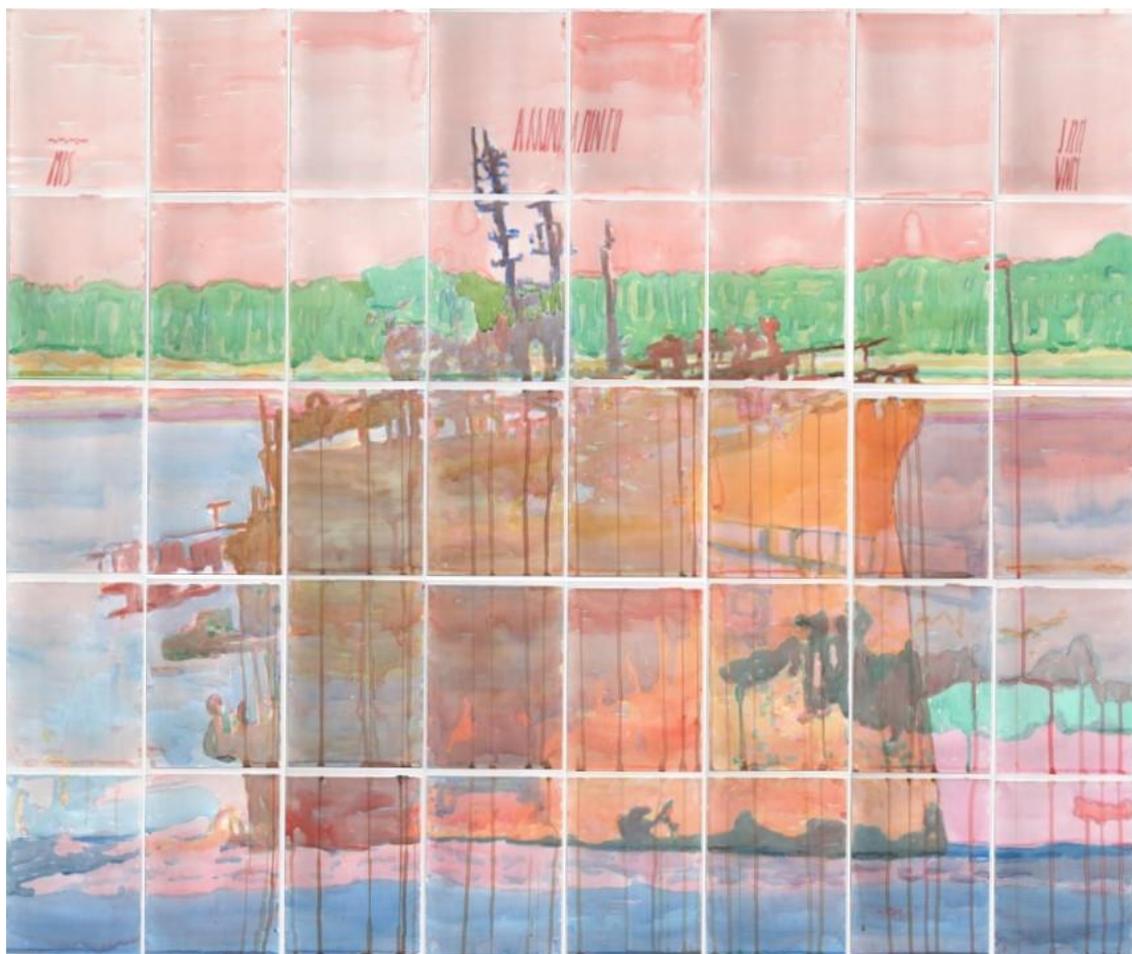


Figura 207 – Emanuel Monteiro. *Ponte caída: arrendamento*, 2021

Aquarela, grafite e ponta-seca sobre papel, 142 x 168 cm

Acervo MAC-PR

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2021).



Figura 208 – Vista parcial da exposição *Enquanto tudo queima*, MAC-PR Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 2021

Acervo MAC-PR

Foto: Milla Jung

Fonte: Acervo do autor (2021).



Figura 209 – Vista parcial da exposição *Enquanto tudo queima*, MAC-PR Museu de Arte Contemporânea do Paraná, 2021

Acervo MAC-PR

Foto: Milla Jung

Fonte: Acervo do autor (2021).



Figura 210 – Emanuel Monteiro. *Ponte caída: arrendamento*, 2021 (detalhe)

Aquarela, grafite e ponta-seca sobre papel

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2021).



Figura 211 – Emanuel Monteiro. *Ponte caída: arrendamento*, 2021 (detalhe)
Aquarela, grafite e ponta-seca sobre papel
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2021).



Figura 212 – Emanuel Monteiro. *Estrangeiro*, 2010-2021

Carvão, negro de fumo, ponta-seca, terra e resina vinílica sobre papel, 300 x 200 cm

Foto: Eduarda Moliner

Fonte: Acervo do autor (2021).

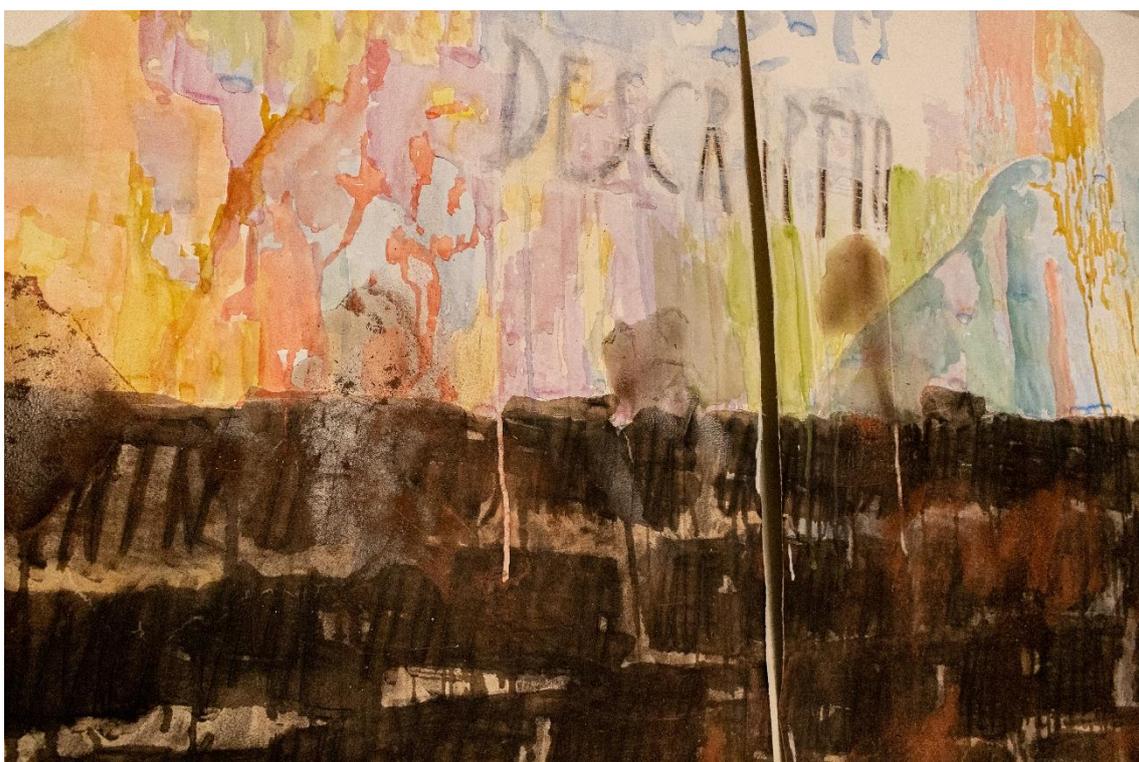
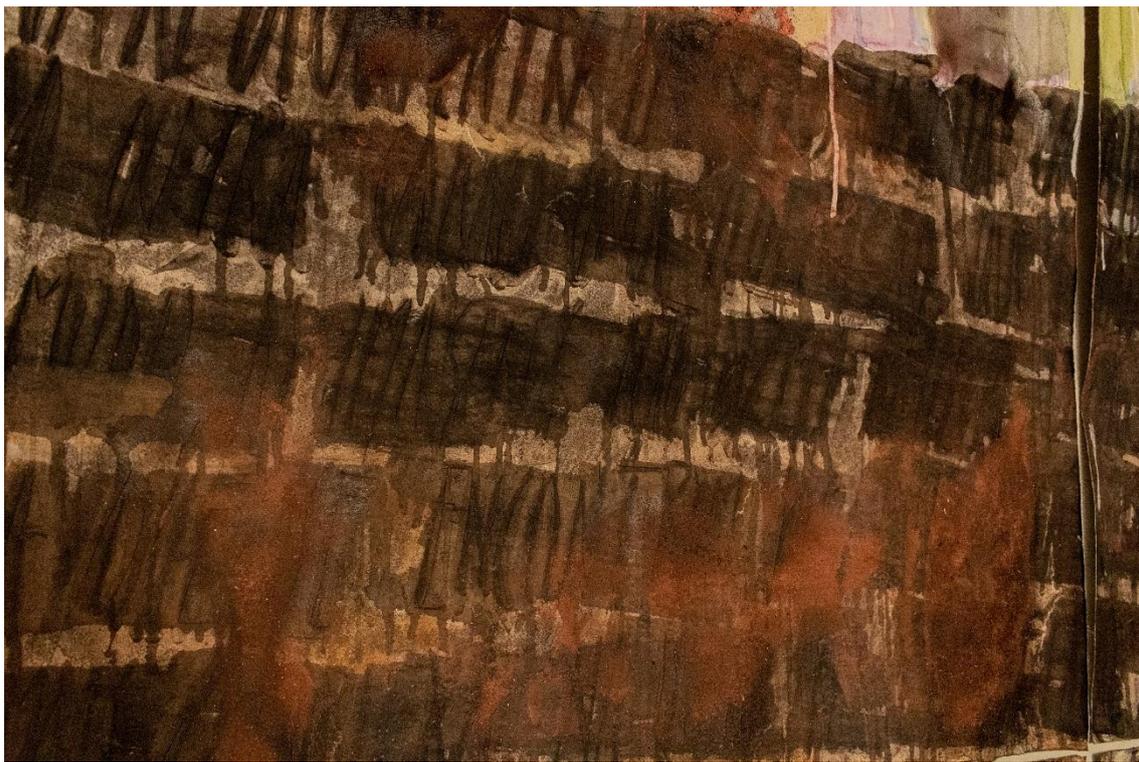


Figura 213-214 – Emanuel Monteiro. *Estrangeiro*, 2019-2021 (detalhe)

Carvão, negro de fumo, ponta-seca, terra e resina vinílica sobre papel

Foto: Eduarda Moliner

Fonte: Acervo do autor (2021).



Figura 215 – Emanuel Monteiro. *Farol*, 2016

Aquarela, flor, folha de ouro, macerado de flor de Espatódea e ponta-seca sobre papel, 19 x 28 cm

Col. particular de Paula Ramos

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2016).



Figura 216 – Emanuel Monteiro. *Aguapé I*, 2016

Acrílica, aquarela, betume, folha de ouro, grafite e ponta-seca sobre papel, 29,7 x 42,5 cm

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2016).



Figura 217 – Emanuel Monteiro. *Aguapé II*, 2016

Acrílica, aquarela, betume, folha de ouro, grafite e ponta-seca sobre papel, 29,7 x 42,5 cm

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2016).

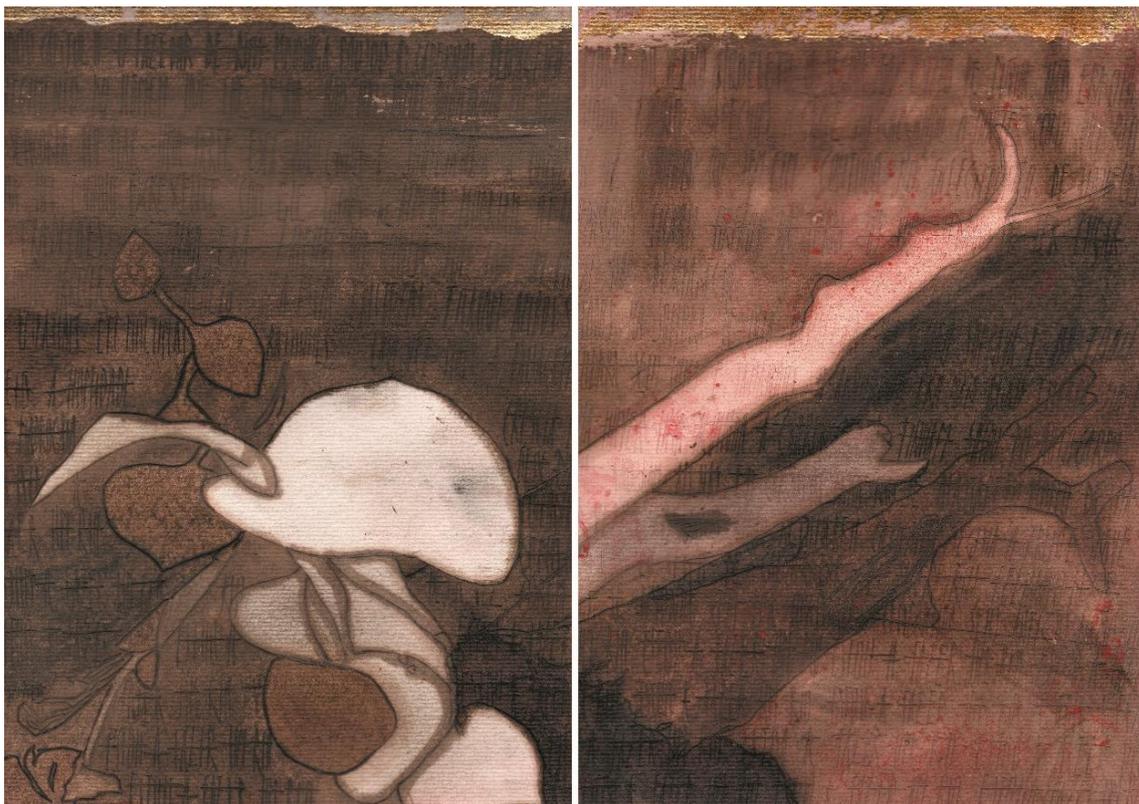


Figura 218 – Emanuel Monteiro. *Aguapé III*, 2016

Acrílica, aquarela, betume, folha de ouro, grafite e ponta-seca sobre papel, 29,7 x 42,5 cm

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2016).

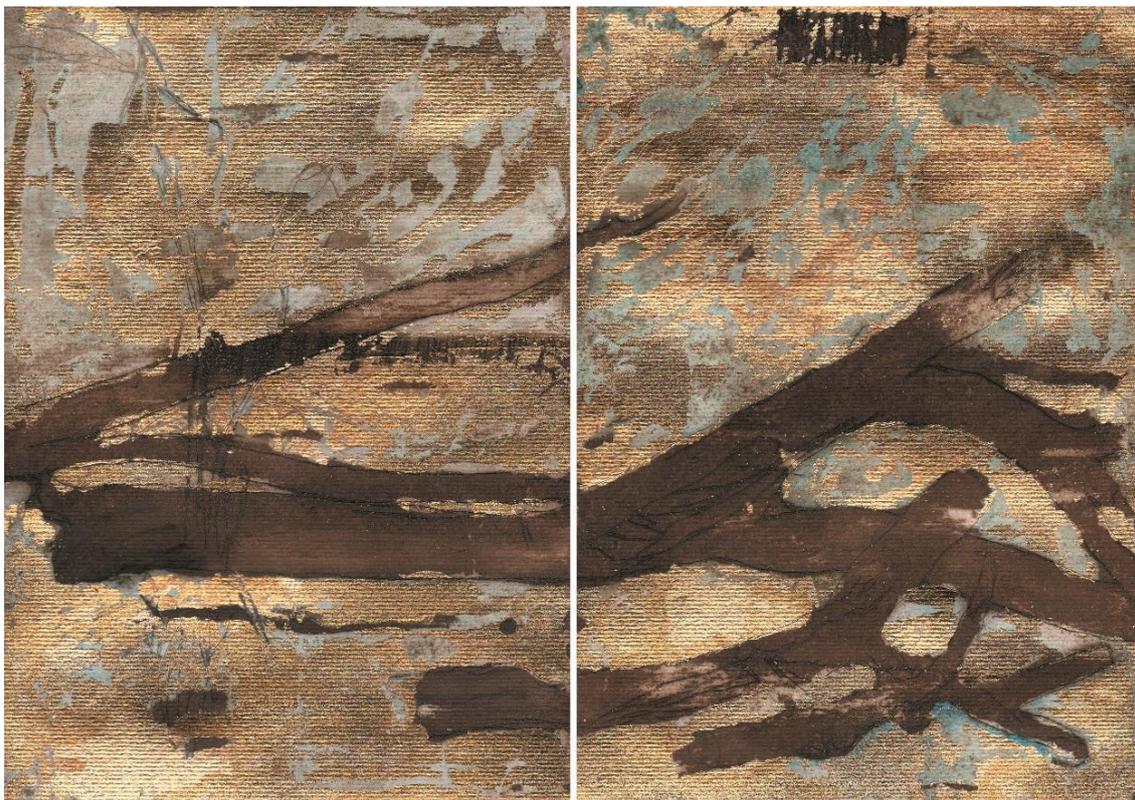


Figura 219 – Emanuel Monteiro. *Aguapé III*, 2016
Acrílica, aquarela, betume, folha de ouro, grafite e ponta-seca sobre papel, 29,7 x 42,5 cm
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2016).



Figura 220 – Emanuel Monteiro. *Aguapé IV*, 2016
Acrílica, aquarela, betume, folha de ouro, grafite e ponta-seca sobre papel, 29,7 x 42,5 cm
Acervo UFCSPA
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2016).

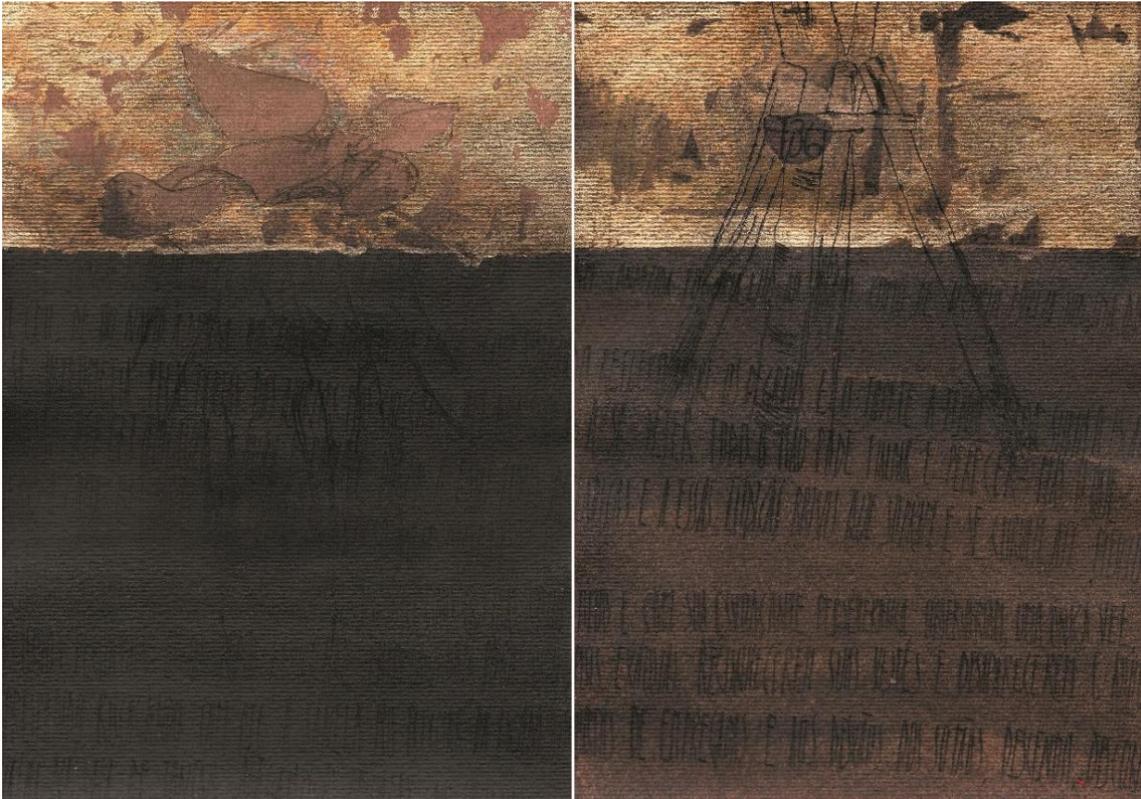


Figura 221 – Emanuel Monteiro. *Aguapé VI*, 2016

Acrílica, aquarela, betume, negro de fumo, folha de ouro, grafite e ponta-seca sobre papel
29,7 x 42,5 cm

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2016).



Figura 222 – Emanuel Monteiro. Exposição *Aguapé*, 2016
Espaço de Artes da UFCSPA. Porto Alegre/RS
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2016).



Figura 223 – Emanuel Monteiro. Travessia, 2016-2021

Aquarela, betume, grafite, macerado de flor de Espatódea e óleo de linhaça sobre papel
126,6 x 170 cm

Foto: Eduarda Moliner

Fonte: Acervo do autor (2021).

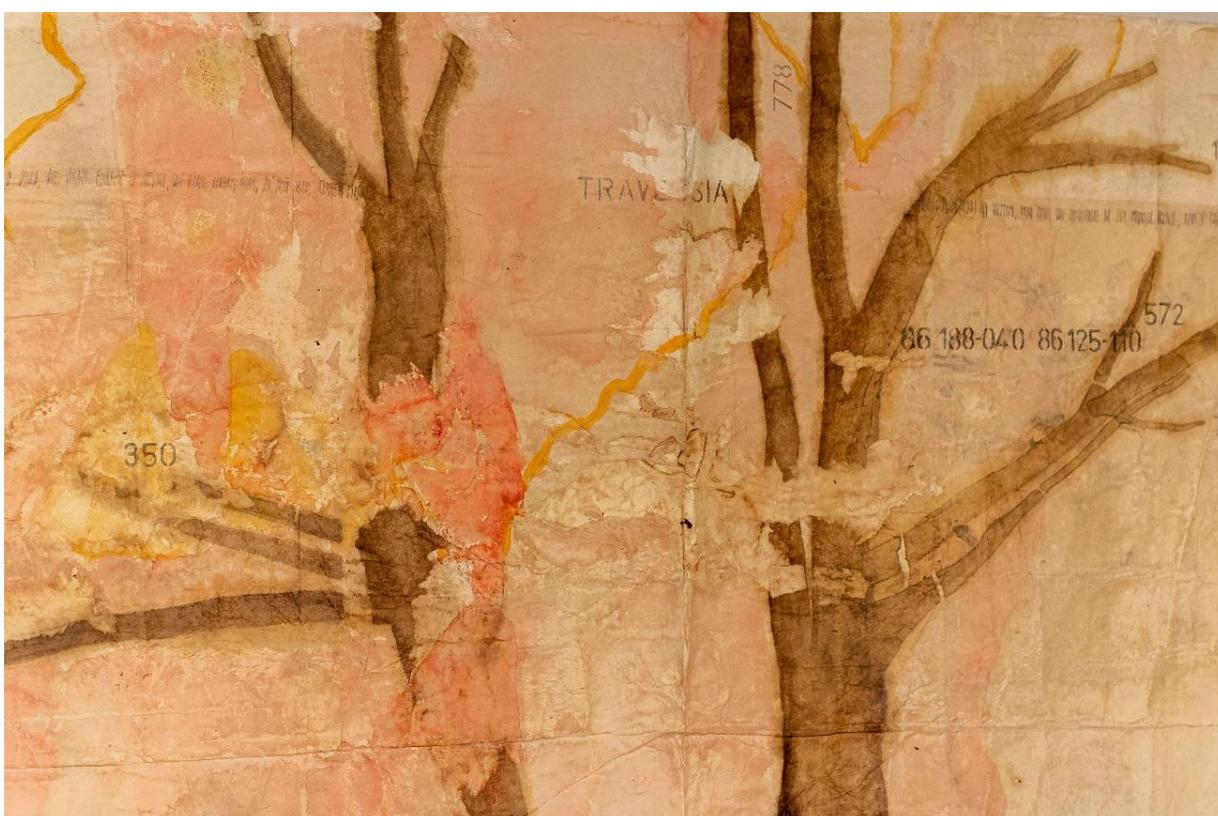
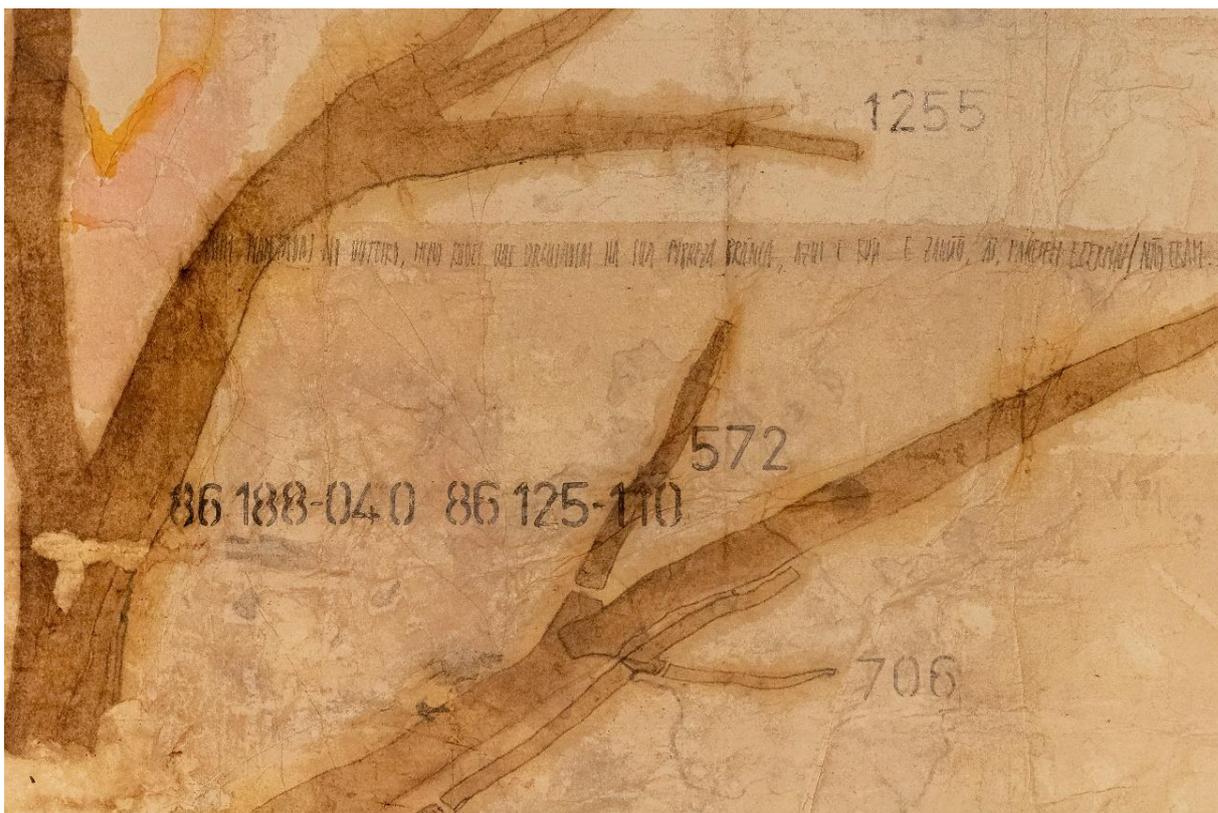


Figura 224-225 – Emanuel Monteiro. *Travessia*, 2016-2021 (detalhe)

Foto: Eduarda Moliner

Fonte: Acervo do autor (2021).



Figura 226-227 – Emanuel Monteiro. *Travessia*, 2016-2021 (detalhe)

Foto: Eduarda Moliner

Fonte: Acervo do autor (2021).



Figura 228 – Emanuel Monteiro. *O fazedor de rios*, 2016

Aquarela, betume, grafite, macerado de flor de Espatódea e óleo de linhaça sobre papel, 127 x 200 cm

Foto: Eduarda Moliner

Fonte: Acervo do autor (2016).

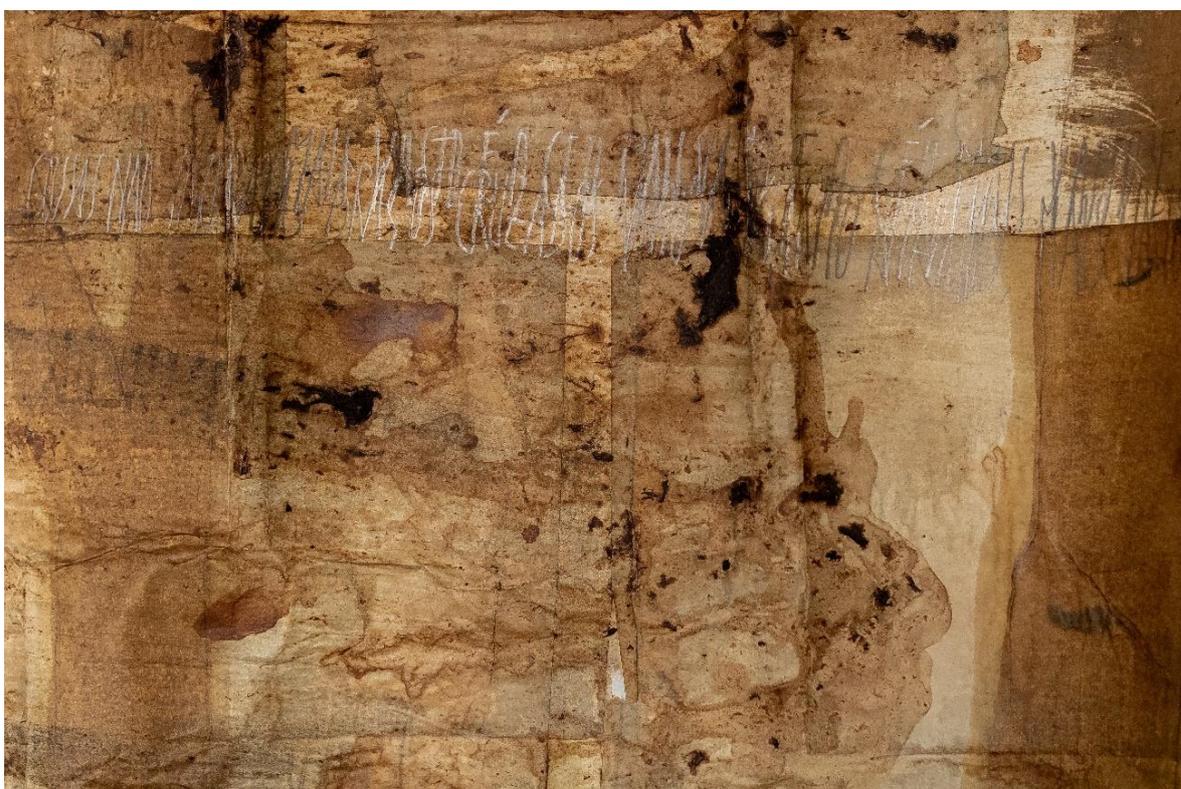
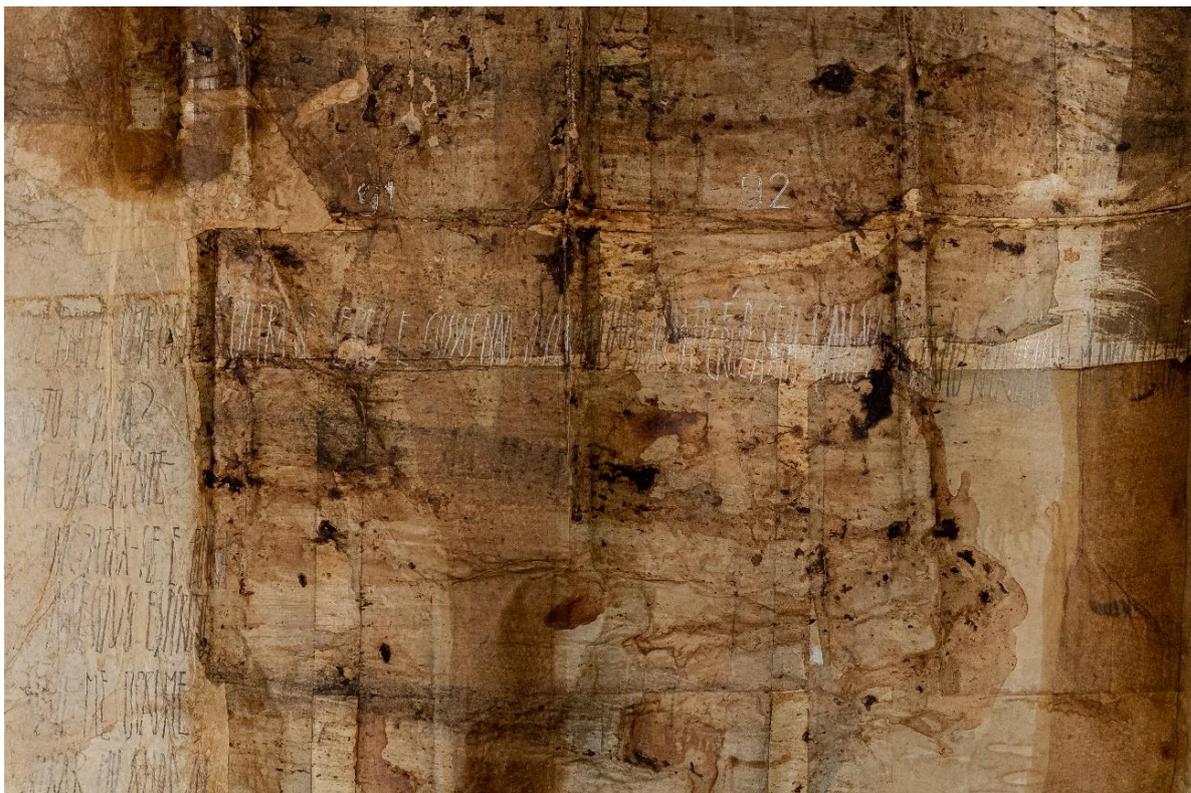


Figura 229-230 – Emanuel Monteiro. *O fazedor de rios*, 2016 (detalhe)
Aquarela, betume, grafite, macerado de flor de Espatódea e óleo de linhaça sobre papel
Foto: Eduarda Moliner
Fonte: Acervo do autor (2016).

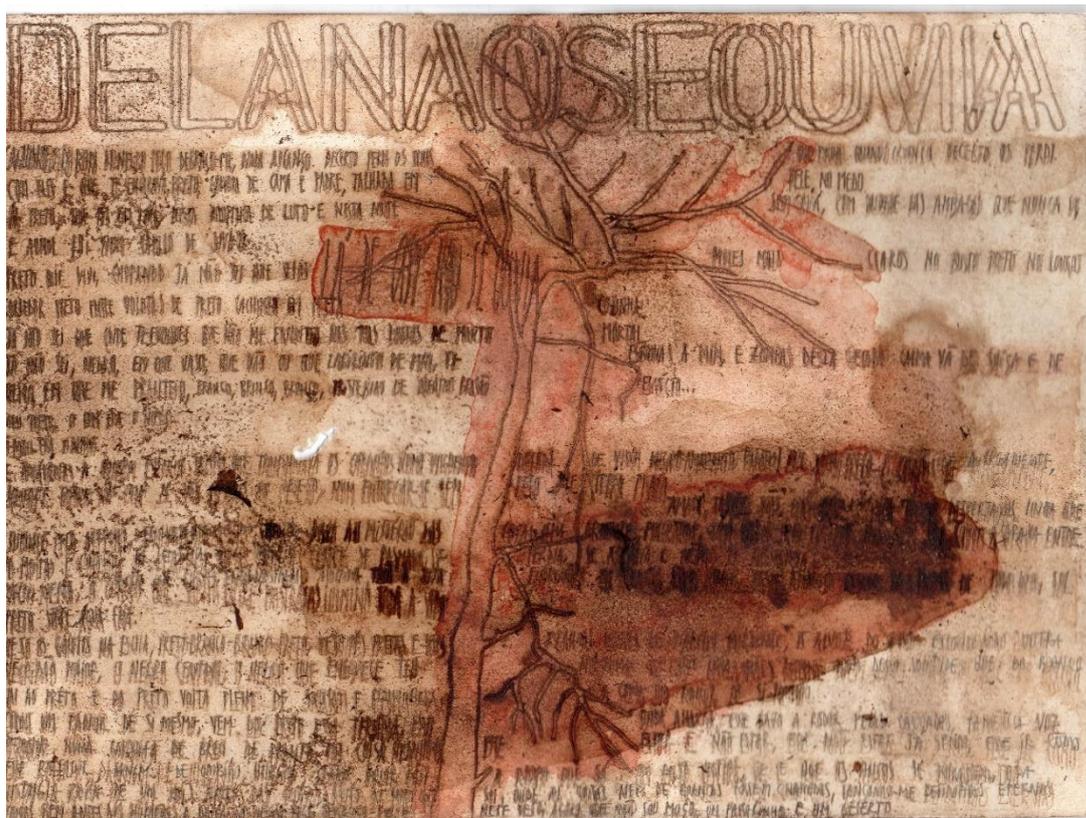


Figura 231 – Emanuel Monteiro. *Miragem*, 2016

Aquarela, grafite, macerado de flor de Espatódea e ponta seca sobre papel, 29,5 x 21 cm

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2016).



Figura 232 – Emanuel Monteiro. *Já eu perdera a conta às madrugadas*, 2016
Grafite, macerado de flor de Espatódea e ponta seca sobre papel, 29,5 x 21 cm
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2016).

Mas, por outro lado, não basta a sua simples separação física, seja qual for o grau de volume a que se dê; os animais, quando uma coisa se lhes impõe em relação às outras, também têm essa separação e no entanto não têm a separação ou distinção de que estamos a falar. Os animais estão imediatamente sobre essa coisa e não consideram a sua separação em relação às outras, a sua separação das outras. É esta relação que, indo das outras, mas não as considerando e por isso aniquilando-as como diz Joyce, constitui a coisa como ela, justamente ela e não as outras. Sem esta primeira relação de de-finição, de separação, de distinção, de exclusão – tudo palavras para significar a mesma coisa –, nenhuma outra é possível, porque não há ainda coisa alguma que se possa relacionar; mas uma vez essa coisa aí, ela pode ser reduplicativamente ela-mesma (a identidade) e comparar-se com todas as outras de todas as maneiras, incluindo o nada, deste modo se possibilitando nomeadamente o movimento e a existência; ou seja, eis, com todas as relações que a primeira permite, a inteligibilidade do mundo (REIS, 1996, p. 419).



Figura 233 – Emanuel Monteiro. *Quatro anos de chuva I*, 2016-2017

Acrílica, aquarela, carvão, grafite, macerado de flor de Espatódea, óleo de linhaça e ponta-seca sobre papel, 180 x 280 cm

Col. particular

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2017).



Figura 234 – Emanuel Monteiro. *Entre ambos se intercala o movimento*, 2016

Betume, grafite, macerado de flor de Espátódea, negro de fumo e ponta-seca sobre papel mata-borrão, 75 x 123 cm⁷¹

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2016).

⁷¹ Durante a forte chuva do dia 1º de setembro de 2019, o apartamento em que eu morava sofreu um alagamento que resultou na danificação irreversível e perda deste trabalho.



Figura 235 – Emanuel Monteiro. *Sobre as águas*, 2011-2017
Macerado de flor de Espatódea, nanquim e ponta-seca sobre papel, 28 x 312 cm
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2017).



Figura 236 – Emanuel Monteiro. *Sobre as águas*, 2011-2017 (detalhe)
Macerado de flor de Espatódea, nanquim e ponta-seca sobre papel
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2017).



Figura 237 – Emanuel Monteiro. *Caminhas*, 2011

Algodão, bordado, brotos secos de girassol, estantes para tubo de ensaio de madeira, girassol seco, sementes de girassol, tule, 14 x 16,5 x 32,3 cm

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2011).

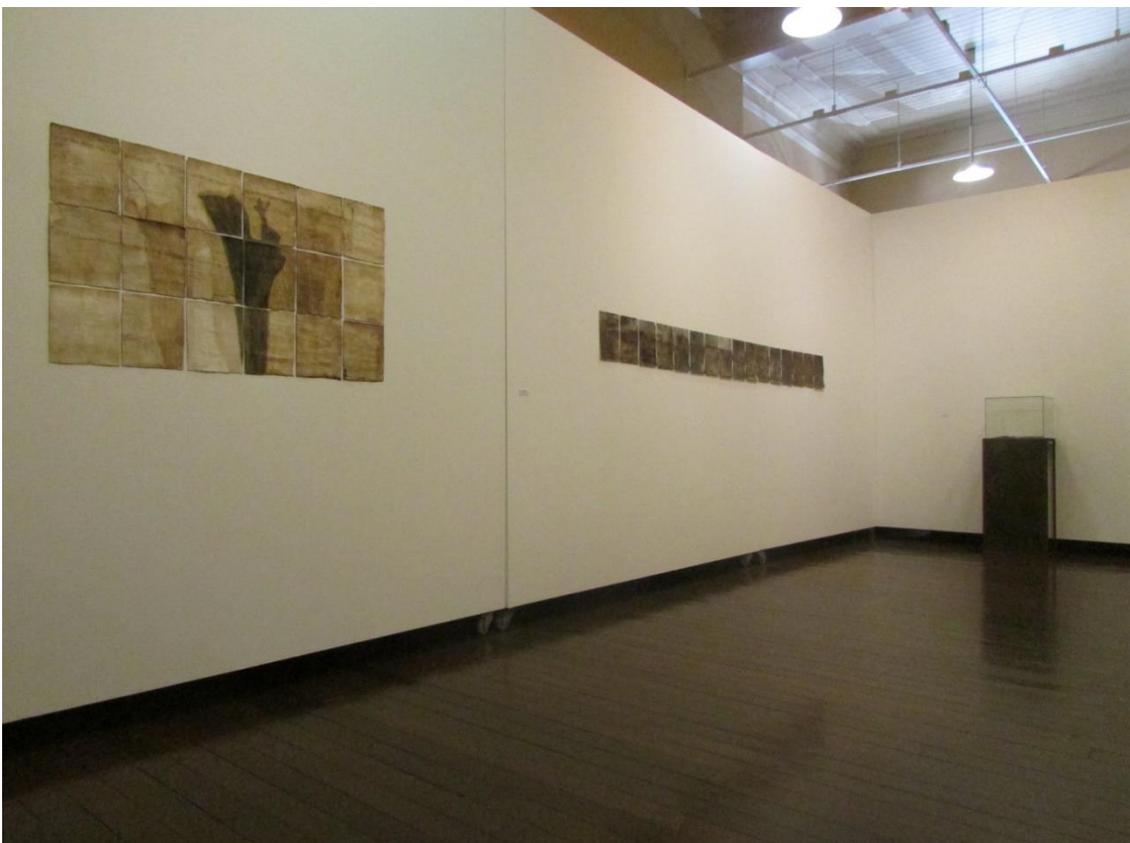


Figura 238-239 – Vista parcial da exposição *Atrás da Nossa Passagem*
Sala da Fonte – Paço dos Açorianos, Porto Alegre/RS. Período: 27/02/2017 a 03/03/2017
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2017).



Figura 240-241 – Vista parcial da exposição *Atrás da Nossa Passagem*
Sala da Fonte – Paço dos Açorianos, Porto Alegre/RS. Período: 27/02/2017 a 03/03/2017
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2017).



Figura 242 – Vista parcial da exposição *Atrás da Nossa Passagem*
Sala da Fonte – Paço dos Açorianos, Porto Alegre/RS. Período: 27/02/2017 a 03/03/2017
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2017).



Figura 243 – Emanuel Monteiro. *Quatro anos de chuva II*, 2017-2018

Acrílica, aquarela, grafite, macerado de flor de Espatódea e ponta-seca sobre papel, 160 x 180 cm

Col. particular

Foto: Jéssica Factor

Fonte: Acervo do autor (2018).

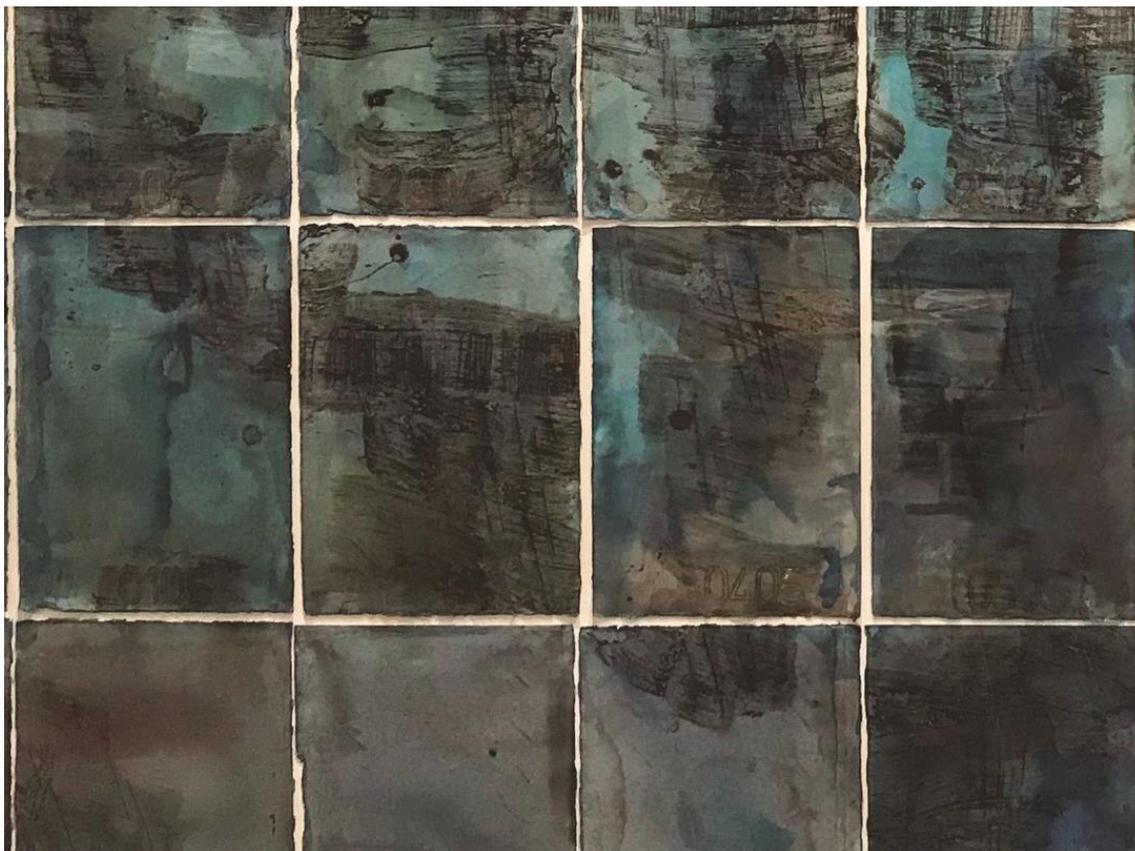


Figura 244 – Emanuel Monteiro. *Quatro anos de chuva II*, 2017-2018 (detalhe)
Acrílica, aquarela, grafite, macerado de flor de Espatódea e ponta-seca sobre papel
Foto: Jéssica Factor
Fonte: Acervo do autor (2018).

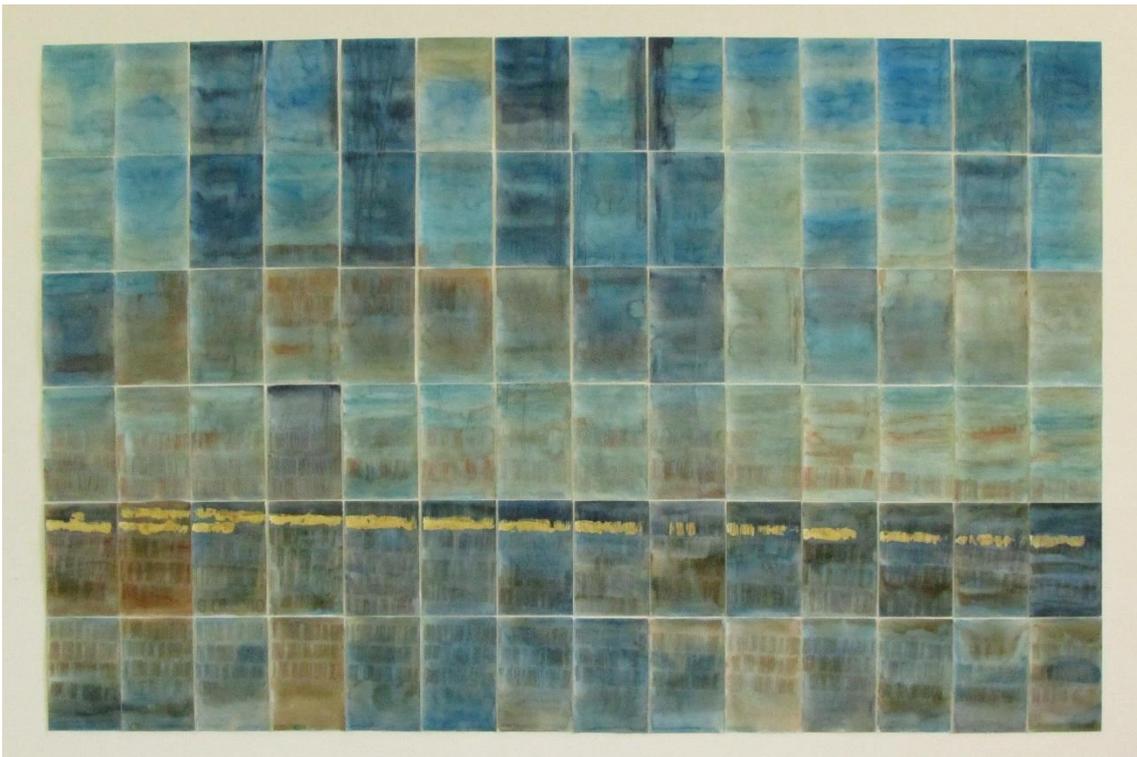


Figura 245 – Emanuel Monteiro. *Quatro anos de chuva III*, 2017-2018
Aquarela, folha de ouro, grafite e ponta-seca sobre papel, 180 x 230 cm
Col. particular

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2018).

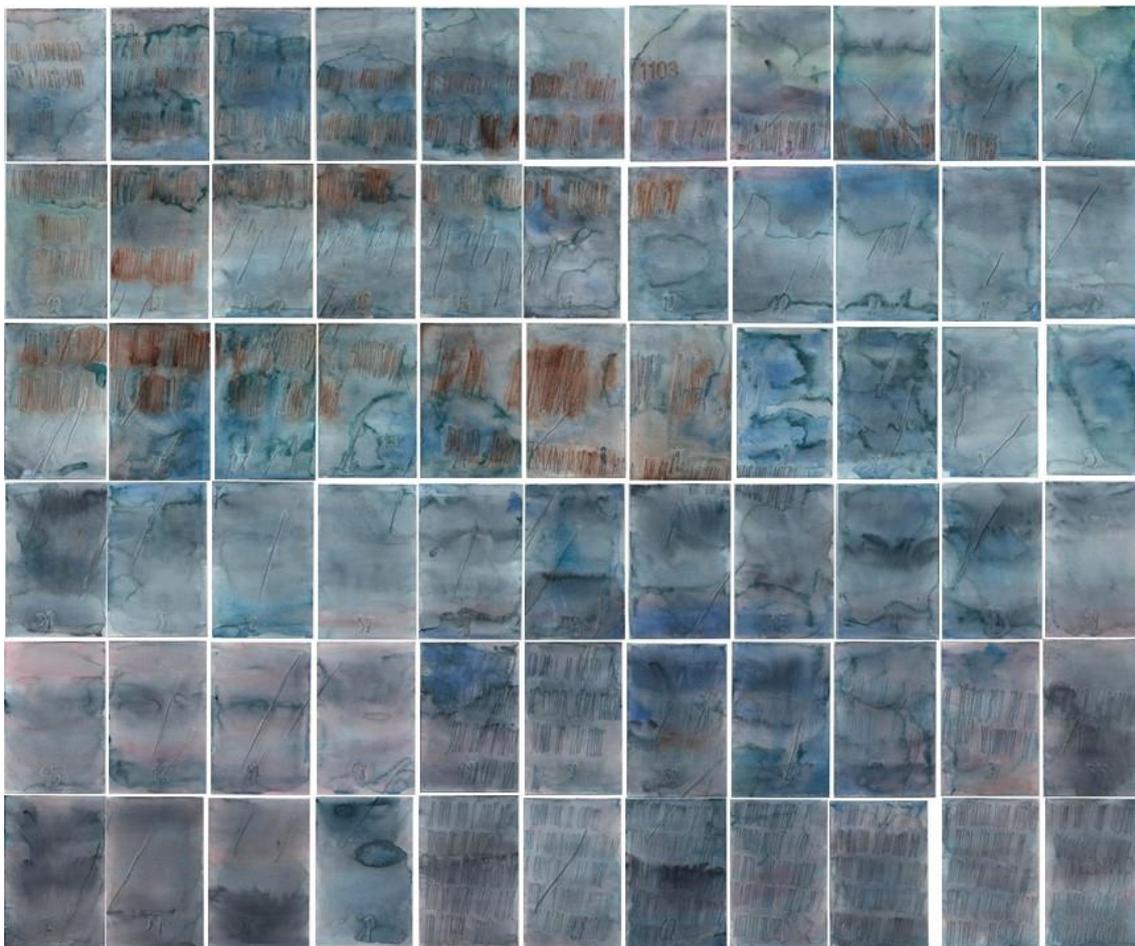


Figura 246 – Emanuel Monteiro. *Quatro anos de chuva IV*, 2018

Aquarela, grafite e ponta-seca sobre papel, 160 x 180 cm

Col. particular

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2018).

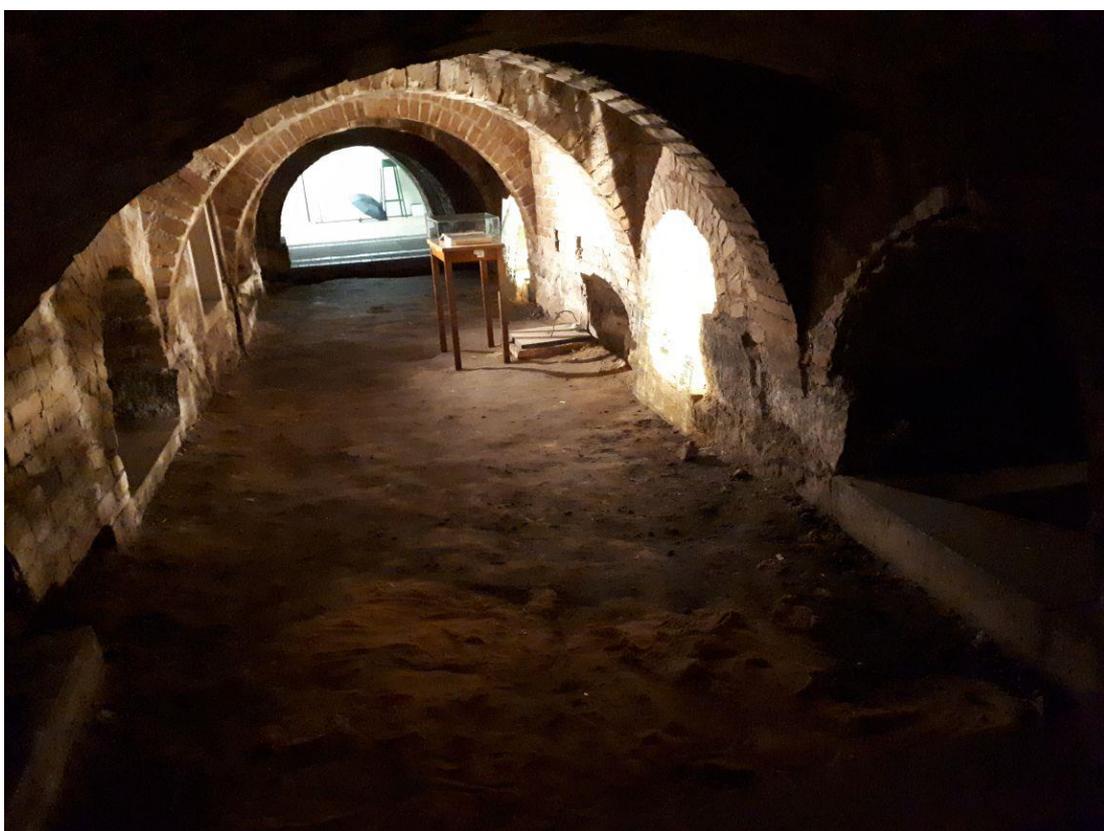
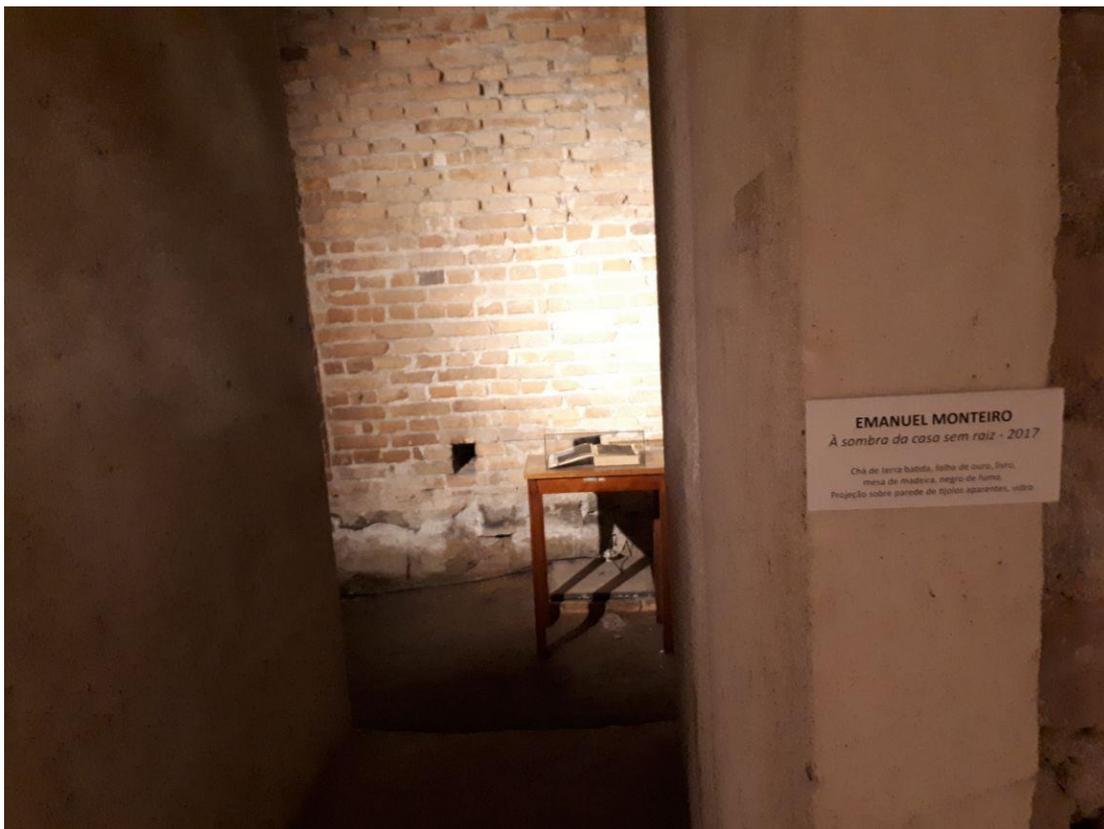


Figura 247-248 – Emanuel Monteiro. *À sombra da casa sem raiz*, 2017
Site-specific realizado para a exposição coletiva *Notas de subsolo*
Porão do Paço dos Açorianos, Porto Alegre/RS
Foto: Elias de Andrade
Fonte: Acervo do autor (2017).



Figura 249-250 – Emanuel Monteiro. *À sombra da casa sem raiz*, 2017
Site-specific realizado para a exposição coletiva *Notas de subsolo*
Porão do Paço dos Açorianos, Porto Alegre/RS
Foto: Elias de Andrade
Fonte: Acervo do autor (2017).

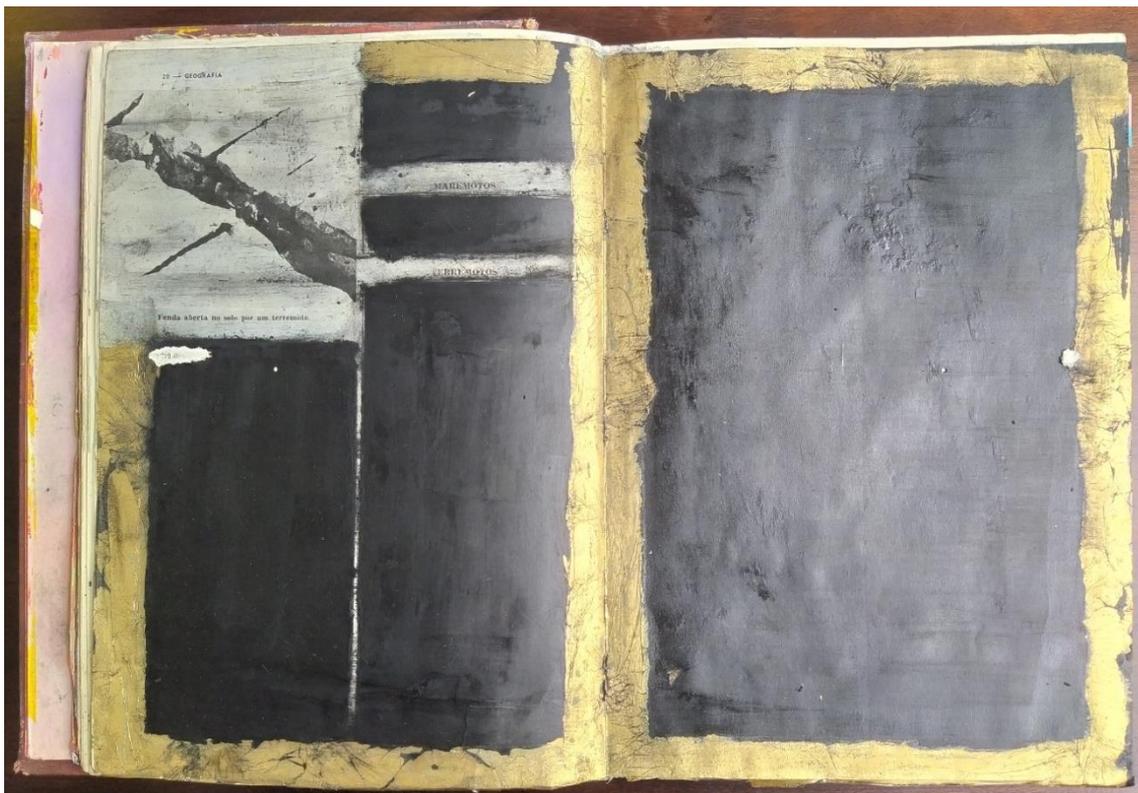


Figura 251 – Emanuel Monteiro. *Sem título*, 2017

Negro de fumo e óleo de linhaça em livro de Enciclopédia, 27 x 37 cm (aberto)

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2017).



Figura 252 – Emanuel Monteiro. *Espelho d'água: se partires um dia*, 2017
Aquarela, grafite, folha de ouro, macerado de flor de Espatódea e ponta-seca sobre papel
112 x 120 cm
Col. Particular
Foto: Niura Borges
Fonte: Acervo do autor (2017).



Figura 253 – Emanuel Monteiro. *É uma casa, entre outras*, 2018
Aquarela, grafite e ponta-seca sobre papel, 150 x 162,5 x 6 cm
Foto: Claudia Hamerski
Fonte: Acervo do autor (2018).

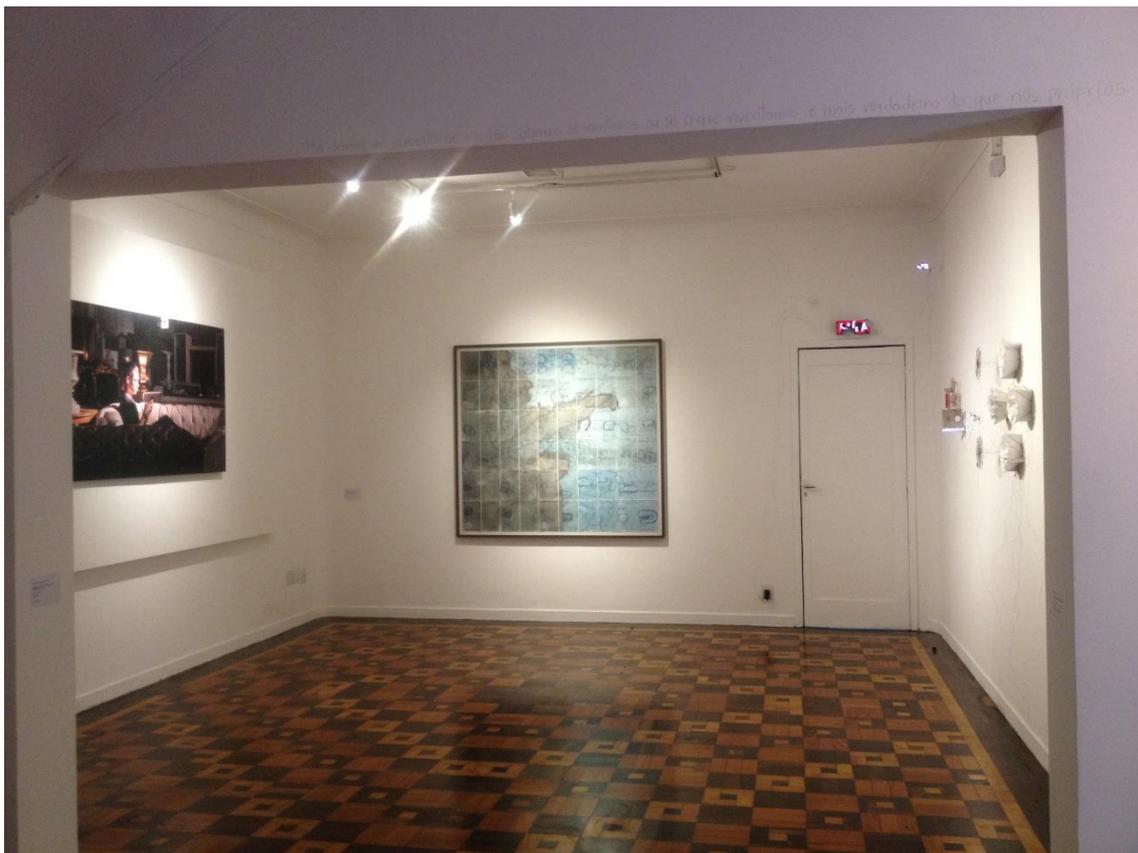


Figura 254 – Vista parcial da exposição *A Frente e o Verso do Olho*
Artistas: Carlos Donaduzzi, Elias Maroso, Emanuel Monteiro, Paula Luersen
Galeria Ecarta, Porto Alegre/RS
Abertura: 13/12/2028 Período: 14/12/2018 a 26/01/2019
Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 255 – Emanuel Monteiro. *Alfazema*, 2018
Aquarela, carvão, grafite e nanquim sobre papel, 100 x 150 cm
Col. particular de Tania Sulzbacher
Fonte: Acervo do autor (2018).



Figura 256 – Emanuel Monteiro. *As recordações iam chegando no ar*, 2019
Aquarela, carvão, grafite e ponta seca sobre papel, 112 x 165 cm
Fonte: Acervo do autor (2019).

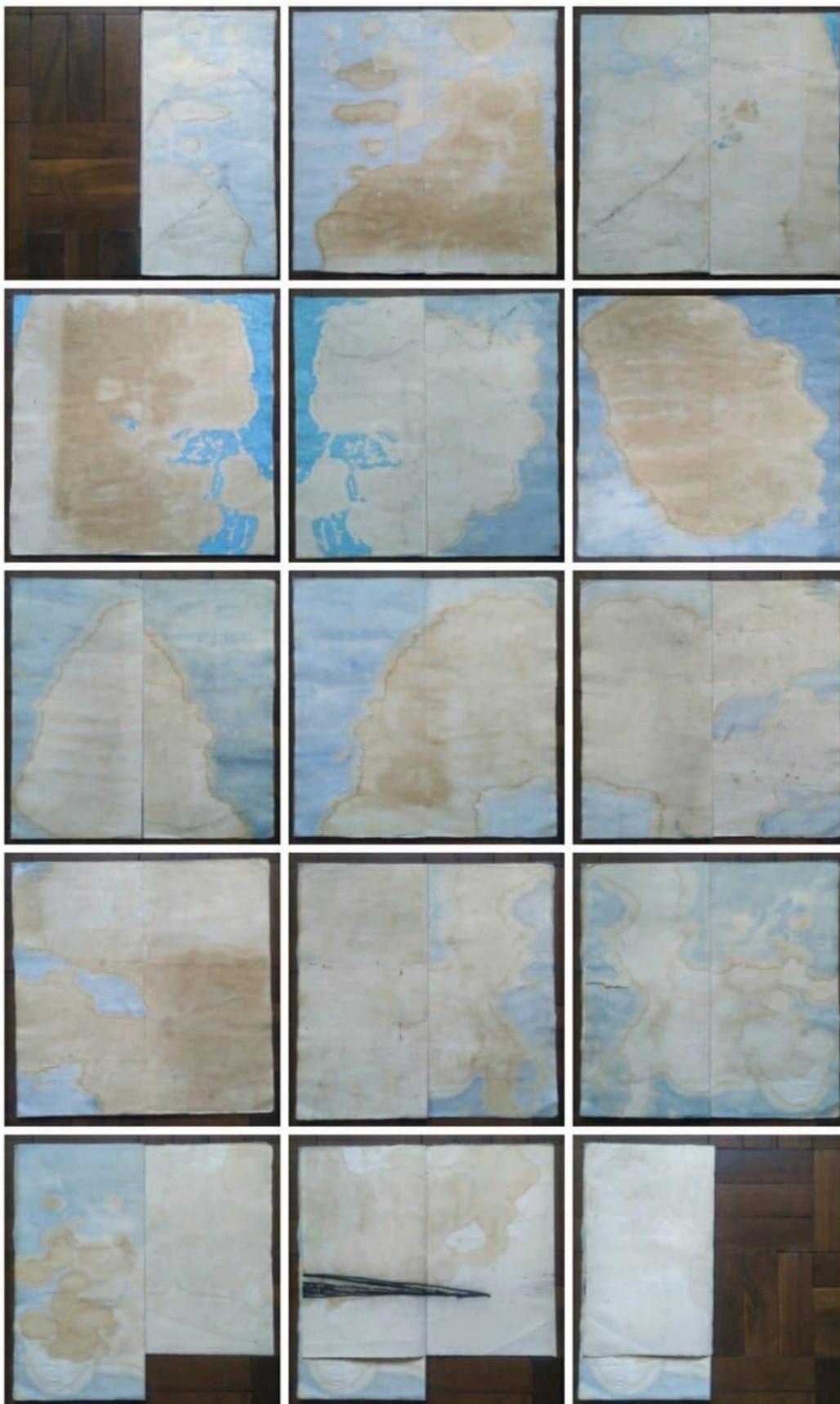


Figura 257 – Emanuel Monteiro. *Mata-borrão*, 2019
Aquarela e carvão sobre livro de papel mata-borrão, 50 x 50 cm, aberto
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 258 – Emanuel Monteiro. *Mata-borrão*, 2019
Aquarela e carvão sobre livro de papel mata-borrão, 50 x 50 cm, aberto
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 259 – Emanuel Monteiro. *Mata-borrão*, 2019
Aquarela e carvão sobre livro de papel mata-borrão, 50 x 50 cm, aberto
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 260 – Emanuel Monteiro. *Mata-borrão*, 2019
Aquarela e carvão sobre livro de papel mata-borrão, 50 x 50 cm, aberto
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2018).



Figura 261 – Emanuel Monteiro. *Mata-borrão*, 2019
Aquarela e carvão sobre livro de papel mata-borrão, 50 x 50, aberto
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 262 – Emanuel Monteiro. *Mata-borrão*, 2019
Aquarela e carvão sobre livro de papel mata-borrão, 50 x 50 cm, aberto
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2019).

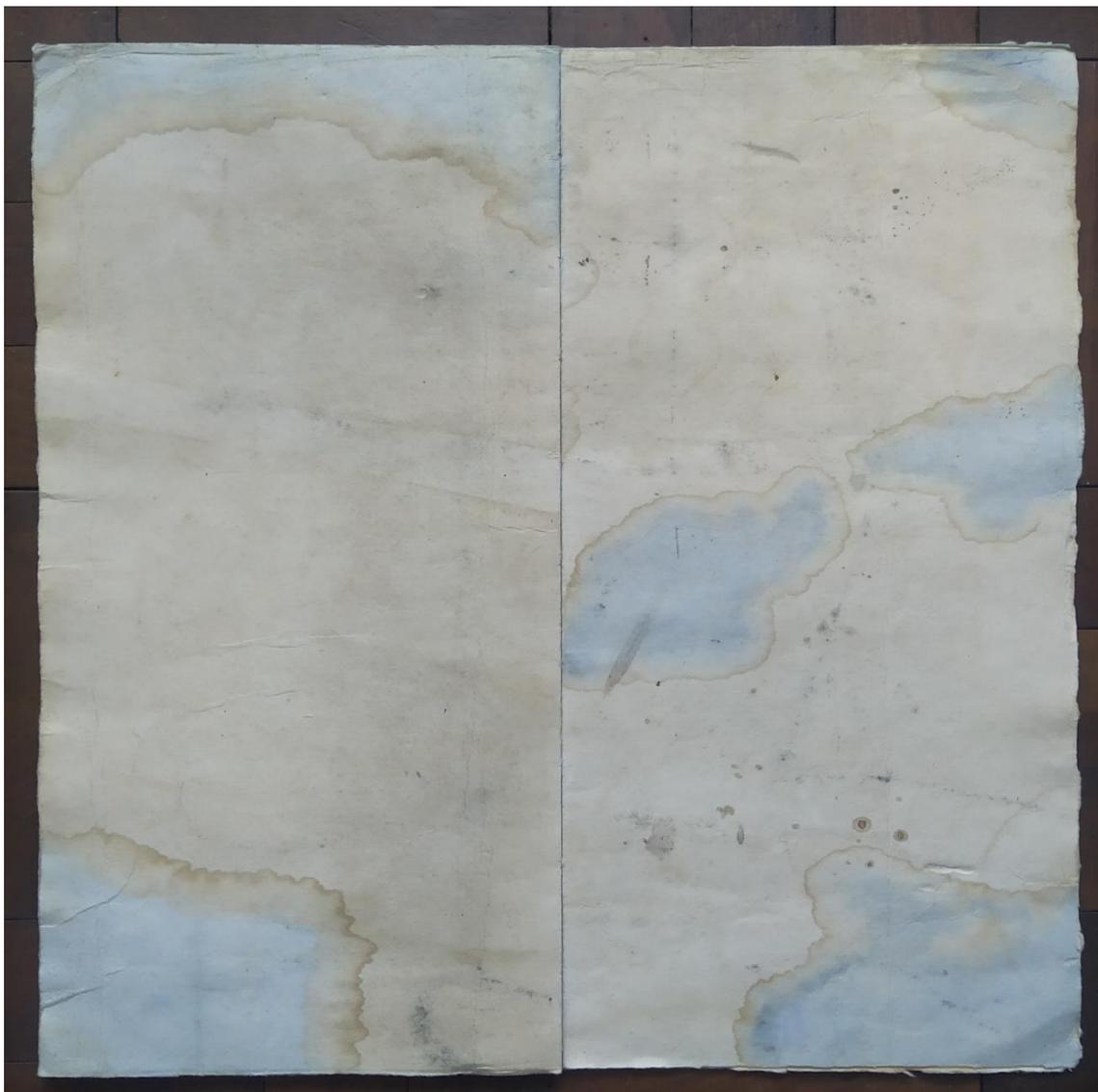


Figura 263 – Emanuel Monteiro. *Mata-borrão*, 2019
Aquarela e carvão sobre livro de papel mata-borrão, 50 x 50 cm, aberto
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 264 – Emanuel Monteiro. *Mata-borrão*, 2019
Aquarela e carvão sobre livro de papel mata-borrão, 50 x 50 cm, aberto
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 265 – Emanuel Monteiro. *Mata-borrão*, 2019
Aquarela e carvão sobre livro de papel mata-borrão, 50 x 50 cm, aberto
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 266 – Emanuel Monteiro. *Mata-borrão*, 2019
Aquarela e carvão sobre livro de papel mata-borrão, 50 x 50 cm, aberto
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 267 – Emanuel Monteiro. *Mata-borrão*, 2019
Aquarela e carvão sobre livro de papel mata-borrão, 50 x 50 cm, aberto
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 268 – Emanuel Monteiro. Mata-borrão, 2019
Aquarela e carvão sobre livro de papel mata-borrão, 50 x 50 cm, aberto
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 269 – Emanuel Monteiro. *Mata-borrão*, 2019
Aquarela e carvão sobre livro de papel mata-borrão, 50 x 50 cm, aberto
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 270 – Emanuel Monteiro. *Mata-borrão*, 2019
Aquarela e carvão sobre livro de papel mata-borrão, 50 x 50 cm, aberto
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2019).

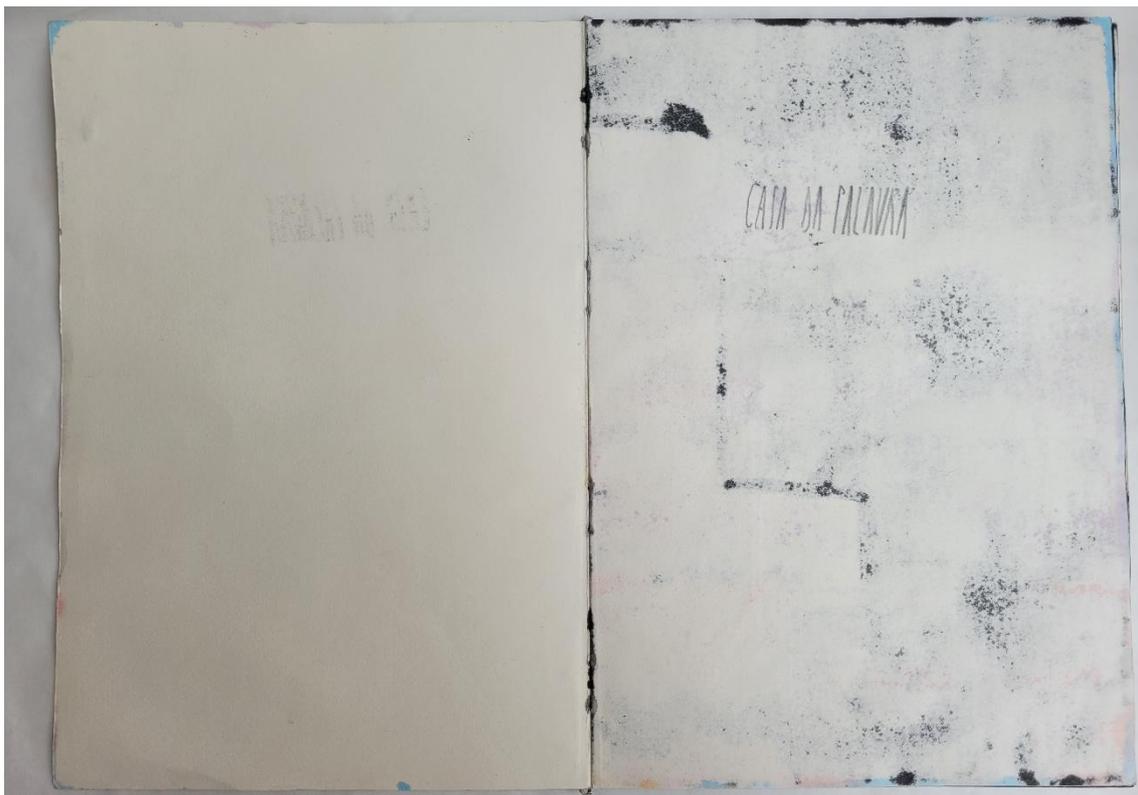


Figura 271-272 – Emanuel Monteiro. *Casa da palavra*, 2019-2021
Materiais diversos sobre livro, 34 x 45 cm (aberto), 42 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2021).



Figura 273-274 – Emanuel Monteiro. *Casa da palavra*, 2019-2021
Materiais diversos sobre livro, 34 x 45 cm (aberto), 42 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2021).

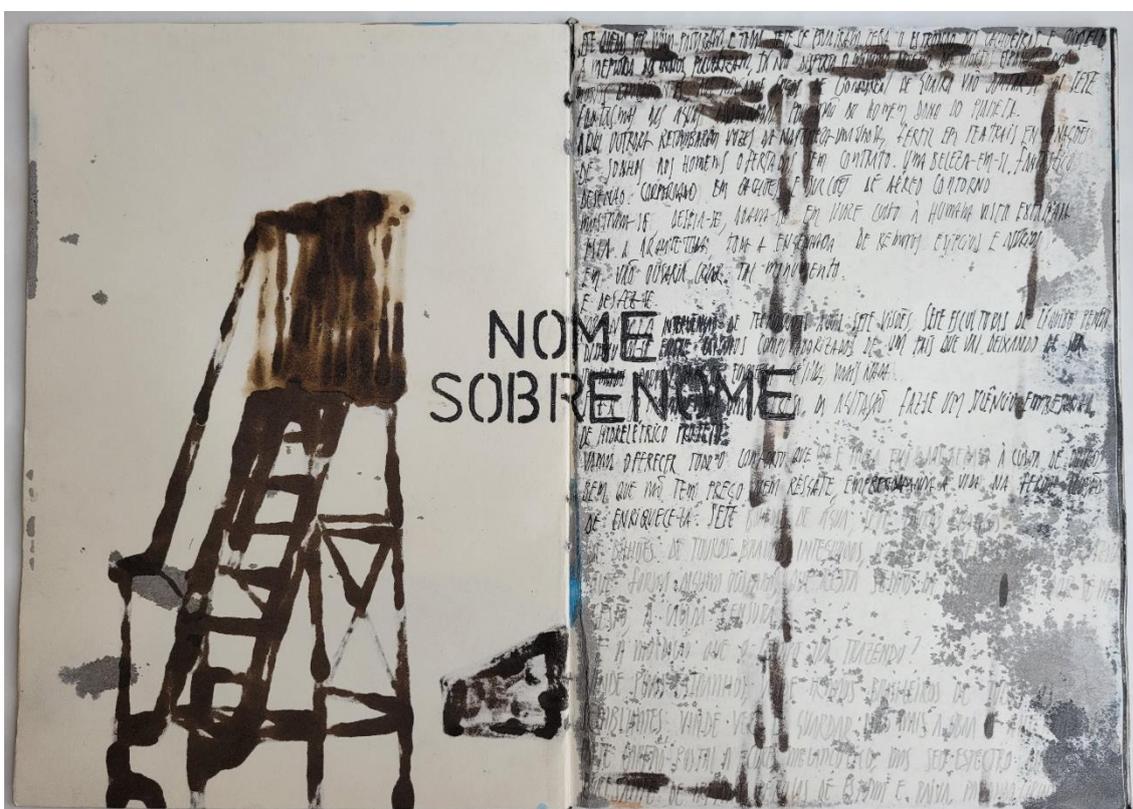


Figura 275-276 – Emanuel Monteiro. *Casa da palavra*, 2019-2021

Materiais diversos sobre livro, 34 x 45 cm (aberto), 42 páginas

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2021).

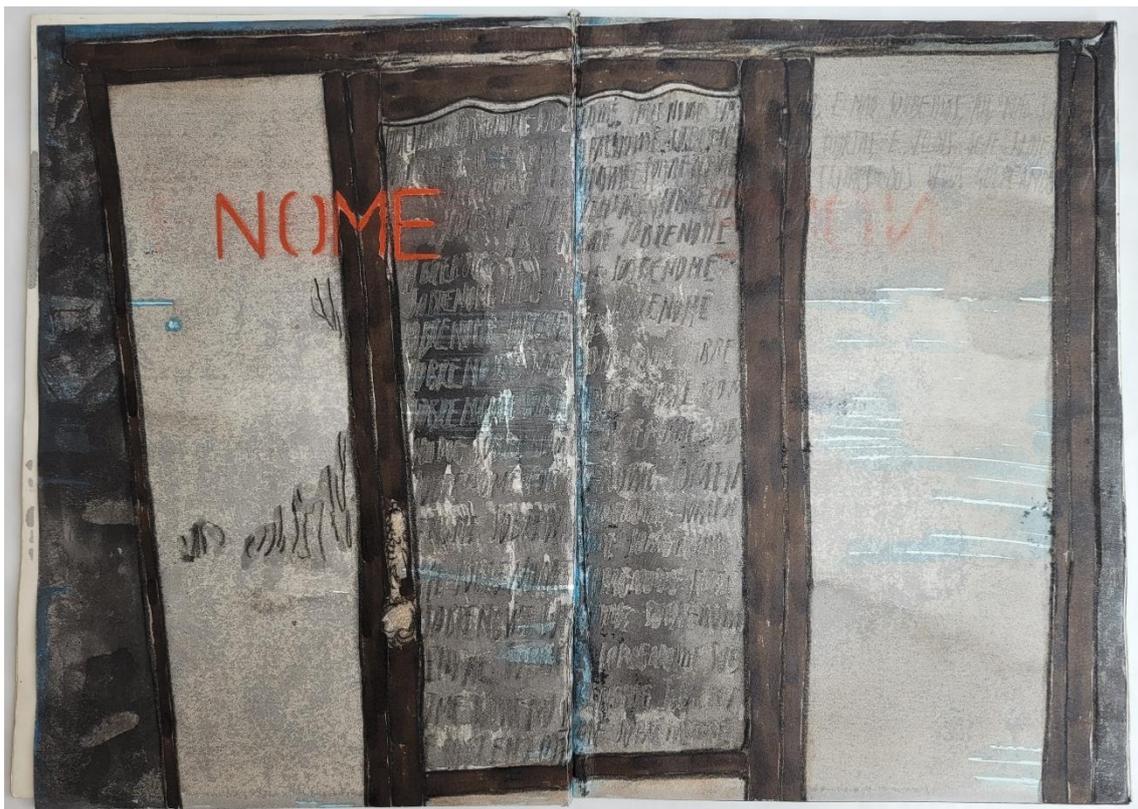


Figura 277-278 – Emanuel Monteiro. *Casa da palavra*, 2019-2021
 Materiais diversos sobre livro, 34 x 45 cm (aberto), 42 páginas
 Foto: Emanuel Monteiro
 Fonte: Acervo do autor (2021).



Figura 279-280 – Emanuel Monteiro. *Casa da palavra*, 2019-2021
 Materiais diversos sobre livro, 34 x 45 cm (aberto), 42 páginas
 Foto: Emanuel Monteiro
 Fonte: Acervo do autor (2021).

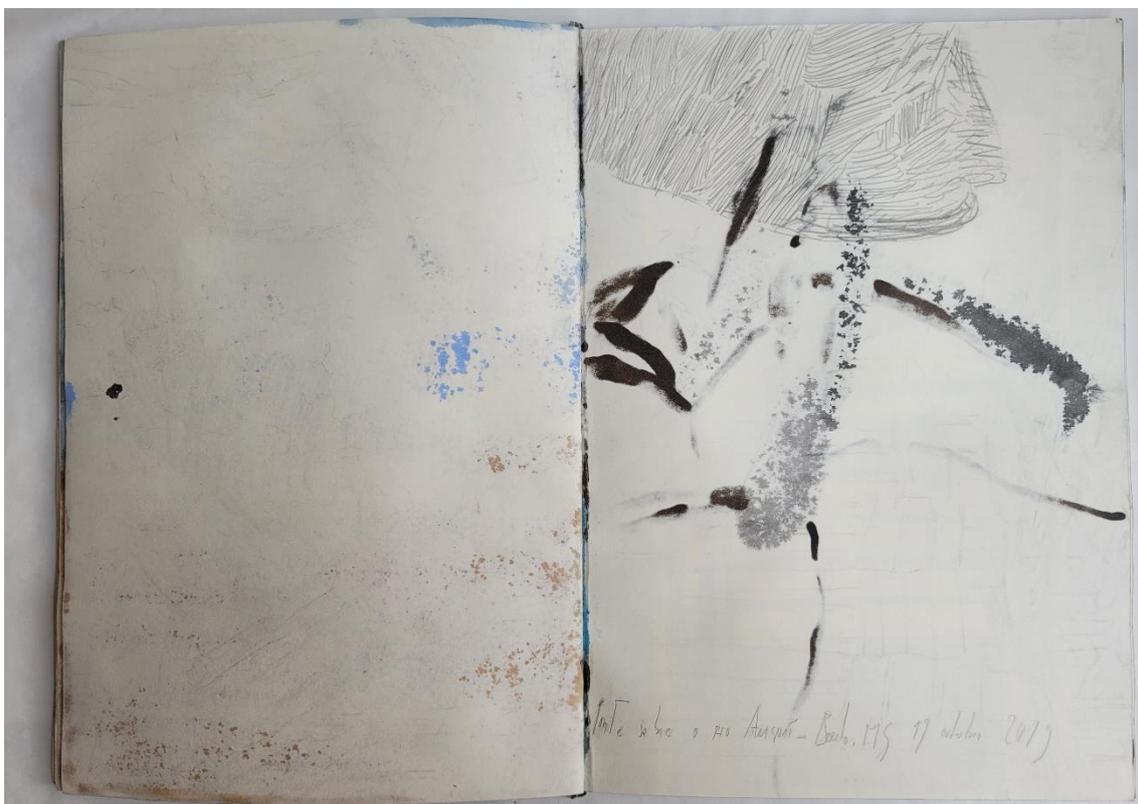


Figura 281-282 – Emanuel Monteiro. Casa da palavra, 2019-2021

Materiais diversos sobre livro, 34 x 45 cm (aberto), 42 páginas

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2021).

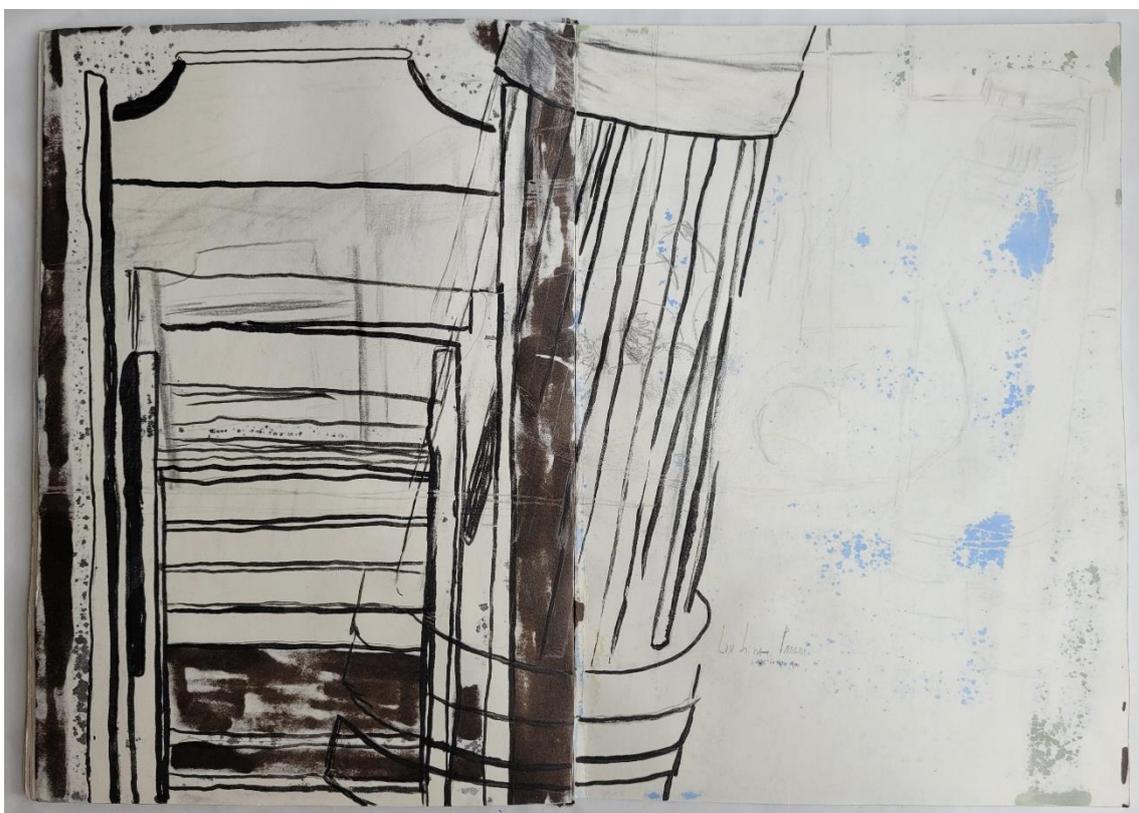


Figura 283-284 – Emanuel Monteiro. *Casa da palavra*, 2019-2021
Materiais diversos sobre livro, 34 x 45 cm (aberto), 42 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2021).



Figura 285 – Emanuel Monteiro. *Casa da palavra*, 2019-2021
Materiais diversos sobre livro, 34 x 45 cm (aberto), 42 páginas
Foto: Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do autor (2021).



Figura 286-287 – Emanuel Monteiro. *Livro de litánias*, 2017-2021
Materiais diversos em livro, 34 x 45 cm (aberto), 50 páginas
Acervo de Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do artista (2021).



Figura 288-289 – Emanuel Monteiro. *Livro de litánias*, 2017-2021
 Materiais diversos em livro, 34 x 45 cm (aberto), 50 páginas
 Acervo de Emanuel Monteiro
 Fonte: Acervo do artista (2021).



Figura 290-291 – Emanuel Monteiro. *Livro de litánias*, 2017-2021
Materiais diversos em livro, 34 x 45 cm (aberto), 50 páginas
Acervo de Emanuel Monteiro
Fonte: Acervo do artista (2021).

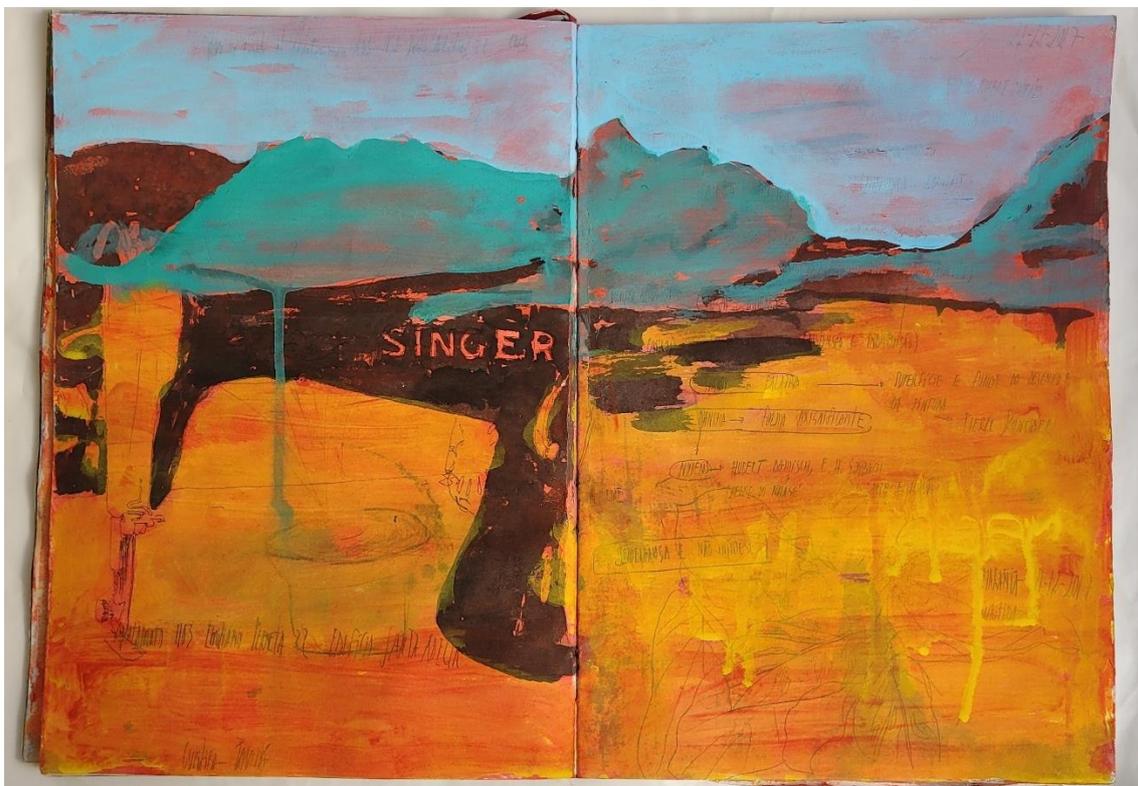


Figura 292-293 – Emanuel Monteiro. *Livro de litánias*, 2017-2021
 Materiais diversos em livro, 34 x 45 cm (aberto), 50 páginas
 Acervo de Emanuel Monteiro
 Fonte: Acervo do artista (2021).



Figura 294-295 – Emanuel Monteiro. *Livro de litanias*, 2017-2021
 Materiais diversos em livro, 34 x 45 cm (aberto), 50 páginas
 Acervo de Emanuel Monteiro
 Fonte: Acervo do artista (2021).



Figura 296-297 – Emanuel Monteiro. *Livro de litánias*, 2017-2021
 Materiais diversos em livro, 34 x 45 cm (aberto), 50 páginas
 Acervo de Emanuel Monteiro
 Fonte: Acervo do artista (2021).

4 OBLITERAÇÕES

4.1 TEMPO: PESO E LEVEZA

Digamos, portanto, que a ideia do eterno retorno designe uma perspectiva na qual as coisas não parecem ser como nós as conhecemos: elas nos aparecem sem a circunstância atenuante de sua fugacidade.

Essa circunstância atenuante nos impede, com efeito, de pronunciar qualquer veredicto. Como condenar o que é efêmero? As nuvens alaranjadas do crepúsculo douram todas as coisas com o encanto da nostalgia, inclusive a guilhotina (KUNDERA, 1985, p. 10)⁷².

As aparências, em qualquer momento, são uma construção emergindo dos escombros de tudo o que apareceu anteriormente. É algo assim que entendo naquelas palavras de Cézanne, que tantas vezes me ocorrem: “Um minuto na vida do mundo está passando. Pinte isto como isto é” (BERGER, 1993, p. 146, tradução nossa).⁷³

Ao olhar hoje a série de pinturas de figuras solitárias esperando ou transitando no interior de estações subterrâneas de metrô realizadas por Mark Rothko (1903-1970) (Fig. 298), arrisco-me a dizer que os planos de cor ali já prenunciavam os amplos campos de cor que viriam a ser pintados no futuro. Há, é claro, elementos simbólicos, de ordem narrativo-figurativa, no caso, a própria estação como lugar de passagem, idas e vindas. A vida subterrânea e noturna vista por um pintor judeu que se deslocou do seu lugar de origem para viver em Nova York, nos Estados Unidos, em pleno século XX. Os trilhos e as estruturas de ferro, tais quais as estruturas de ferro e vidro analisados por Walter Benjamin, são, desde o primeiro filme dos irmãos Lumière até vários exemplos do cinema moderno e contemporâneo, emblema da modernidade e **elemento**

⁷² Para Tereza, personagem do romance *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera (1929), o valor da palavra idílio aproxima-se do funcionamento do tempo circular do Paraíso entre coisas conhecidas. Sua monotonia figura aqui não como experiência tediosa, mas como sinônimo de felicidade. O tempo e o espaço idílico (edênico) como sinônimo de felicidade remontam à imagem do cosmos dos jardins fechados, no contexto ocidental, como uma prefiguração do Jardim de Éden. Por exemplo, nas pinturas de Nicolas Poussin (1637-1639) ou de Claude Lorrain (1600-1682), os temas mitológicos, a imagem da Arcádia e a nostalgia da Era de Ouro dos Homens coexistem com a reconfiguração espacial da pintura no desenvolvimento de planos de profundidade, reformulando a paisagem italiana realizada por esses pintores, entrecruzando alegorias inspiradas nos poemas clássicos de Hesíodo a Virgílio.

⁷³ No original: “Appearances, at any given moment, are a construction emerging from the debris of everything that has previously appeared. It is something like this that I understand in those words of Cézanne, which so often come back to me: ‘One minute in the life of the world is going by. Paint it as it is’” (BERGER, 1993, p. 146).

de transição de uma época para a época seguinte e, mesmo, a imagem síntese de uma ideia do que é o cinema.

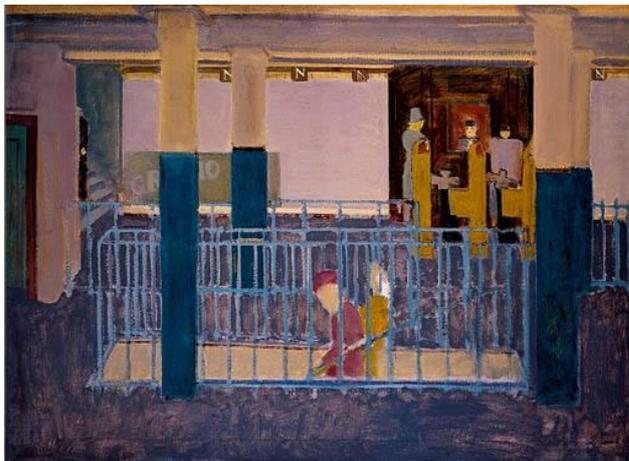


Figura 4098 – Mark Rothko. *Entrance to subway*, 1938
Óleo sobre tela, 86,4 x 1127,5 cm. Col. Kate Rothko Prizel
Fonte: Arthive (c2023, online)⁷⁴.

Figura 41 – Paul Klee. *Main Road and Side Roads* (Hauptweg und Nebenwege), 1929
Óleo sobre tela, 83,7 x 67,5 cm. Museum Ludwig, Köln
Fonte: Site oficial do Museum Ludwig ([20--], online)⁷⁵.

Pela primeira vez na história da arquitetura, surge com o ferro um material de construção artificial. Ele vai passar por uma evolução cujo ritmo se acelera ao longo do século. Esta recebe o impulso decisivo quando se evidencia que a locomotiva, objeto de experimentos desde o final dos anos vinte, só poderia ser utilizada sobre trilhos de ferro (BENJAMIN, 2018).

⁷⁴ Disponível em: https://arthive.com/markrothko/works/336609~The_entrance_to_the_subway. Acesso em: 9 mar. 2023.

⁷⁵ Disponível em: <https://www.museum-ludwig.de/de/museum/sammlung/best-of.html>. Acesso em: 21 mar. 2023.



Figura 423 – Auguste Lumière e Louis Lumière. *Arrivée d'© train (à la Ciotat)*, 1895
35mm print, black and white, silent, approx. 45 sec.
Fonte: MoMa Learning (c2023, online)⁷⁶.



Figura 43 – Auguste Lumière e Louis Lumière. *Workers Leaving the Lumière Factory*, 1895
Fonte: Luma Arles (2019).⁷⁷

Mas há outra solução incorporada nestes trabalhos de Rothko, tão importante quanto a inserção de elementos simbólicos de ordem narrativo-figurativa para a elaboração do seu

⁷⁶ Disponível em: https://www.moma.org/learn/moma_learning/louis-lumiere-arrivee-dun-train-a-la-ciotat-arrival-of-a-train-at-la-ciotat-1895/. Acesso em: 10 mar. 2023.

⁷⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yjtA3m2KNy8>. Acesso em: 20 ago. 2021.

sentido de tempo. As figuras humanas se afeiçoam às colunas da estação. Diante desta pintura (Fig. 298), ao mover os olhos pelo seu plano, encarnamos o passageiro dentro de um trem ou metrô em movimento. Nosso olhar em movimento realizará seu percurso sobre essa imagem fixa.

Os modos de ser dos elementos gráficos ou pictóricos no plano do desenho ou da pintura podem apresentar qualidades táteis como a sensação de movimento analisada, bem como a sensação de peso ou leveza, a depender dos ritmos e dos movimentos, a partir da sua localização no jogo de enquadramento, da intensidade e da densidade dos elementos formais que, conforme o modo como são elaborados, apresentam valores constituintes daquilo que os trabalhos são.

Convidado pela Universidade de Harvard para proferir seis conferências (The Charles Eliot Norton Lectures, 1985-86), Italo Calvino (1923-85) elegeu seis qualidades da literatura, por acreditar que deveriam ser mantidas e preservadas no milênio seguinte. São elas: “Leveza”, “Rapidez”, “Exatidão”, “Visibilidade” e “Multiplicidade”, a sexta conferência (jamais escrita) seria “Consistência”.

As primeiras palavras de Calvino em sua primeira conferência são estas: “Esta primeira conferência será dedicada à oposição leveza-peso, e argumentarei a favor da leveza. Não quer dizer que considero menos válidos os argumentos do peso, mas apenas que penso ter mais coisas a dizer sobre a leveza” (CALVINO, 1990, p. 15). Comparando autores de diferentes épocas e contextos, enfatiza, por exemplo, a leveza e a destreza nos gestos de Perseu, que sobre as nuvens encontra refúgio do olhar petrificante da Medusa e mirando o reflexo da Górgona no espelho (esta imagem sem consistência corpórea, obtida por meio de uma visão indireta) lhe corta a cabeça. **Do sangue em contato com a terra surge Pégaso, o cavalo alado** (OVÍDIO, 2017). “Do sangue da Medusa nasce um cavalo alado, Pégaso; o peso da pedra pode reverter em seu contrário; de uma patada, Pégaso faz jorrar no monte Hélicon a fonte em que as Musas irão beber” (CALVINO, 1990, p. 19). Nas *Metamorfoses* de Ovídio, a formação dos elementos menores se dá por saltos e aparições. “Para ser mais preciso, na cosmogonia os Elementos surgem ou porque um deus os cria do nada ou porque seres já existentes, personificados, se unem e geram outros” (OLIVA NETO, 2017, p. 9). Esse mesmo corte (ágil e impetuoso), Calvino o desejava como qualidade a ser preservada na literatura do próximo milênio.

Data de 1988 o texto de Richard Serra chamado *Peso*, que é diametralmente complementar ao de Calvino:

Uma das minhas recordações mais antigas é a de estar atravessando com meu pai a ponte Golden Gate de carro, ao amanhecer. Íamos para o Marine Shpyard, onde ele trabalhava como encanador, para ver a inauguração de um navio. Era outono de 1943, no dia do meu aniversário. Eu tinha quatro anos. Quando chegamos, o cargueiro coberto de aço preto, azul e laranja, estava equilibrado num poleiro. Ele era desproporcionalmente horizontal e, para um menino de quatro anos como eu, tinha as laterais grandes como um arranha-céu. Eu me lembro de passear ao redor do casco com meu pai e olhar a enorme hélice de cobre, espiando através dos suportes. Então, numa lufada repentina de atividade, as estacas, as vigas, as placas, os postes, as barras, os blocos de quilha, toda a proteção foi removida; os cabos foram cortados, as correntes foram soltas, as travas foram abertas. Houve uma total incongruência entre o deslocamento dessa enorme tonelagem e a velocidade e a agilidade com que a tarefa foi executada. À medida que a estrutura de apoio foi desfeita, o navio começou a se mover para baixo, ao longo da calha, na direção do mar. Ouviu-se o som da celebração, os gritos, as buzinas, os berros, os assobios. Livre de suas amarras, com as toras rolando, o navio escorregou do berço com um movimento sempre crescente. Foi um momento de tremenda ansiedade quando o cargueiro chacoalhou, balançou, se inclinou e bateu de encontro ao mar, meio submerso, para então emergir e se levantar e encontrar seu equilíbrio. Não apenas o navio havia recobrado o equilíbrio, mas a multidão de espectadores também. O navio havia passado por uma transformação: de um enorme peso morto para uma estrutura brilhante, livre, flutuante e à deriva. O espanto e a admiração que eu senti naquele momento permaneceram. Toda a matéria-prima de que eu necessitava está contida no reservatório dessa lembrança, que se tornou um sonho recorrente.

O peso é um valor para mim. Não que ele seja mais expressivo que a leveza; mas simplesmente eu sei mais sobre o peso do que sobre a leveza, e tenho, portanto, mais a dizer sobre ele, mais a dizer sobre o equilíbrio do peso, a diminuição do peso, a adição e a subtração do peso, a concentração do peso, a manipulação do peso, o suporte do peso, a colocação do peso, o travamento do peso, o efeito psicológico do peso, a desorientação do peso, o desequilíbrio do peso, a rotação do peso, o movimento do peso, o direcionamento do peso, a forma do peso. Eu tenho mais a dizer sobre os ajustes perpétuos e meticulosos do peso, sobre o prazer que deriva da exatidão das leis da gravidade. Tenho mais a dizer sobre o processamento do peso do aço, sobre as forjas, as usinas de laminação e as fornalhas. (SERRA, 2014, p. 147-148).

“Toda a matéria-prima de que eu necessitava está contida no reservatório dessa lembrança, que se tornou um sonho recorrente.” (SERRA, 2014, p. 147). Uma obsessão, certamente, que encaminhará o artista em exercício no gesto de olhar o mundo, de ter sua atenção tomada, frequentemente, por alguns valores em razão de outros, ainda que perceba todos. Quando, ainda que admirando o que lhe falta, Serra nomeia outras situações que também apresentam o peso como um valor, como o gesto de Vulcano em seu trabalho incansável na lida com a forja, mas também o peso da repressão, da constrição, do governo, da tolerância, da resolução, da responsabilidade, da destruição, do suicídio, da história, enfim, podemos

compreender como o manejo com a matéria do seu trabalho, atravessada pelo peso como um valor, apresenta-se como um olhar para o mundo lançado ao mundo.

Desse modo, na série *Reversal* (Fig. 302), desenhos de tamanhos iguais apresentam a mesma quantidade de área enegrecida com giz litográfico sobre folhas de papel artesanal. Se as áreas branca e preta fossem agrupadas separadamente, notaríamos se tratar da mesma quantidade em ambas. No entanto, o seu deslocamento, tanto dos polos quanto do centro, e também seu fracionamento (ocorrendo de forma intermitente sobre o branco que se faz fundo enquanto as áreas negras, assim menores, tornam-se figuras) faz com que os trabalhos nos deem a sensação de movimento, e **o desenho torna-se um campo gravitacional, comportando variações de estados de tensão**. Há aí, neste jogo espacial, ao mesmo tempo, um desenvolvimento temporal dos fatores. *Reversal* aproxima-se de uma outra obra do mesmo artista, o filme em 16mm, PB, de 3min, 30 S., de 1968, *Handing Catching Lead* (Fig. 303), que nos oferece poucos elementos a ver. Uma mão repete, insistentemente, o movimento de abrir e fechar, na tentativa de agarrar folhas de chumbo em seu pleno instante de queda. Quando a mão consegue segurar alguma folha, logo precisa soltá-la para seguir o mesmo trabalho com as seguintes, que caem sempre em um mesmo ritmo maquínico.



Figura 44 – Richard Serra. *Reversal #8, #21 e #23*, 2013

Giz litográfico sobre duas folhas de papel artesanal. 132,7 x 46,4 cm e 158,1 x 48,3 cm

Coleção do artista. Foto de Robert McKeever © Richard Serra

Fonte: Site oficial do Instituto Moreira Salles (2014, online)⁷⁸.

⁷⁸ Disponível em: <https://ims.com.br/2019/01/24/richard-serra-desenhos-na-casa-da-gavea-sala-a-sala/>. Acesso em: 10 mar. 2023.



Figura 45 – Richard Serra. *Hand Catching Lead*, 1968
 Filme 16 mm, PB. Câmera: Bob Fiore
 Fonte: Site oficial do Centre Pompidou (2012, online)⁷⁹.

Lacques Henri-Lartigue (1864-1986), tal qual Richard Serra, recorre a memórias da infância não para justificar ou fechar em significações dadas suas fotografias de figuras em movimento, mas talvez no exercício de apontar um possível momento de reconhecimento de algum valor a ser mantido no percurso de sua vida em sua obra. Paul Virilio (1932-2008) narra de memória aquilo de que se lembra de uma entrevista na qual Lartigue fala sobre uma “armadilha da visão” (VIRILIO, 2015, p. 21). Sabe-se lá em qual instante da vida de Lartigue, Richard Serra ou Benjamin, tais imagens da infância emergiram para serem vistas por seus olhos adultos... O fotógrafo nos conta que, quando pequeno, semicerrava os olhos, deixando somente uma pequena fresta “pela qual olhava intensamente para o que queria ver” (VIRILIO, 2015, p. 21). Girava três vezes o corpo crendo, assim, ter conseguido prender *aquilo* que tinha olhado, não somente sua imagem, mas certa atmosfera que contemplava também odores e ruídos. “É claro que, com o tempo, percebi que meu truque não funcionava. Só então me servi de ferramentas técnicas para obter o mesmo efeito...” (LARTIGUE *apud* VIRILIO, 2015, p. 21). E Virilio diz, um pouco adiante: “Percebeu que havia nisso uma trama, e que essa trama podia ser reestabelecida por certo saber fazer. Assim, o menino Lartigue continuava presente. Apesar de ausente, graças à velocidade adquirida, conseguia modificar sua duração sensível, *descolava-se* do seu tempo vivido (VIRILIO, 2015, p. 21).

⁷⁹ Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cAXpny>. Acesso em: 10 mar. 2023.

Os trabalhos dos artistas mencionados acima têm em comum a ideia e a proposta de um percurso do olhar. Há também um movimento, tal qual no filme *To vlemma tou Odysea (Um olhar a cada dia, 1995)*, de Theodoros Angelopoulos (1935-2012), baseado na *Odisseia*, de Homero, onde um cineasta grego exilado realiza uma jornada pelas ruínas em território dos Balcãs à procura de velhos rolos de um cineasta pioneiro. É a busca pelo primeiro olhar. Na totalidade de sua curta filmografia, Angelopoulos realiza um percurso narrativo sobre a Grécia ao longo do intenso século XX, vista e vivida por uma diversidade de personagens em diferentes fases da vida. O olhar – infantil, jovem e adulto – dos personagens dos filmes e do diretor se sobrepõem.

Em meus trabalhos, a importância reconhecida nos aspectos específicos daquilo que se manifesta como sendo o próprio de uma página ou de um livro apareceu quando ambos foram separados, destacados. De modo semelhante, a casa da infância, que adquiriu pesos e medidas diversos ao longo dos anos, tornou-se imagem nos trabalhos de forma recorrente, principalmente depois que parti da minha cidade natal. Quando em comparação aos trabalhos realizados nos anos seguintes, a **densidade (concentração material)** da minha primeira série de desenhos se sobressai enquanto qualidade distinta e característica, como depois foi, justamente, a **dispersão material**, seguida por processos de **aglutinação** (nos quais a impregnação se mantém) as qualidades que se tornaram recorrentes (série *Paisagens submersas* em diante).

A casa, esta construção erigida, perde um pouco de suas qualidades distintas em relação à natureza a cada prova de sustentação a que é submetida. A cal, o látex, o “vermelhão”, a cera, materiais periodicamente aplicados, não conseguem anular os efeitos degenerativos das intempéries e do tempo que integra a construção cada vez mais ao terreno em que fora assentada. A casa é o lugar do tempo. A ação corrosiva do transcurso do tempo pode ser observada na superfície das coisas. A percepção dos diferentes ritmos do transcurso do tempo é possível a partir da contemplação e da comparação entre aquilo que se impregnou no espírito e aquilo que já não está mais no aqui, junto às projeções do que poderá vir a ser. A casa é imagem da origem, carapaça do corpo, é um observatório temporal da experiência da vida. Percorro seus aposentos como galerias em que se atravessam os dias, as estações e os anos, realizando desenhos, notações da aparição e da desaparecimento.

No livro *A poética do espaço* (1978), Gaston Bachelard buscou a natureza do imaginário poético, do germe da criação, buscou a imagem essencial naquilo que é uma casa, como, em

outros momentos, realizou a mesma busca ligada à imagem das quatro matérias elementares (água, ar, terra e fogo) (BACHELARD, 2013, 2001, 2008^a, 2008b). Os capítulos de *A poética do espaço* vão se enredando, um a um, por meio de análises sobre o trabalho da imaginação, priorizando a categoria do espaço. O autor desenvolve uma relação de correspondência entre corpo, casa e mundo. Aqui, seu exercício fenomenológico parte do que chama de *topoanálise*, que compreende diferentes relações de hierarquia topológica, considerando as características dos diferentes cômodos que compõem o espaço doméstico até a vastidão do cosmos.

As casas representadas nos poemas analisados por Bachelard (1978) revelam seu caráter em sua resiliência ao vencerem a intensa borrasca. Não exatamente as casas das minhas memórias, mas os espaços físicos, as casas materiais, sucumbem vagarosamente às intempéries. São imagens de casas das periferias do interior do Brasil. Ainda com esta colocação, penso que essas casas não estão desprovidas da possibilidade de gerar imagens poéticas, de modo que a contribuição do autor em meus primeiros anos de formação enquanto artista segue válida, mas acho salutar tentar pensá-las junto a sua poesia e aos casebres dos poemas franceses, também certa natureza concreta e dura da realidade que ronda o contexto histórico de sua formação, pois é nesse contexto, junto ao debate sobre a paisagem na arte, que acredito se pautarem **elementos substâncias** das minhas contribuições na construção de um olhar específico acerca e junto das minhas paisagens.

A topoanálise seria, então, o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima. No teatro do passado que é nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes, acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso (BACHELARD, 1978, p. 202).

O autor considera que os valores psicológicos produzidos na relação com a casa são inerentes às imagens arquetípicas que interligam a imagem do lar à imagem do ser. Nessa relação, tanto a casa quanto o ser se moldam mutuamente. Tal qual a madeira dos corrimões, todas as quinas do espaço arredondam-se com o toque. Assim também o corpo se molda, de acordo com as formas deste espaço e os hábitos do uso no exercício do morar. O porão, encontrando-se no nível mais baixo da casa, resguardaria, ainda e sempre, valores telúricos, tectônicos, titânicos, por sua proximidade com a terra. É a região das sombras e do inconsciente,

o lugar da dúvida e da aparição de formas turvas e da matéria densa e pesada. Na imagem do porão está encarnada a horizontalidade das forças gravitacionais que pendem o mundo para a assimilação final.

Assim, segundo uma escala vertical, os outros cômodos e mobiliários adquirem também seus valores em correspondência com os valores da alma do morador, de modo que, em oposição ao porão, se encontra o sótão. Esse percurso realiza uma transição vertical no qual a proximidade do sótão com o céu e a possibilidade de maior incidência de luz aliam-se à claridade das ideias e aos valores da leveza e da rarefação como uma das qualidades do ar. Cabem aqui devaneios de flutuações e paisagens de Shitao (Fig. 304) e Alberto da Veiga Guignard (Fig. 305)⁸⁰, onde capelas, montanhas, cursos de água e nuvens aparentam ter o mesmo peso e densidade ou compartilhar da mesma substância.

Mas aquele que só compreende o Mar em detrimento da Montanha, ou a Montanha em detrimento do Mar, na realidade tem apenas uma percepção obtusa!

Mas eu, eu percebo! A Montanha é o Mar, e o Mar é a Montanha. Montanha e Mar conhecem a verdade de minha percepção: tudo reside no homem, pelo livre impulso do próprio pincel, da própria tinta! (RYCKMANS, 2010, p. 124).

⁸⁰ Alberto da Veiga Guignard (Nova Friburgo, Rio de Janeiro, 1896 – Belo Horizonte, Minas Gerais, 1962). Pintor, professor, desenhista, ilustrador e gravador.



Figura 46 – Shitao 石濤. *Paisagens de Huang Lü (folha 1)*, 1694

Parte de álbum de oito folhas, tinta sobre papel e tinta e cor sobre papel; 27,94 x 22,22 cm.

Los Angeles County Fund. Courtesy of the Los Angeles County Museum of Art. Photo © 2004 Museum Associates/LACMA

Fonte: X-Tra (2007, online)⁸¹.

Figura 47 – Alberto da Veiga Guignard. *Noite de São João*, 1961

Óleo sobre tela, 61 x 46 cm. Museu de Arte da Pampulha

Fonte: Wikiart (2020, online)⁸².

A experiência da temporalidade encontra possibilidades de manifestação em meus trabalhos na distensão das formas feitas de manchas, nas sobreposições dos desenhos, onde imagens não aparecem sequencialmente em um mesmo plano, mas simultaneamente. Tal qual o peso da queda vertiginosa do sangue de Medusa (líquido, veículo, tinta) em contato com a terra, surge Pégaso, o cavalo alado. Do processo cumulativo de sucessivas camadas sobrepostas, seu decorrente empossamento e o exercício de trabalho e retrabalho, lidando com tramas emaranhadas, surgem, do fundo das águas, as imagens dos meus desenhos.

Os quatro elementos não aparentam respeitar as leis da gravidade. Tudo flui e tudo migra de forma e lugar. Água, mar, pedra, montanhas, terra, chão, poeira. Todas as matérias estão em permanente estado limiar de permeabilidade, dispersão, metamorfoses. Nessa conjuntura, ignoro explicações científicas para o que vejo. O que me importa é a sensação. Ao mesmo tempo, reconheço algumas motivações para essas eleições. O motivo de aproximar as figuras

⁸¹ Disponível em: <https://www.x-traonline.org/article/contemporary-collaborations/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

⁸² Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/guignard/noite-de-sao-joao-1961-colecao-do-museu-de-arte-da-pampulha-belo-horizonte-mg>. Acesso em: 10 mar. 2023.

acima, mesmo em se tratando de pinturas de artistas de períodos e contextos tão diversos, justifica-se pelo fato de reconhecer em todas essas imagens aproximações formais. Tanto na pintura de Shitao (Fig. 304), quanto na de Alberto da Veiga Guignard (Fig. 305), podemos observar a permeabilidade da matéria na figura de montanhas flutuantes que parecem participar da mesma matéria das nuvens e da noite. Em outras pinturas de Guignard, é a neblina que realiza essa tarefa.

A força plástica dos trabalhos, sua aparência, forma a imagem atual de sua resistência no tempo. Aceitando a perspectiva mitológica narrada de Corbin (1989), em que as crateras e os abismos presentes hoje nas formações rochosas, os grandes penhascos e todas as deformações que o mundo apresenta em sua conformação atual, seriam indícios de acontecimentos há muito vividos, transponho essa visão por sobre a produção artística para pensá-la em sua condição presente como parte resultante de um processo de formação que não deve ser aqui ignorado. Importam para a nossa análise não somente os trabalhos enquanto uma imagem imaterial, tampouco uma análise estritamente materialista dos objetos como coisas fechadas em si mesmas, mas toda a importância dos embates corporais e materiais que envolveram todas as etapas de sua formação, de sua origem até seu estado de apresentação, junto a toda a cadeia de significados que produzem.

Assim, os procedimentos são compreendidos enquanto ações realizadas por um corpo que põe outros corpos e matérias em relação. Como parte de procedimentos alquímicos, a obra de arte é essa coisa experimental, resultado da experiência prática e que se põe no mundo como possibilidade de ser geradora de novas experiências. É preciso não esquecer o começo das coisas para tentar, minimamente, compreender seu percurso em tornar-se o que são. O mundo se move enquanto estamos acordados e continua a se mover enquanto dormimos. É na pele do corpo de tudo que se dá a sensação da passagem, e aqui tomo a liberdade de parafrasear Pierre Schneider (1925-2013): é sempre bom lembrar que quem perde (esquece) o começo (a origem) já perdeu o jogo (SCHNEIDER, 2001, p. 12)⁸³.

⁸³ O trecho parafraseado abre o primeiro subcapítulo, *Béréchit* (Gênesis, em hebraico), do primeiro capítulo, *Peinture et délúgedo*, do livro *Petite histoire de l'infini em peinture*, de Pierre Schneider (2001).

4.2 DIAGRAMAR: ANTEPARO, LIMIAR, JOGO

Nosso mundo está cheio de diagramas, representações gráficas de tudo, desde o sistema solar até as origens ocultas da vida. Eles têm uma capacidade única de expressar ideias complexas de forma simples e uma beleza intelectual e artística que tem o poder de inspirar admiração e mudar nossa percepção (VITRUVIAN..., 2010, tradução nossa).⁸⁴

Se a imagem de uma pintura perspectiva é o vidro transparente de uma janela, o de uma pintura moderna é um anteparo. O pintor moderno pinta sobre tal anteparo, enquanto o pintor naturalista camufla a opacidade inicial da superfície pictórica em um plano transparente (TASSINARI, 2008).

Em todos os trabalhos, há o registro de um tipo de transbordamento material, como também a indefinição dos limites ou contornos das formas. Ao mesmo tempo, essas recorrências se dão em um espaço fragmentado, modular, que aqui analisaremos sob a *ordem do diagramático* (BUCHLOH, 2006). A palavra diagrama (substantivo masculino), de *diagramma*, significa “figura geométrica, figura representada por linhas”, de *diagraphein*, “delinear, marcar com linhas”; *dia* – através, mais *gramma*. A palavra *gramma* (que veio a se tornar depois elemento de medida sinônimo de pouco peso) é derivada de *graphé*, que significa “letra do alfabeto”. Já a palavra grafia vem do grego *graphein*, “escrever”, originalmente, “arranhar, sulcar”. Em sua origem, o ato de escrever está relacionado com o gesto de arranhar, deixar marcas por meio de sulcos.

Um diagrama é uma representação gráfica estruturada e simplificada de uma ideia ou um conceito por meio do qual, de forma concisa, estão postas as relações entre as partes de um todo, ou as variações de determinados fenômenos.

No pensamento expográfico para a montagem da exposição *Tinha textura o meu silêncio* (Fig. 265-281), considerei a memória da Galeria de Arte Mamute (Porto Alegre, RS) enquanto uma casa, antes de pensá-la como um espaço institucional, um espaço comercial de obras de arte. Dessa forma, a realização dos trabalhos e sua ordenação no espaço, a proposta de percurso,

⁸⁴ Transcrição da fala de Marcus Du Sautoy no documentário *Vitruvian Man* (2010): “Our world is full of diagrams, graphic representations of everything from the solar system to the Hidden origins of life. They have a unique ability to express complex ideas Simply, and na intellectual and artistic beauty that have the power to inspire awe and change our perception”.

foi pensada a partir das relações de sobreposições entre as características físicas do espaço e os trabalhos. A metamorfose, mesmo que permaneça enquanto latência, enquanto possibilidade de sua ocorrência, leva-nos a refletir sobre a percepção ou sensação da mudança na experiência da passagem do tempo, na qual se insere também o problema da memória e do esquecimento. A questão da experiência temporal e da impressão de marcas e sua permanência ou impermanência retorna. Trata-se de tentar criar ou denominar lugares para imagens, palavras e materiais. Mas como fazê-lo quando o que resta são rastros de matéria, fragmentos de imagens e documentos, palavras apagadas, esquecidas ou não ditas? O que resta dos lugares da memória quando os lugares físicos nos quais estas se formaram e se inscreveram não existem mais?⁸⁵



Figura 48-49– Nuno Ramos. *Morte das Casas*, 2004

Uma chuva contínua atravessa os três andares do saguão do prédio do CCBB de São Paulo. Nove pares de caixas de som colocadas no teto e no chão reproduzem um trecho do poema *Morte das casas em Outro Preto*, de Carlos Drummond de Andrade, recitado por atores e um coro.

Fonte: Nuno Ramos (2004, online)⁸⁶.

A imagem da casa, tema recorrente em minha produção, aqui se mistura entre o que os trabalhos representam e o lugar onde são apresentados. A grafia que até então ocupava somente o plano dos desenhos e pinturas, no trabalho *A Morte das Sete Quedas (para Nuno Ramos e Drummond)* (Fig. 178-179), ocupa diretamente as paredes do edifício. A instalação forma um

⁸⁵ Estas questões também impulsionaram a pesquisa de Ecléa Bosi no livro *Memória e sociedade: lembrança de velhos*, quando entrevista D. Alice, Sr. Amadeu, Sr. Aristo, Sr. Abel, Sr. Antônio, D. Jovina, D. Brites e D. Risoleta. Todos os entrevistados com mais de 70 anos partilhavam de uma condição social comum, viveram as transformações da cidade de São Paulo, assistindo ao desaparecimento dos lugares físicos, dos sítios físicos onde se alocavam suas memórias (BOSI, 1994).

⁸⁶ Disponível em: <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/morte-das-casas/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

mar de palavras escritas com carvão e terra, realizada como uma ladainha, repetindo o poema *Adeus a Sete Quedas*, de Carlos Drummond de Andrade. Trata-se de um espaço de imersão, o qual, inevitavelmente, todos teremos que atravessar se quisermos continuar o percurso e adentrar os outros espaços. As palavras vão da altura do rodapé até o fim do primeiro lance de escadas, criando uma marca d'água nas paredes. Aqui, mais uma vez, o limite entre dentro e fora do trabalho foi transposto.

Na primeira sala, foram instalados os trabalhos *Casa inundada* (Fig. 181), *Vista da janela: paisagem na neblina* (Fig. 180) e *Torre de Babel, Torre de Marfim: nome próprio* (Fig. 182). Apesar de haver questões mais pontuais entre cada um dos trabalhos, gostaria de comentar o modo como todos eles são atravessados por um jogo com a metáfora renascentista do quadro enquanto janela para o mundo, ou ainda do quadro como espaço cúbico, renascente do palco italiano, estrutura propícia ao abrigo da narrativa e da organização de um mundo estruturado hierarquicamente, ao qual o mundo representado há de se adequar. Aqui, é a própria janela que se torna o “assunto”, o “tema” principal manifestado em diferentes níveis. *Vista da janela: paisagem na neblina* (Fig. 180) é o desenho de uma **esquadria** no qual pouco vemos do que seria o espaço além, o espaço de fora. O desenho das esquadrias, feito a carvão, desfaz-se, e sua matéria se espalha pelas áreas que deveriam ser a representação de vidros, mas aqui, como nos outros desenhos, intercalam-se os valores dos elementos, de modo que continente e conteúdo não podem ser claramente determinados. A aguada composta por água, terra e resina acrílica cria um tipo de névoa na imagem que percorre o que seria uma área “para lá” e também a região “para cá” da esquadria, apesar do seu aspecto fortemente planar.

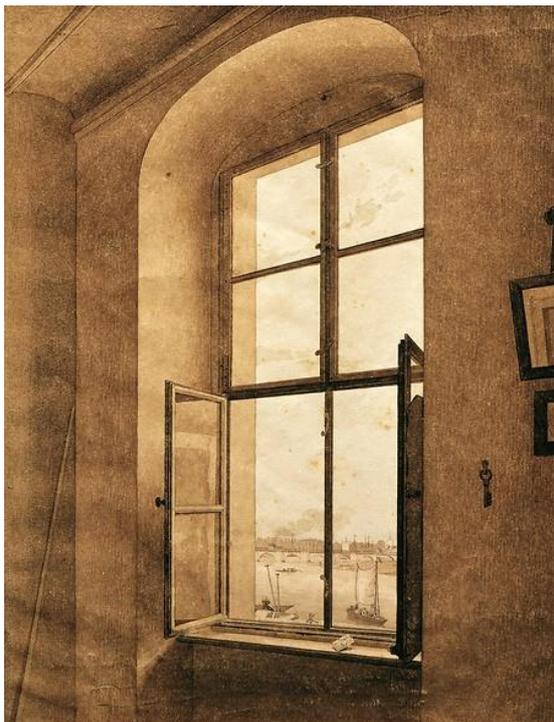


Figura 50 – Caspar David Friedrich. *View from the Artist's Studio, Window on the Left*, c. 1805-06
 Grafite e sépia sobre papel, 31,4 x 23,5 cm. Belvedere, Viena.
 Fonte: Site oficial The Met Museum (c2023, online)⁸⁷.



Figura 51 – Caspar David Friedrich. *View from the Artist's Studio, Window on the Right*, c. 1805-06
 Grafite e sépia sobre papel, 31,2 x 23,7 cm. Belvedere, Viena.
 Fonte: Site oficial The Met Museum (c2023, online)⁸⁸.

87 Disponível em: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2011/rooms-with-a-view/photo-gallery>.
 Acesso em: 10 mar. 2023.

88 Disponível em: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2011/rooms-with-a-view/photo-gallery>.
 Acesso em: 10 mar. 2023.



Figura 52 – Caspar David Friedrich. *Window overlooking a Park*, c. 1810-11
Sépia sobre papel, 39,8 x 30,5 cm. Hermitage Museum, St. Petersburg.
Fonte: Wikimedia (2018, online)⁸⁹.

Figura 53 – Henri Matisse. *Porte-Fenetre a Collioure*, 1914
Óleo sobre tela, 116,5 x 89 x 2,5 cm. Centre Pompidou.
Fonte: Site oficial do Centre Pompidou (c2023, online)⁹⁰.

As duas vistas de Friedrich inauguraram o motivo da janela aberta na pintura romântica. Nele, os românticos encontraram um símbolo potente para a experiência de estar no limiar entre um mundo interior e o exterior. A justaposição da familiaridade próxima de uma sala e a visão incerta e muitas vezes idealizada do que está além foi, imediatamente, reconhecida como uma metáfora para o desejo insatisfeito, como evocado nas palavras do poeta romântico Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801): “Tudo ao longe se transforma em poesia: montanhas distantes, pessoas distantes, acontecimentos distantes: tudo se torna romântico” (NOVALIS *apud* REWALD, 2011, p. 3, tradução nossa)⁹¹.

89 Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Fenster_mit_Blick_auf_den_Park_\(ca.1810-11\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Fenster_mit_Blick_auf_den_Park_(ca.1810-11).jpg). Acesso em: 10 mar. 2023.

90 Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/5dq7dfI>. Acesso em: 10 mar. 2023.

⁹¹ No original: “Friedrich’s two views inaugurated the motif of the open window in Romantic painting. In it, the Romantics found a potent symbol for the experience of standing on the threshold between an interior and the outside world. The juxtaposition of the close familiarity of a room and the uncertain, often idealized vision of what lies beyond was immediately recognized as a metaphor for unfulfilled longing, as evoked in the words of the Romantic poet Novalis (Friedrich von Hardenberg; 1772-1801): ‘Everything at a distance turns into poetry: distant

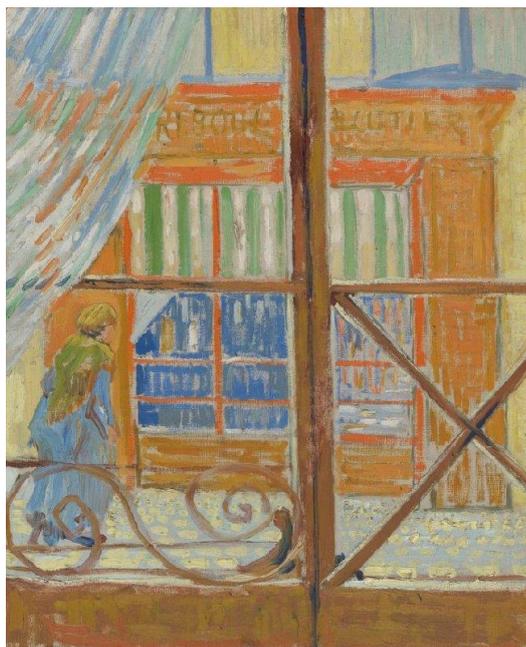


Figura 54 – Kiki Smith. *Still Flowers*, 2008

Instalação com cadeira, papel Nepal, pintura a lápis e tinta, 200 x 130 cm. Cadeira 83 x 36 x 38 cm
Galleria Lorcan O'Neill Roma. Fonte: Site oficial da Galleria Lorcan O'Neill Roma ([20--], online)⁹²

Figura 55 – Vincent van Gogh. *View of a Butcher's Shop*, 1888

Óleo sobre tela sobre cartão, 39,7 cm x 33,1 cm.

Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Fonte: Site oficial do Van Gogh Museum ([20--], online)⁹³.

Figura 56 – Frame de *Smoke: cortina de fumaça*

Fonte: Filme *Smoke* (1995).

Figura 57 – Pieter Bruegel, o Velho. *A construção da Torre de Babel*, c. 1563-1565

Óleo sobre madeira, 59,9 x 74,6 cm Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam

Fonte: Site Pieter Bruegel The Elder ([20--], online)⁹⁴.

mountains, distant people, distant events: all become Romantic” (REWALD, 2011, p. 3). Sobre a janela na pintura do Romantismo, ver também Lorenz Eitner (1955).

⁹² Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/540150549028124428/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

⁹³ Disponível em: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0119V1962>. Acesso em: 10 mar. 2023.

⁹⁴ Disponível em: <https://bruegel.vlaamsekunstcollectie.be/en/artwork/tower-babel>. Acesso em: 10 mar. 2023.

No trabalho *Casa inundada* (Fig. 181), vemos a imagem duplicada da casa. Uma casa duas vezes. Uma casa em dois tempos num mesmo espaço gráfico. Percebemos, com facilidade, que se trata de uma repetição e sobreposição da mesma imagem apresentando, na segunda casa, uma inclinação mais acentuada, além do negro de o carvão apresentar um preto esmaecido, em comparação com a primeira casa. Aqui temos uma vista distanciada, diferente da situação de imersão da instalação que dá início à exposição ou da situação limiar em que o trabalho anteriormente comentado nos coloca. Vemos, de longe, de uma perspectiva “quase” aérea.

O trabalho *Torre de Babel, Torre de Marfim: nome próprio* (Fig. 182) nos apresenta o desenho de uma escada de biblioteca. Repetição do elemento escada presente na instalação que abre a exposição e na própria arquitetura do espaço da galeria. A escada do desenho está inclinada, como as casas do trabalho localizado à sua frente na exposição. Tal inclinação sugere o movimento de queda. Aqui há uma solução diferenciada em relação ao emolduramento do trabalho. Se nos outros perdura o aspecto modular dos papéis que se fecham em uma moldura maior de madeira, neste trabalho os módulos interiores foram emoldurados separadamente, de modo que a **fragmentação** se impõe com força distinta. A moldura, neste trabalho, adquire a fisicalidade da grade de uma janela, que antes aparecera enquanto representação. Desse modo, o trabalho produz uma nova ambiguidade; o desenho de uma escada de biblioteca em tamanho natural exposto na parede de uma galeria, seguindo a ideia de expor tanto imagens de casas em uma casa como também imagens de objetos que ocupam o espaço de uma casa, aqui figura enquanto um quadro na parede visto à distância, ou de uma escada vista em seu lugar na casa, ou, por conta da moldura/esquadria, a escada é vista do ponto de vista de alguém que está do lado de fora, para lá da janela, encontrando-se o observador no interior do aposento. Desenvolve-se, aqui, um jogo ambíguo entre o lugar das imagens e o lugar do observador.

Quando assisti pela primeira vez ao filme *Smoke: cortina de fumaça*, de 1995, causou-se forte impressão percebê-lo, junto a seu enredo, seus personagens, apresentando uma trama complexa que se entrecruza, como um filme sobre a imagem, atravessado por pontuais debates sobre a imagem fotográfica, sobretudo analógica. Além da icônica tabacaria, estabelecimento comercial do personagem Auggie Wren (Harvey Keitel), da fumaça dos cigarros, da fumaça produzida pela vida na metrópole, pelo trânsito e pelas chaminés. O filme se passa no Brooklyn, Nova York, no verão de 1990. Em certo momento, Rashid Cole (Harold Perrineau Jr.), que depois se revelará tendo como verdadeiro nome Thomas Jefferson Cole, é um jovem à procura do pai desconhecido e realiza um desenho da casa (da oficina) desse pai. A imagem é interessante pelo fato de ser um desenho feito a carvão, como uma memória do fogo e matéria

que guarda a possibilidade de tornar a arder. Ao mesmo tempo, a imagem é significativa pelo importante detalhe de esse desenho encontrar-se jogado no chão, deitado, em posição horizontal (Fig. 314).

Uma casa caída. Atenção para o desenho da casa feito de observação com o uso de carvão, matéria abrasiva, memória da madeira e do fogo, posto debaixo da porta de entrada da casa paterna (busca pela origem, pela imagem original, imagem matriz). A imagem do desenho posto ao chão me faz recordar a condição de horizontalidade, da decorrente queda no processo de homogeneização, de assimilação das formas e da matéria em um mesmo meio. O desenho feito de sombra posto à porta da entrada da casa paterna, pelas mãos do filho primogênito, faz-me recordar a pintura do cão (*cave canem*) que guarda a porta da Casa do Poeta Trágico nas ruínas da cidade de Pompéia.

Voltemos à exposição. Por fim, temos no último espaço uma segunda instalação, intitulada *Sal da terra: enquanto os homens dormiam* (Fig. 192-194) e a aquarela de grande formato *Ponte caída* (Fig. 187). A aquarela, apesar de apresentar uma paisagem com perspectiva e demais elementos naturalistas, descritivos (dado raro em minha produção), retoma palavras escritas, que mantêm o jogo da ambiguidade entre o que está próximo e o que está distante e entre o visível e o legível. Dois tipos de grafia, uma maior e de materialidade mais pronunciada e outra realizada a grafite e, portanto, menos visível, fazem com que tenhamos que nos aproximar para ler e nos afastar para ver a imagem em sua integridade. Quando nos aproximamos, além da tentativa de leitura, é a mancha, sua presença e funcionamento que se sobressaem; as formas orgânicas, os caminhos da matéria se impõem, estabelecendo, assim, um jogo de atenções. Enquanto as casas afundam e a escada de biblioteca cai, a ponte que ligaria um ponto a outro se apresenta como interdita, visto que um de seus lados se encontra (representado e literalmente) submerso por conta da cheia da represa. Uma ponte que não pode ser atravessada serve para quê?

O trabalho *Sal da terra: enquanto os homens dormiam* (Fig. 192) é composto por fragmentos de um vaso de cerâmica e pela projeção de uma montagem fotográfica realizada por um projetor de slides Rollei da década de 1970. Esse trabalho ocupou a última sala da exposição *Tinha textura o meu silêncio*, na Galeria Mamute, em 2019. A exposição, de modo geral, apresentava imagens de casas e paisagens inundadas. A projeção lançada sobre a parede e também sobre parcialmente sobre o vaso quebrado mostrava um fragmento das Sete Quedas do Rio Paraná antes de sua inundação, em 1982, justaposta a uma fotografia do Lago Guaíba

que realizei no período em que morei na cidade de Porto Alegre (entre os anos 2013 e 2017). A adição desta segunda fotografia teve como motivo jogar com a memória de um evento local, no caso, a inundação histórica de 1941. É importante salientar que ambas as inundações têm naturezas distintas. Uma diz respeito a uma violenta política de Estado, adotada no período da Ditadura Militar, de destruição da fauna e da flora e de expropriação da terra em prol de um ideal de progresso, com a construção da Usina de Itaipu. A segunda diz respeito a um “fenômeno natural”, quando a chuva e a fúria dos rios causaram uma enchente de 22 dias na capital do Rio Grande do Sul⁹⁵.

O posicionamento do projetor posto no chão, na mesma altura dos fragmentos de cerâmica, faz, ocasionalmente, com que a imagem seja parcialmente interceptada. Ao projetarmos parte da imagem sobre um desses fragmentos, temos, como resultado da obliteração da luz, a projeção da sombra do vaso em composição com a imagem, acentuando a relação entre luz e sombra que perpassa todo o trabalho. O título é uma montagem entre o termo “sal da terra”, extraído do *Sermão da Montanha* (Mt, 5: 13-16) e parte da primeira epígrafe do romance *Terra sonâmbula*⁹⁶, do escritor Mia Couto (2008). As palavras escritas com negro de fumo sobre os fragmentos de cerâmica são a transcrição da epígrafe citada, aqui também fragmentada pela própria natureza do seu suporte, como uma Clepsidra quebrada. O gesto da escrita sobre o suporte fragmentado, a sobreposição e a justaposição de imagens sobre a parede, a qualidade rarefeita própria dos aparelhos antigos, frequentemente tidos enquanto tecnologia obsoleta que remete a uma dada época, põe em jogo, aqui, questões sobre memória e esquecimento e um certo pertencimento dessas imagens a um tempo e contexto mais ou menos específicos. Seria possível pensar e construir hoje imagens de outro tempo, ou as imagens produzidas agora seriam sempre imagens de uma atualidade irredutível?

A estrutura da esquadria desenhada e a estrutura modular dos desenhos realizados desde 2013 até então formam uma grade. A superfície dos trabalhos é composta por fragmentos de folhas de bordas irregulares. Na produção atual, tenho utilizado blocos de papel com medidas padronizadas, que parecem, a princípio, uma contradição com os discursos em favor das formas orgânicas e do desenho como expressão dos impulsos libidinais, do desenho como marca

⁹⁵ Sobre a enchente de 1941, ver Rafael Guimaraens (2013).

⁹⁶ “Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho – Crença dos habitantes de Matimati.” (COUTO, 2008, p. 5).

gráfica do gesto enquanto manifestação do desejo. A grade é um elemento estrutural, organizador, frequentemente utilizada na elaboração de diagramas.

Analisando a presença recorrente da grade na arte do século XX, Rosalind Krauss afirma que existem dois princípios modais (maneiras de funcionamento) que “declaram a modernidade da arte moderna” (KRAUSS, 1979, p. 50, tradução nossa). Um deles seria espacial; o outro, temporal. Assim, a grade seria o elemento de achatamento da imagem geometrizada, ordenada, antinatural, antimimética, antirreal e estritamente autorreferente. Todas essas qualidades, segundo a autora, afirmam os princípios de autonomia e desejo de pureza da arte. A dimensão temporal é assinalada por Krauss em função do seu período de aparecimento. “Na dimensão temporal, a grade é um emblema da modernidade por ser apenas isso: a forma onipresente na arte de nosso século, mas que jamais havia aparecido, jamais mesmo, na arte do século anterior” (KRAUSS, 1979, p. 52, tradução nossa).

É preciso percorrer um longo caminho na história da arte para encontrar exemplos anteriores de grades. É preciso ir aos séculos XV e XVI, aos tratados sobre a perspectiva e àqueles primorosos estudos de Uccello, Leonardo ou Dürer, onde a grade da perspectiva se inscreve no mundo representado como a armadura de sua organização. Mas os estudos de perspectiva não são realmente instâncias iniciais de grades. A perspectiva era, afinal, a ciência do real, não o modo de se retirar dele. A perspectiva era a demonstração de como a realidade e sua representação podiam ser mapeadas uma na outra, a maneira como a imagem pintada e seu referente do mundo real de fato se relacionavam – sendo a primeira uma forma de conhecimento sobre a segunda. Tudo sobre a grade se opõe a esse relacionamento, corta-o desde o início. Ao contrário da perspectiva, a grade não mapeia o espaço de uma sala ou uma paisagem ou um grupo de figuras na superfície de uma pintura. Na verdade, se mapeia alguma coisa, mapeia a superfície da própria pintura. É uma transferência em que nada muda de lugar. As qualidades físicas da superfície, poderíamos dizer, são mapeadas nas dimensões estéticas da mesma superfície. E esses dois planos – o físico e o estético – demonstram ser o mesmo plano: coextensivo e, pelas abcissas e pelas ordenadas da grade, coordenado. Considerada dessa forma, a linha de fundo da grade é um materialismo nu e determinado (KRAUSS, 1979, p. 52, tradução nossa)⁹⁷.

⁹⁷ No original: “One has to travel a long way back into the history of art to find previous examples of grids. One has to go to the fifteenth and sixteenth centuries, to treatises on perspective and to those exquisite studies by Uccello or Leonardo or Dürer, where the perspective lattice is inscribed on the depicted world as the armature of its organization. But perspective studies are not really early instances of grids. Perspective was, after all, the science

Krauss notará o modo como o uso da grade, a princípio e sob uma ótica teórica modernista, poderia nos levar a considerá-la como o emblema da negação total das relações analógicas entre a natureza e a arte, mas logo enfatiza princípios muito distantes da primeira concepção, quando considera a perspectiva dos próprios artistas. Ao se recorrer ao pensamento dos artistas, a ideia da grade como elemento hermético e antinatural logo revelar-se-á um argumento frágil. Jasper Johns, por exemplo, ao lidar com números e palavras em suas pinturas, aproxima-se de declarações e intensões voltadas para a ideia de infinito. A questão é complexa, pois envolve ideias do que se entende por “realidade”, e veremos como um certo jogo de relações e analogias se mantém em partes, mas agora o campo de operações e de referências é o próprio espaço e matéria do trabalho.

Mas, se é sobre o materialismo que a grade vai nos fazer falar – e parece que não existe outro meio lógico de se discutir –, esta não é a maneira como os artistas já a discutiram. Se abrirmos qualquer tratado – *Plastic Art and Pure Plastic Art* ou *The Non Objective World*, por exemplo –, vamos encontrar que Mondrian e Malevich não estão discutindo a tela, ou o pigmento, ou o grafite ou qualquer outra forma de matéria. Eles estão falando sobre o Ser, a Mente ou o Espírito. Do ponto de vista deles, a grade é uma escada ao Universal, e eles não estão interessados no que acontece no nível do Concreto (KRAUSS, 1979)⁹⁸.

A obra *Some Disordered interior geometries* (Fig. 317-318), da fotógrafa norte-americana Francesca Woodman (1958-1981), irá nos ajudar a pensar aqui modos de lidar com trabalhos que apresentam unidades de medida, estruturas ordenadas e ordenadoras, mas cujo uso vem com o desejo de perverter, mesmo profanar, tais estruturas e sistemas de organização.

of the real, not the mode of withdrawal from it. Perspective was the demonstration of the way reality and its representation could be mapped onto one another, the way the painted image and its real-world referent did in fact relate to one another—the first being a form of knowledge about the second. Everything about the grid opposes that relationship, cuts it off from the very beginning. Unlike perspective, the grid does not map the space of a room or a landscape or a group of figures onto the surface of a painting. Indeed, if it maps anything, it maps the surface of the painting itself. It is a transfer in which nothing changes place. The physical qualities of the surface, we could say, are mapped onto the aesthetic dimensions of the same surface. And those two planes—the physical and the aesthetic—are demonstrated to be the same plane: coextensive, and, through the abscissas and ordinates of the grid, coordinate. Considered in this way, the bottom line of the grid is a naked and determined materialism” (KRAUSS, 1979, p. 52).

⁹⁸ No original: “But if it is materialism that the grid would make us talk about—and there seems no other logical way to discuss it—that is not the way that artists have ever discussed it. If we open any tract-*Plastic Art and Pure Plastic Art* or *The NonObjective World*, for instance—we will find that Mondrian and Malevich are not discussing canvas or pigment or graphite or any other form of matter. They are talking about Being or Mind or Spirit. From their point of view, the grid is a staircase to the Universal, and they are not interested in what happens below in the Concrete” (KRAUSS, 1979, p. 52).

A meteórica obra de Woodman é composta, em grande medida, por retratos feitos com fotografia analógica; trata-se, em sua maioria, de autorretratos em preto e branco. Em seus trabalhos, encontramos, com recorrência, a figura da própria artista no interior de aposentos. O interior das casas apresenta certa desordem, portas caídas, poeira sobre os móveis, móveis empilhados, paredes descascadas, como se a natureza reivindicasse sobre a arquitetura o seu espaço novamente. Por vezes, a figura da artista aparece acomodada dentro de alguns desses móveis, ou acompanhando, moldando-se às formas da arquitetura (Fig. 320), mimetizando-se com os elementos presentes, aparecendo-desaparecendo.

É bastante intrigante o fato de a artista pensar não somente na produção de imagens fotográficas, mas na composição de um objeto, no caso, um livro de artista, escolher um livro de geometria para ser interferido com anotações, rasuras e, principalmente, com a inserção de suas fotografias. A estrutura do livro já é, de antemão, familiar à estrutura de um diagrama, como também é familiar à arquitetura de uma casa. Sua confecção, a matemática envolvida em sua quadratura, já nos apresenta o resultado de uma elaboração racional (TASCHICHOLD, 2007). As fotografias desse corpo fantasmagórico que parece estar em vias de desaparecer, ou durante o momento de sua aparição, resultado plástico da realização de fotografias de longa exposição, cujo eventual aparecimento-desaparecimento é situado no interior de uma casa, vez ou outra em uma paisagem rural, quando inseridas no contexto de um livro de geometria, colocam em questão as regras e os limites das leis da ciência, da racionalidade, da ordem enfim.



Figura 58 – Francesca Woodman. *Polka Dots*, 1975-76
Impressão em gelatina de prata, 14,2 x 14,3 cm
Fonte: Site oficial do MoMa (c2023, online)⁹⁹.

Figura 59 – Francesca Woodman. Capa e páginas selecionadas de *Some Disordered Interior Geometries*, 1981
Do livro de artista original, 24 páginas + capa / *Angels*, Rome, Italy, 1977-78.
Impressão em gelatina de prata / *Sem título*, Rome, Italy, 1977-78, 22,8 x 16,5 cm
Fonte: Site oficial da Woodman Family Foundation ([2021], online)¹⁰⁰.

Figura 60 – Francesca Woodman. *Some Disordered Interior Geometries*, 1981, p. 6-7
Do livro de artista original, 24 páginas + capa / *Angels*, Rome, Italy, 1977-78.
Impressão em gelatina de prata / *Sem título*, Rome, Italy, 1977-78, 22,8 x 16,5 cm
Fonte: Site oficial da Woodman Family Foundation ([2021], online)¹⁰¹.

⁹⁹ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56017>. Acesso: 13 mar. 2023.

¹⁰⁰ Disponível em: <https://woodmanfoundation.org/news/francesca-woodman-the-maldoror-bookshop-francesca-woodman-alternate-stories-marian-goodman-gallery-new-york>. Acesso em: 10 mar. 2023.

¹⁰¹ Disponível em: <https://woodmanfoundation.org/news/francesca-woodman-the-maldoror-bookshop-francesca-woodman-alternate-stories-marian-goodman-gallery-new-york>. Acesso em: 10 mar. 2023.

No site *Woodman Family Foundation*, encontra-se disponível o seguinte relato:

Francesca Woodman era uma visitante frequente da livraria Maldoror durante o ano que passou estudando em Roma. Nas horas que passava vasculhando as estantes de lá, ela começou a colecionar velhos cadernos cheios de elaborados exercícios de caligrafia e aulas objetivas de matemática, tudo em italiano.

Livros e literatura eram importantes para Woodman e informaram a maneira como ela abordava seu trabalho. “Muito influenciada pela literatura – Colette, Zola etc Proust. Acho que tento vislumbrar os escritos dessas pessoas em meu trabalho”, escreveu ela em 1979. Ela também descreveu suas incursões específicas em imagens e livros em série: “Há 5 anos comecei a trabalhar em uma extensa série de autorretratos, alguns deles se juntam em um enredo e eu fiz um romance ilustrado com eles. No ano passado, enquanto estava na Itália, comecei a colecionar velhos cadernos escolares e diários escritos à mão do século 19 e comecei a juntar fotografias com eles. Sempre imprimi em tamanho pequeno, mas as fotos pareciam menos preciosas e mais pessoais quando estavam nos livros... Os livros começaram a influenciar o trabalho – fiz minhas próprias geometrias para o livro de geometria...”

“[O] livro de geometria” começou com um caderninho da década de 1930 chamado “Exercícios graduados em geometria”, que ela pegou no Maldoror. Com a adição de suas fotografias e texto manuscrito, este se tornou seu livro de artista “Some Disordered Interior Geometries”, publicado, em colaboração com ela, pela Synapse Press em 1981. “Gostaria que as palavras fossem para minhas fotografias o que as fotografias são para o texto. em “Nadja”, de Andre Breton, ele escolhe todas as alusões e detalhes enigmáticos de alguns instantâneos nada misteriosos e comuns e os elabora em uma história. Eu gostaria que minhas fotos condensassem a experiência.” Talvez seu volume tenha sido uma espécie de resposta a esse clássico literário surrealista. (WOODMAN FAMILY FOUNDATION, [2021], online, tradução nossa).¹⁰².

¹⁰² No original: “Francesca Woodman was a frequent visitor to the Maldoror bookshop during the year she spent studying in Rome. In the hours she spent rooting through the stacks there, she began to collect old notebooks filled with elaborate handwriting exercises and objective mathematical lessons, all in Italian. Books and literature were important to Woodman and informed the way she approached her work. “Influenced a lot by literature – Colette, Zola etc Proust. I think i try hard to catch glimpses from these peoples writings in my work,” she wrote in 1979. She also described her specific forays into serial images and books: “5 years ago I started working on an extended series of self portraits. Gradually some these come together in to a story line and I made a picture novel w/ them. Last year while I was in Italy I started collecting old school notebooks and handwritten diaries from the 19th century an started putting pairing photographs w/ them. I’ve always printed small but the photos seemed less precious and more personal when in the books...The books started to influence the work—I made my own geometries for the geometry book...”

“[T]he geometry book” began with a little notebook from the 1930s called “Graduated Exercises in Geometry,” which she picked up at the Maldoror. With the addition of her photographs and handwritten text, this became her artist book “Some Disordered Interior Geometries,” published in collaboration with her by Synapse Press in 1981. “I would like words to be to my photographs what the photographs are to the text in Andre Breton’s ‘Nadja.’ He picks out all the allusions and enigmatic details of some rather ordinary unmysterious snapshots and elaborates them into a story. I’d like my photographs to condense experience.” Perhaps her volume was a kind of response to this Surrealist literary classic” (WOODMAN FAMILY FOUNDATION, [2021], online).

Esta mesma estrutura, a casa e sua geometria, como a geometria das estruturas modulares, como agrupamentos de fragmentos, que compõem os trabalhos apresentados nesta tese, tal qual um diagrama – uma apresentação gráfica de um sistema, de uma teoria, de uma ideia, é aqui lançada como espaço propício para o transbordamento. A manifestação daquilo que não encontra lugar adequado no espaço disponível. Meus desenhos operam na manutenção dessas ambiguidades, como espaço de experiência, assumem o lugar do limiar, do parapeito, o elemento auxiliar na difícil transposição, como o parapeito pintado por Jan van Eyck, que divide o espaço entre o dentro e o fora do aposento com a extensão do espaço aberto da paisagem de modo ainda precário (Fig. 319).



Figura 61 – Jan van Eyck. *Virgin with Chancellor Rolin Luber*, c. 1430-34
 Óleo sobre tela, 66 cm x 62 cm
 Musée du Louvre, Paris
 Fonte: Site oficial do Louvre (2023, online)¹⁰³.

¹⁰³ Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010061856>. Acesso em: 10 mar. 2023.



Figura 62 – Jasper Johns. *Fool's House*, 1961-62
 Óleo sobre tela com objetos, 183,9 x 91,4 cm. Col. particular, emprestada ao Walker Art Center, Minneapolis © Jasper Johns / VAGA, New York / DACS, London 2017.
 Fonte: Site oficial da Royal Academy (2017, online)¹⁰⁴.

A grade é um elemento ambivalente. Inicialmente, Krauss afirma ser este um elemento que aparece de forma autônoma somente na arte do século XX, de modo muito ajustado às teorias que defendiam o seu uso como resultante do impulso de negação da natureza, da relação entre arte e mimese. Esse modo de uso da grade manifesta desejos de pureza e autonomia radical do mundo da arte desprendido, por exemplo, das narrativas mitológicas, religiosas, sociais, pessoais, às quais, até então, as pinturas estavam profundamente relacionadas. Krauss retorna, então, aos séculos XV e XVI, para discorrer sobre a presença do famoso uso da grade como anteparo no trabalho associado entre arte e ciência. O uso da grade de desenho, e mesmo esta compreensão clássica do desenho como estrutura básica para a realização da pintura que virá depois a cobrir este *campo mapeado*, para fazer aparecer a representação do mundo, denota,

¹⁰⁴ Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/article/magazine-jasper-johns>. Acesso em: 15 mar. 2023.

nesse contexto, uma relação hierárquica entre linguagens, o que nos auxilia a compreender o motivo dessa ocultação. Tanto esse uso da grade de desenho quanto o recurso do vidro transparente pressupõem um futuro apagamento desses gestos primeiros em prol da construção do que teremos depois enquanto obra finalizada, de acordo com as ideias do que se compreendia enquanto tal. As ferramentas (o percurso, o trabalho, a experiência), aqui, são, necessariamente, apagadas.

O poder peculiar da grade, sua vida extraordinariamente longa no espaço especializado da arte moderna, decorre de seu potencial para presidir sobre esta vergonha: mascarar-la e revelá-la ao mesmo tempo. No espaço de culto da arte moderna, a grade serve não apenas como emblema, mas também como mito. Pois, como todos os mitos, ela lida com o paradoxo ou a contradição, não dissolvendo o paradoxo nem resolvendo a contradição, mas cobrindo-os de modo que pareçam (mas apenas pareçam) desaparecer. O poder mítico da grade é que ela nos torna capazes de pensar que estamos lidando com o materialismo (ou, às vezes, com a ciência ou a lógica), ao mesmo tempo em que nos fornece uma liberação para a crença (ou ilusão ou ficção) (KRAUSS, 1979, p. 54, tradução nossa)¹⁰⁵.

Ao retornar ao século XX, a autora problematiza o fato de que, contrastando ideias correntes que afirmam um descolamento entre aquele século e o século anterior, não haveria ainda e já na arte simbolista, por exemplo, o funcionamento da estrutura em grade. Para isso, Krauss recorre aos estudos sobre ótica fisiológica desenvolvidos no século XIX. “Agora, embora a grade em si seja invisível na pintura do século XIX, ela não é totalmente ausente de um certo tipo de literatura acessória para a qual a pintura concedeu uma crescente atenção. Trata-se da literatura sobre ótica fisiológica.” (KRAUSS, 1979, p. 57, tradução nossa)¹⁰⁶. Entre as análises da cor e suas propriedades físicas, sua existência independente da percepção humana ou animal e de um segundo ramo da ótica interessado pelos fatores fisiológicos, pela análise das cores e da luz atravessada, mediada pelas particularidades do mecanismo de percepção. Ou seja, o interesse pelo modo como os fenômenos são percebidos. Este segundo ramo interessou

¹⁰⁵ No original: “The peculiar power of the grid, its extraordinarily long life in the specialized space of modern art, arises from its potential to preside over this shame: to mask and to reveal it at one and the same time. In the cultist space of modern art, the grid serves not only as emblem but also as myth. For like all myths, it deals with paradox or contradiction not by dissolving the paradox or resolving the contradiction, but by covering them over so that they seem (but only seem) to go away. The grid's mythic power is that it makes us able to think we are dealing with materialism (or sometimes science, or logic) while at the same time it provides us with a release into belief (or illusion, or fiction)” (KRAUSS, 1979, p. 54).

¹⁰⁶ No original: “Now, although the grid itself is invisible in nineteenth-century painting, it is not entirely absent from a certain kind of accessory literature to which that painting paid an increasing amount of attention. This is the literature of physiological optics”. (KRAUSS, 1979, p. 57).

mais os artistas. Para tanto, para a demonstração das interações entre os elementos, Krauss nos lembra o recorrente uso da grade nos tratados, como elementos de medida.

Por causa de sua estrutura (e história) ambivalente, a grade é completamente, até alegremente, esquizofrênica. Testemunhei e participei de arguições sobre se a grade denuncia os aspectos centrífugos ou centrípetos do trabalho de arte. Falando logicamente, a grade se estende, em todas as direções, ao infinito. Qualquer fronteira imposta a ela por uma dada pintura ou escultura pode apenas ser vista – de acordo com esta lógica – como arbitrária. Pela força da grade, tal trabalho de arte é apresentado como um fragmento, um pequeno pedaço arbitrariamente cortado de um tecido infinitamente maior. Portanto, a grade opera da obra de arte para fora, nos levando ao conhecimento de mundo além da moldura. Esta é a leitura centrífuga. A leitura centrípeta trabalha, naturalmente, dos limites externos do objeto estético para dentro. A grade é, em relação a *esta* leitura, uma *re*-apresentação de tudo que separa a obra de arte do mundo, do espaço ambiente aos outros objetos. A grade é uma introjeção das fronteiras do mundo para o interior do trabalho; é um mapeamento do espaço, dentro do chassi e em si mesmo. É um modo de repetição, sendo o seu conteúdo a natureza convencional da arte em si (KRAUSS, 1979, p. 60-61, tradução nossa)¹⁰⁷.

Quando Krauss menciona o mascaramento ou o encobrimento de uma vergonha (1979, p. 54), indica o necessário trabalho de escavação. Pois o que poderia vir à tona se, com o persistente trabalho de escavação, conseguíssemos, aos poucos, revolver, ainda que minimamente, essas camadas que insistem em encobrir o que foi recalçado? Ecoam aqui, mais uma vez, as palavras de Benjamin:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará” – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao

¹⁰⁷ No original: “Because of its bivalent structure (and history) the grid is fully, even cheerfully, schizophrenic. I have witnessed and participated in arguments about whether the grid portends the centrifugal or centripetal existence of the work of art. Logically speaking, the grid extends, in all directions, to infinity. Any boundaries imposed upon it by a given painting or sculpture can only be seen according to this logic—as arbitrary. By virtue of the grid, the given work of art is presented as a mere fragment, a tiny piece arbitrarily cropped from an infinitely larger fabric. Thus the grid operates from the work of art outward, compelling our acknowledgement of a world beyond the frame. This is the centrifugal reading. The centripetal one works, naturally enough, from the outer limits of the aesthetic object inward. The grid is, in relation to this reading a re-presentation of everything that separates the work of art from the world, from ambient space and from other objects. The grid is an introjection of the boundaries of the world into the interior of the work; it is a mapping of the space inside the frame onto itself. It is a mode of repetition, the content of which is the conventional nature of art itself” (KRAUSS, 1979, p. 60-61).

presente, sem que esse presente se sinta visado por ela (BENJAMIN, 1987, p. 224).

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa **apropriar-se** de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 224, grifo nosso). Em meus trabalhos, o gesto de apropriação se manifesta em diferentes camadas. Este gesto, este procedimento, responde a um “impulso alegórico”, como uma força em ação posteriormente reconhecida como estratégia de jogo necessária. Como uma força em ação, recorro à etimologia da palavra alegoria: “Alegoria” vem do grego ALLEGORIA, “linguagem figurativa, descrição de um objeto com a imagem de outro”, literalmente, “ato de falar sobre uma coisa”, de ALLOS, “outro, diferente”, mais AGOEUEIN, “falar em público, falar abertamente”, de AGORA, “reunião, assembleia” (ALEGORIA, c2023, online). Nas palavras de Craig Owens, fundamentadas também pelo pensamento de Walter Benjamin, em resposta, em partes, a uma colocação de Jorge Luis Borges, que criticava o recurso da alegoria, posta como intolerável, estúpida e frívola, encontramos o seguinte argumento como possibilidade de resposta a nossa pergunta anterior, sobre o mascaramento e o encobrimento de uma vergonha que, no final, insiste em existir apesar do poder de forças contrárias. Tal *esquecimento* estratégico, político, ideológico:

[...] nega à alegoria o que é sua maior característica: a capacidade de resgatar do esquecimento histórico aquilo que ameaça desaparecer. A alegoria, primeiramente, emergiu em resposta a uma espécie de sentido de estranhamento da tradição; ao longo de sua história ela tem funcionado na fenda entre um presente e um passado que, sem sua reinterpretação alegórica, poderia ter sido excluído. Uma convicção a respeito da distância do passado e o desejo de redimi-lo ao presente são seus dois impulsos fundamentais. Eles contribuem tanto para o papel que a alegoria tem na investigação psicanalítica quanto para seu significado em Walter Benjamin, o único crítico do século XX a tratar do tema sem preconceito, filosoficamente (OWENS, 2004, p. 113-114).

Ao buscar articular, historicamente, com a matéria do passado, sabendo que aquilo a que tenho acesso pode não ser, exatamente, o conhecimento desse passado “como ele de fato foi”, mas sim a sua reminiscência, tal qual ela relampeja em um instante de perigo, em um instante trágico e decisivo, na iminência de um desaparecimento: da imagem (recorro à famosa alegoria da origem do desenho, ou da origem da arte narrada por Plínio, o Velho), e também do

sujeito (eu mesmo, os meus familiares e tantos outros sujeitos marginalizados, subalternizados), percebo que sou, portanto, no contexto desta narrativa, tanto a garota que desenha seu amado no desejo de fixar uma imagem daquele que está em vias de partir (desaparecer) quanto o próprio rapaz que parte na possibilidade de nunca mais voltar.

O elemento *diagramático* estabelece sobre o tabuleiro que são os trabalhos, ou mesmo a arte, um espaço de jogo, um campo de operações cujas estruturas dos sistemas em questão encontram-se mais à vista em suas estruturas, em sua arquitetura, nos quais as relações, ainda que a princípio possam parecer autorreferentes, antimiméticas, antinaturais, ainda que parte considerável dos meus trabalhos apresentem representações reconhecíveis, dizem sempre respeito às relações diretas com a experiência da vida, com preocupações com questões de ordem existencial. Os trabalhos, retomo, são um campo de forças, os trabalhos são um campo de relações. Sua materialidade é, frequentemente, composta por elementos que poderiam ser tomados como “formas puras”, mas, como Hélio Oiticica bem nos faz lembrar, tal pureza é um mito, e estas formas podem enfim ser compreendidas como uma espécie de alusão, de alegoria às mais diversas relações de experiências vividas no presente, e mesmo da força das impressões, das marcas deixadas na memória de tempos passados.

O presente de casamento que Marcel Duchamp oferece a sua irmã Suzanne Duchamp e ao marido dela, Jean Crotti, em 1919, intitulado *Unhappy Readymade* (Fig. 322), é um exemplo emblemático para a nossa discussão. Trata-se (outra vez, mas aqui primeiro) da apropriação de um livro de geometria, mas este fora pendurado por cordões na sacada do apartamento do artista na rua Condamine. Posto ao relento, o objeto ficou sujeito às alterações e às interferências decorrentes das intempéries. Seria forçoso lembrar a imagem de Andrômeda, exposta ao sacrifício? Aqui, mais uma vez, o corpo-livro, no qual pesa o fato de ser um livro de geometria, é posto à prova do tempo para sofrer – objeto contingente – sobre o poder imprevisível das forças da natureza. Parece-me aqui haver a permanência de um sentimento romântico, um sentimento trágico manifesto. A criação de situações em que sistemas ordenadores são postos à prova em relação a situações que fogem ao controle são constantes na produção de Duchamp. Basta nos lembrarmos da aceitação, da assimilação do acidente não sofrido pelo trabalho *A Noiva Despida Pelos Seus Celibatários, Mesmo*, também conhecida como *Grande vidro* (1915-1923), como bem podemos aferir em outros trabalhos como *Trois stoppages étalon* (Fig. 321) e *Network of Stoppages* (Fig. 323).



Figura 63 – Marcel Duchamp. *Trois stoppages étalon*, 1913-14
Madeira, vidro e tinta sobre tela. Dimensões variáveis de exibição, peso total 26kg. Tate Modern
Fonte: Site oficial da Tate (2000, online)¹⁰⁸.



Figura 64 – Marcel Duchamp. *Unhappy Readymade*, c. 1919-1920
Attributed to Suzanne Duchamp. Attributed to Jean Joseph Crotti. Impressão em gelatina de prata,
10,7 × 6,9 cm
Fonte: Site oficial do Philadelphia Museum of Art (c2023, online)¹⁰⁹.

Figura 65 – Marcel Duchamp. *Network of Stoppages*, 1914
Óleo e grafite sobre tela, 148,9 x 197,7 cm
Fonte: Site oficial do MoMa (c2023, online)¹¹⁰.

As duas táticas de Duchamp para desterritorializar a escrita publicada – livros-ao-redor e páginas em liberdade –, juntas, constituem apenas uma dimensão da resposta do artista à disputa entre conhecimento textual e visual que, desde o final do século XIX, tem sido uma das condições fundamentais do modernismo. Aqui, o livro aborda assintoticamente o diagrama e

108 Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-t07507>. Acesso em: 10 mar. 2023.

109 Disponível em: <https://philamuseum.org/collection/object/138592>. Acesso em: 15 mar. 2023.

110 Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79600>. Acesso em: 15 mar. 2023.

vice-versa. O segundo tipo de resposta de Duchamp a essa crise epistemológica está enraizado não na convergência de dois termos díspares, mas no estabelecimento de uma relação causal ou simbiótica entre eles. Jean Suquet observou, brilhantemente, que no *Grande Vidro* de Duchamp “a máquina funciona apenas com palavras”. De fato, é impossível imaginar uma interpretação do esquema diagramático de mecanismos que estruturam *A Noiva Despida Pelos Seus Celibatários, Mesmo* sem as anotações de Duchamp, às quais ele dedicou enorme atenção. Mas se o texto é, por assim dizer, *consumido* como combustível para um diagrama no *Vidro*, os *readymades* funcionam, inversamente, como *produtores* de palavras (e imagens) (JOSELIT, 226-227, tradução nossa)¹¹¹.

Em ambos os trabalhos de Duchamp, então, foram introduzidas formas culturais que presumem transcender condições contingentes, geometria e metro, ao que excluem. Com esses dois trabalhos, Duchamp indicou seu interesse em criticar ou ajustar formas de conhecimento que pretendem estabelecer leis universais ou padrões fixos supostamente impermeáveis à contingência. (IVERSEN, 2016, p. 4, tradução nossa)¹¹².

Benjamin H. D. Buchloh abre o ensaio *Hesse's Endgame: Facing the Diagram* (2006), material que compõe o catálogo da exposição de desenhos da artista Eva Hesse, ocorrida no ano de 2006, expondo o paradoxo que Bernice Rose já havia problematizado a seu modo no ensaio para o catálogo da exposição *Drawing Now*, da qual foi curadora no MoMA em 1972. Na ocasião, dois artistas ganharam protagonismo como representantes de duas possíveis vertentes do desenho contemporâneo: Beuys e uma perspectiva mais conceitual do desenho, desembocando em Sol LeWitt, e do outro lado, Cy Twombly, como representante de uma vertente do desenho contemporâneo que apostaria na vicinalidade, na marca autoral (ainda que uma de suas apostas seja a fuga dos signos estabelecidos pela cultura). No desenvolvimento do ensaio, ao trazer outros artistas e suas obras para o debate, percebemos, nas palavras da autora,

¹¹¹ No original: “Duchamp's two tactics for desterritorializing published writing - books-in-the-round and pages in liberty - together constitute only one dimension of the artist's response to the contest between textual and visual knowledge that since the late nineteenth century has been one of the fundamental conditions of modernism. Here, the book asymptotically approaches the diagram and vice versa. Duchamp's second type of response to this epistemological crisis is rooted not in the convergence of two unlike terms, but rather in the establishment of a causal or symbiotic relation between them. Jean Suquet has brilliant remarked that in Duchamp's Large Glass "the machine runs only on words". Indeed, it is impossible to imagine an interpretation of the diagrammatic array of mechanisms that structure *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors*, Even without Duchamp's notes, upon which he lavished enormous attention. But if text is, as it were, consumed as the fuel for a diagram in the Glass, the readymades function conversely as producers of words (and images)”. (JOSELIT, 1998, p. 226-227).

¹¹² No original: “In both of Duchamp's works, then, cultural forms that presume to transcend contingent conditions, geometry and the metre, were introduced to what they exclude. With these two works, Duchamp indicated his interest in critiquing or tweaking forms of knowledge that claim to establish universal laws or fixed standards supposedly impervious to contingency” (IVERSEN 2016, p. 4).

o quanto essa relação binária não se sustenta, nem mesmo tomando os dois nomes anteriormente citados como exemplo. O paradigma persiste:

Desde o cubismo (se não antes), uma das principais oposições dialéticas no meio do desenho tem sido entre o traço corpóreo autêntico e a matriz externamente estabelecida. Essa oposição entre o desenho como desejo de outra corporalidade e o desenho como sujeição autocrítica a convenções formais ou linguísticas pré-existentes, entre o desenho como autoengano voluntarista (sobre a disponibilidade de expressão subjetiva irrestrita, por exemplo) e o desenho como voluntária autoderrota (impulsionada pela intransponibilidade do controle penetrante até mesmo do gesto mais microscópico) determinou as posturas artísticas em relação ao *grafema* (individualmente e mediadas geracionalmente, é claro). (BUCHLOH, 2006, p. 117, tradução nossa)¹¹³.

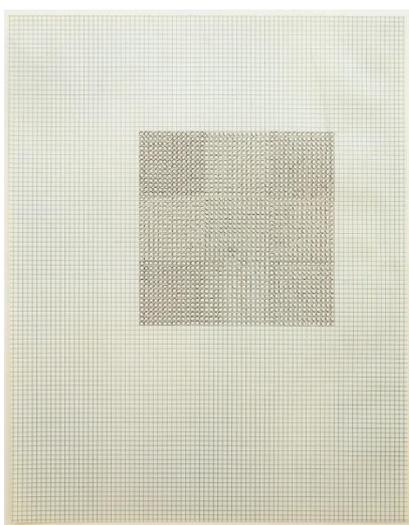


Figura 66 – Eva Hesse. *Untitled*, 1967
 Nanquim sobre papel milimetrado, 27,9 x 21,6 cm
 The Estate of Eva Hesse, Hauser & Wirth Zürich London
 Fonte: Site oficial da Tate (2004, online)¹¹⁴.

¹¹³ No original: “Ever since Cubism (if not before), one of the principal dialectical oppositions in the medium of drawing has been between the authentic corporeal trace and the externally established matrix. This opposition between drawing as desire for another corporeality and drawing as self-critical subjection to pre-existing formal or linguistic conventions, between drawing as voluntaristic self-deception (about the availability of unfettered subjective expression, for example) and drawing as voluntary self-defeat (driven by the insurmountability of the pervasive control of even the most microscopic gesture) has determined the artistic stances towards the grapheme (individually and generationally mediated, of course).” (BUCHLOH, 2006. p. 117).

¹¹⁴ Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hesse-untitled-t04151>. Acesso em: 10 mar. 2023.

Se as palavras em “para” são um ramo do labirinto de palavras em “per”, o próprio ramo é um labirinto em miniatura. “Para” é um prefixo duplo antitético que significa, ao mesmo tempo, proximidade e distância, semelhança e diferença, interioridade e exterioridade, algo dentro de uma economia doméstica e ao mesmo tempo fora dela, algo simultaneamente deste lado de uma linha de fronteira, limiar ou margem, e também além dela, equivalente, em status, e também secundária ou subsidiária, submissa, como de convidado para hospedeiro, escravo para mestre. Além disso, uma coisa em “para” não está apenas simultaneamente em ambos os lados da própria fronteira, a tela que é uma membrana permeável que conecta o interior e o exterior. Ela os confunde, deixando entrar o fora, fazer o avesso sair, dividindo-os e unindo-os. Também forma uma transição ambígua entre um e outro. Embora uma determinada palavra em “para” possa parecer escolher univocamente uma dessas possibilidades, o outro significado está sempre lá como um brilho na palavra que a faz se recusar a ficar parada em uma frase. A palavra é como um convidado ligeiramente estranho dentro do fechamento sintático onde todas as palavras são amigas da família juntas. Palavras em “para” incluem: paraquedas, paradigma, guarda-sol, o francês *pavavent* (pára-brisas) e *parapluie* (guarda-chuva), paragão, paradoxo, parapeito, parataxis, parapraxia, parábase, paráfrase, parágrafo, paráfrase, paralisia, paranoia, parafernália, paralelo, paralaxe, parâmetro, parábola, parestesia, paramnésia, paramorfo, paramécio, Paracleto, paramédico, paralegal – e parasita (MILLER, 1979, p. 219-220, tradução nossa)¹¹⁵.

¹¹⁵ No original: “If words in ‘para’ are one branch of the labyrinth of words in ‘per’, the branch is itself a miniature labyrinth. ‘Para’ is a double antithetical prefix signifying at once proximity and distance, similarity and difference, interiority and exteriority, something inside a domestic economy and at the same time outside it, something simultaneously this side of a boundary line, threshold, or margin, and also beyond it, equivalent, in status and also secondary or subsidiary, submissive, as of guest to host, slave to master. A thing in “para”, moreover, is not only simultaneously on both sides of the boundary itself, the screen which is a permeable membrane connecting inside and outside. It confuses them with one another, allowing the outside in, making the inside out, dividing them and joining them. It also forms an ambiguous transition between one and the other. Though a given word in ‘para’ may seem to choose univocally one of these possibilities, the other meaning are always there as a shimmering in the word which makes it refuse to stay still in a sentence. The word is like a slightly alien guest within the syntactical closure where all the words are family friends together. Words in ‘para’ include: parachute, paradigm, parasol, the French *pavavent* (windscreen) and *parapluie* (umbrella), paragon, paradox, parapet, parataxis, parapraxis, parabasis, paraphrase, paragraph, paraph, paralysis, paranoia, paraphernalia, parallel, parallax, parameter, parable, parasthesia, paramnesia, paramorph, paramecium, Paraclete, paramedical, paralegal – and parasite” (MILLER, 1979, p. 212-220).

4.3 OBLITERAR: O CHÃO, A PAREDE E O HORIZONTE¹¹⁶

Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas a tarefa das coisas. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas *informe* equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro (BATAILLE, 2018, p. 147).

Eu pensava às vezes no informe. Há coisas – manchas, massas, contornos, volumes – que têm, de alguma maneira, somente uma existência de fato: são apenas percebidas por nós, mas não conhecidas; não podemos reduzi-las a uma lei única, deduzir seu todo da análise de uma de suas partes, reconstruí-las por meio de operações racionais. Podemos modificá-las com bastante liberdade. Elas não têm outra propriedade senão ocupar uma região do espaço... Dizer que são coisas informes é dizer não que não têm formas, mas que suas formas não encontram em nós nada que permita substituí-las por um ato de traçado ou reconhecimento nítido. E, de fato, as formas informes não deixam outra lembrança senão a de uma possibilidade... (VALÉRY, 2012, p. 78-79).

¹¹⁶ Para Marinha, minha avó materna, e para Verônica, minha avó paterna.

A imagem da escavação arqueológica, tal qual a do palimpsesto, introduz na teoria da memória a categoria da profundidade. Com profundidade associa-se um modelo espacial de memória, que vincula o espaço não com capacidade de armazenamento e ordenação, mas com inacessibilidade e indisponibilidade. De Quincey falou de *camadas* de recordação (*everlasting layers of ideas, images, feelings*) que se superpõem e por isso parecem soterradas, mas na realidade conservam-se, de modo inextinguível. De Quincey estava tão seguro quanto Freud de que ainda há ressurreição para o que se encontra psiquicamente soterrado: “a possibilidade de ressurreição para o que esteve por longo tempo adormecido na poeira”. Sua imagem disso é a mortalha do esquecimento, que se retira em um momento decisivo entre a vida e a morte: “a mortalha, profunda como o esquecimento, tinha sido jogada pela vida sobre cada traço dessas experiências; e ainda assim, de repente, sob um comando silencioso [...] a mortalha é içada e todas as profundidades do teatro são expostas” (ASSMANN, 2011, p. 175).



Figura 325-67 – Laboratório de Desenho II, UFPR, 2019

Foto: Emanuel Monteiro

Fonte: Acervo do autor (2019).



Figura 68 – Paul Cézanne. *Still Life (Apples and biscuits)*, c. 1879-1880
Óleo sobre tela, 45 x 55 cm. RMN-Grand Palaisw (Musée de l’Orangerie) – Franck Raux
Fonte: Site oficial do Musée de l’Orangerie (2023, online)¹¹⁷.

A primeira sessão do livro *Looking into Painting*, cuja autoria é assinada por Norbert Lynton, chama-se *Narrative Paintings*. O autor se debruça sobre a tarefa de pensar, por meio de poucos exemplos, questões amplas e diferentes modos de compreendermos a possibilidade de algo da natureza de uma pintura poder, afinal, contar uma história. Lynton (1985) inicia suas reflexões questionando mesmo a possibilidade de uma pintura poder realizar tal tarefa. Sabemos do peso sobre essa questão e sua importância, inclusive compreendida no debate clássico sobre a relação das artes visuais e seus paralelos com as demais artes. Interessa-me aqui pontuar, entre exemplos clássicos como o debate sobre o Grupo Laocoonte (27 a.C. – 68 d.C.), realizado por Gotthold Ephraim Lessing (1728-1781), ou ainda o famoso debate sobre a descrição do escudo de Aquiles, por Homero, no canto XVIII da *Ilíada* (LESSING, 2005; HOMERO, 2020).

Acho interessante que, entre tantos exemplos, Lynton dê início a seu ensaio dissertando sobre uma pequena pintura de natureza-morta realizada por Paul Cézanne (Fig. 327). Serei breve em meu relato. O autor inicia com uma análise formal da pintura, nomeando os elementos representados e o modo como foram pintados. Questiona as escolhas do artista, qualificando suas estranhas escolhas, acreditando que só poderia haver um propósito para tal, como, por exemplo, a escolha de Cézanne ao organizar claramente sua pintura em três partes, compostas por parede, topo do baú sobre o qual se encontra um agrupamento de maçãs e, em um dos extremos da pintura, um prato com biscoitos, e o terceiro, a frente do baú.

¹¹⁷ Disponível em: <https://www.musee-orangerie.fr/fr/oeuvres/pommes-et-biscuits-196021>. Acesso em: 10 mar. 2023.

Um dos questionamentos se dá pelo fato de esta composição não ser a melhor escolha caso fosse um dos propósitos do pintor nos seduzir com a sensação de uma ilusão de tridimensionalidade “correta”, que estivesse em acordo com o que, segundo a experiência, sabemos ser um baú e suas relações entre os planos e as distâncias no “mundo real”. Daí depreende que este recorte fotográfico que deixa de fora as extremidades do baú, reforçando em nós a sensação de frontalidade, só pode ser uma escolha. Depois discorre sobre a disposição das maçãs, como algumas se encontram mais próximas que outras, como o contorno garante o status de coisa íntegra e separada de algumas, enquanto o tratamento mais pictórico e mesmo o uso de sombras faz com que outras maçãs pareçam fazer parte de um mesmo corpo.

Lynton (1985) percebe, na disposição dos elementos pintados, a sensação de uma precariedade, inclusive como se o tampo, que parece inclinado, pusesse a perigo o grupo de maçãs. Nesse instante, o autor passa a reconhecer que não sabe mais se está ainda realizando o trabalho de análise e descrição ou uma interpretação da pintura e, ainda, que, provavelmente, esse caráter precário talvez tenha vindo de sua pessoa em relação à pintura. Mas quando nos lembra de dados biográficos da vida de Cézanne, provoca-nos a pensar se, de fato, essas maçãs não poderiam ser a representação alegórica de relações humanas conflituosas.

O gesto de inscrever, de marcar uma superfície, as sobreposições de estruturas e suas variações entre diferentes níveis de transparência e opacidade, possibilitam aferir uma série de hábitos, de procedimentos recorrentes em meu trabalho no ateliê, em meu processo de trabalho. Analisar essas qualidades é, de certo modo, realizar um trabalho da memória a partir do desenho, uma anamnese do trabalho poético na lida com a experiência do tempo que se depreende de tais relações. Assim, o modo como um desenho é realizado diz tanto ou mais sobre ideias em desenho do que aquilo que é desenhado e reconhecido por seu grau de semelhança. Analisaremos aqui o plano horizontal e sua íntima relação com a natureza do desenho, que, se em meus trabalhos é compreendido como um plano aderente de assimilação, lida com particularidades ao ser organizado por rígidas estruturas modulares, cuja relação com o diagrama buscaremos compreender a partir dos trabalhos.

Observar as conseqüências decorrentes dos procedimentos adotados na realização das obras aproxima aquilo que tomamos como resultado, como parte indissociável das escolhas que compõem os instantes de sua realização. A orientação em que meus desenhos são frequentemente realizados acompanha a horizontalidade do chão ou da mesa (Fig. 329-330). O

mesmo plano no qual o homem e os animais terrestres realizam o percurso de sua vida é o plano que acolhe o gesto da inscrição. Desde modo, no desenho, há sempre uma memória da terra (vimos, anteriormente, a relação do desenho com a memória da água). Nesse exercício, o plano gráfico é compreendido como uma superfície aderente cujo espaço de assimilação comporta o caráter *heterólogo* das substâncias. As manchas que resultam das aguadas, aqui já longamente comentadas, resultam de empossamentos, do lançamento da matéria ao chão, da sua condição de matéria depositada e/ou caída. Junto ao meio líquido, a própria terra é utilizada como material nos desenhos, de modo que a preocupação com o espaço, quando a matéria do espaço do mundo adentra o campo simbólico de inscrição do desenho, amplia a própria ideia de espaço e tempo no desenho.

Os *Rounds*, que estão no segundo andar, foram feitos no fim dos anos 1990. Comecei os *Rounds* no meu estúdio na Nova Escócia, no Canadá, um velho armazém de gado. Eles foram trabalhados numa mesa. Eu andava em volta da mesa para desenhá-los. Enquanto estava trabalhando, fiquei reparando que os respingos quase circulares de bastão oleoso no chão acabavam sendo tão interessantes quanto o que eu estava fazendo na mesa. Os restos no chão eram tão interessantes quanto o que eu estava tentando desenhar. Então decidi derramar bastão oleoso na frente e no centro do papel, e colocar uma tela em cima. O processo de compressão fazia o desenho. Continuei pressionando para achar uma borda. No desenho, trata-se de achar uma borda. Isso vale para a escultura também. Brancusi – mais do que qualquer um, até mesmo Cézanne – era capaz de desenhar o vazio com a borda do sólido. Isso quer dizer que onde a forma corta o espaço é onde ocorre desenho (SERRA, 2014, p. 352).

Marie-José Mondzain (2015) elabora ao modo de uma narrativa ficcional e poética a história da primeira imagem feita pela mão do homem, para defender a tese de que, no exato momento de sua fabricação (da imagem), nascia também o primeiro espectador. A autora aponta para a relação de alteridade que se estabelece entre o homem e a imagem que este produz como fundamento para o processo de formação/nascimento do sujeito. A partir da imagem, o homem cria a si mesmo. Ainda seguindo as palavras da autora, o braço estendido – que leva à mão embebida em pigmento – em direção à parede da caverna cria a distância entre o fazedor e o espectador que nasce no mesmo instante em que a mão-matriz se distancia da *parede do mundo* e a imagem dá-se a ver. *Neste mesmo ato, o homem cria o seu próprio horizonte*. A imagem negativa da mão do homem desenhada/pintada na parede possibilita, na exterioridade em que se forma a distância necessária para que este formule relações entre a imagem que vê diante de si, seu próprio corpo e o entorno que este habita e do qual faz parte. A imagem criada

exclusivamente pelo homem confronta a imagem natural como matriz irrevogável de todas as relações econômicas e imagéticas¹¹⁸.

No ato consciente de deixar marcas sobre uma superfície, mesmo na escassa presença de representação de si mesmo (retratos ou autorretratos), o homem deixa rastros de sua própria existência ao fixar sobre as paredes das cavernas as figuras de uma variada gama de animais, mas também a impressão em negativo de sua própria mão. Rastros que apontam de forma dialética para frente e para trás no tempo, pois a imagem fora projetada para o futuro ao sobreviver até o nosso tempo ao mesmo tempo em que se torna o veículo que nos transporta (em nosso tempo presente) para tempos passados. A primeira imagem do homem marca a sua existência. Ao reverberar ao longo dos anos, a própria imagem marcará a sua sobrevivência.

Mais uma vez, estamos falando sobre hierarquias estabelecidas na lógica interna da produção e da apresentação das imagens do mundo. Vimos, anteriormente, algumas implicações ideológicas mantidas ou negadas em pinturas de paisagem. Segundo o artista Geraldo Leão (1957-), o modelo de representação estabelecido no renascimento europeu e que vigorou até a metade do século XIX compreende a forma quadro como remanescente do palco italiano, tal qual uma caixa que acomoda um espaço de projeção em profundidade por onde o olhar do observador deve adentrar e percorrer a representação de um mundo alcançado e conhecido pela visão.

Esta forma é constituída a serviço da *representação*, literalmente falando, pois deriva do palco italiano, o cubo aberto para a plateia, onde as peças eram representadas. As descrições de Leon Batista Alberti mostram como os renascentistas pensavam a pintura pela retórica, com a composição de suas cenas ordenadas pela gramática ou pela sintaxe. O objetivo de “criar” uma unidade lógica de sentido (ALBERTI, 1989, p. 131) de acordo com a visão de um mundo unificado e organizado pela vontade ordenadora anterior e superior do Criador. O mundo seria simples, lógico e homogêneo, e o palco ou o quadro, uma metáfora onde todas as cenas eram equivalentes à totalidade “natural” da criação. O quadro era a metáfora do mundo no qual o artista era

¹¹⁸ “A todos estes mitos e relatos que protegem sempre a tirania de um poder ou o discurso de um mestre, o homem da gruta de Chauvet responde de maneira vigorosa e irrecusável: é o homem que produz a luz com as suas próprias mãos e são essas mãos iluminadas que na caverna fazem nascer a definição de homem: ele é o sujeito dos signos da retracção e da separação, o sítio da sua origem é o de uma partida sem retorno. Só se abandona a caverna depois da apropriação da potência do seu desejo que os aparelhos subsolares do poder vão empenhar-se durante séculos em fazer-nos esquecer. Os primeiros homens inventaram a imagem feita pela mão de homem, imagem do homem espectador das obras das suas mãos, espectador das mãos do homem que fazem nascer o olhar humano sobre o homem. O homem faz assim surgir o olhar do mundo sobre si. A anamnese será sempre um gesto político enquanto o desejo humano guardar a coragem de se opor a todos os reinados, quaisquer que sejam, e de preservar a sua potência imagética contra todas as tentações regressivas do retorno. No teatro do nosso nascimento, cada repetição é invenção.” (MONDZAIN, 2015, p. 55-56).

o “criador”, projetando seus desígnios na matéria inerte e passiva sob sua vontade. Esse quadro, como o palco, era pensado como um espaço profundo onde as cenas narradas e as imagens descritas ocupavam o mesmo espaço organizado pelas leis da perspectiva que conferiam de antemão uma unidade “natural” a seus conteúdos (LEÃO, 2008, p. 137).

Declaração de Princípios é o título da exposição individual Geraldo Leão (curadoria de Agnaldo Faria), que ocorreu na sala 7 do Museu Oscar Niemeyer, em 2019. Das obras de Leão que constaram na exposição, além de duas esculturas em bronze e terra, foram apresentados um número considerável de pinturas resultantes da mistura, nem sempre homogênea, entre pigmentos e resina acrílica. Formas geométricas coexistindo com manchas orgânicas decorrentes dos empossamentos próprios dos processos de sua realização, quando tais telas foram postas ao chão em posição horizontal. O que vemos depois são também as memórias de sua realização. A mistura ora mais, ora menos homogênea dos pigmentos junto à resina acrílica tem como resultado a apresentação de áreas com “pura resina”, dando-nos a ver sua plasticidade e variações de níveis de transparência e opacidade. Nesses pontos, as formas e as cores parecem habitar uma região instável no campo da tela. Os pequenos deslocamentos de formas regulares conferem àquilo que é aparentemente estável uma instabilidade e uma vibração que buscam manter a pintura enquanto um campo de forças em atividade, construindo espaços ativos, de forma que os elementos na totalidade das pinturas não encontrem uma resolução, um apaziguamento.

Em uma entrevista cedida ao projeto *Catálogo Brasil* (2015), de Marcos Ribeiro, Geraldo Leão comenta sobre a materialidade e os aspectos simbólicos em trabalhos anteriores, como a presença da terra e do chumbo e sua associação com as ideias de vida e morte (Joseph Beuys). A partir daí, dá prosseguimento, na produção posterior, ao procedimento de espacialização das formas e materiais na superfície, sempre prezando pelo embate físico, corporal, com os materiais do trabalho. Pintando quase sempre na horizontal, Leão “deixa as tintas se moverem quase de acordo com a sua vontade”¹¹⁹. O tratamento respeitoso com os materiais no trabalho de suas pinturas, permitindo que existam por aquilo que são (ainda que não se exima do lugar do agente nessa relação), é declarado pelo artista como uma metáfora de como gostaria que fosse o mundo.

¹¹⁹ Transcrição de trecho do vídeo *Catálogo Brasil* (2015).



Figura 69 – Geraldo Leão. *Azul*, 2019

Resina acrílica e pigmento sobre tela, 160 x 150 x 5 cm. Coleção do artista

Foto: Marcello Kawase

Fonte: Agência Estadual de Notícias, Paraná (2019, online)¹²⁰.

A organização das ideias nos trabalhos é atravessada pelo acaso que as especificidades no manejo com os materiais proporcionam, como uma fuga de uma posição autoritária diante da elaboração das próprias pinturas, resultando de um projeto fechado, um esquema preestabelecido a ser aplicado, forçosamente, sobre a matéria do mundo. Como fazer para que uma mancha de cor não se torne uma figura de destaque no conjunto, estabelecendo já aí uma relação hierárquica em relação ao todo? Ao mesmo tempo, como manter relações de tensão, forças em atividade (força vital), por meio dessas formas?

¹²⁰ Disponível em: <https://www.aen.pr.gov.br/Galeria-de-Imagens/MON-promove-exposicao-de-obras-recentes-de-Geraldo-Leao>. Acesso em: 10 mar. 2023.



Figura 70 – Jackson Pollock, em 1950, pintando *One*, observado por Lee Krasner

Foto: Hans Namuth

Fonte: Art History 390 (2015, online)¹²¹.

Em contraponto às filosofias idealistas e à concepção de formas idealizadas na produção artística e para debater as categorias da arte vigentes em seu tempo, os artigos publicados na revista *Documents* oferecem-nos outros critérios de abordagens das obras de arte, e mesmo um novo panorama de aspectos a serem reconhecidos em uma vasta gama de imagens apresentadas e que passam a ser, a partir dessas edições, valores passíveis de constatação em toda a história da arte, ou melhor, em toda a história das imagens. Frente à figura humana e à concepção de sua organização hierárquica vista em relação de semelhança com a própria modernidade, foram elaboradas, por exemplo, sessões que abarcam categorias como o *Abatedouro*, a mostrar fotografias de corpos mutilados. Diante da verticalidade das pinturas como essencialmente voltadas para o deleite dos olhos e da razão, como um substituto idealizado das formas orgânicas da natureza, Bataille argumentará em favor das formas rebaixadas, degradadas/degradantes, com o conceito de *Materialismo de Base*.

O Materialismo de Base (do qual o *informe* é a manifestação mais concreta) tem o trabalho de *de-class(ify)ing*, ou seja, simultaneamente rebaixar e libertar de todas as prisões ontológicas, a partir de qualquer “dever ser” (modelo). Esta é, principalmente, uma questão da matéria e da desclassificação da matéria, de extraí-la das garras do materialismo filosófico clássico, que não é nada além de um idealismo disfarçado: “A maioria dos materialistas... tem situado a matéria morta como a submissão de uma convenção hierárquica de diversos tipos dos fatos, sem perceber que desta forma eles a submeteram à obsessão

¹²¹ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/24364447@N05/16989769070>. Acesso em: 10 mar. 2023.

de uma forma *ideal* da matéria, com a forma desta abordagem, mais próxima do que qualquer outra, do que está matéria *deveria ser*. Este “dever ser” é uma forma “homológica” de apropriação; isto pressupõe um padrão ou uma medida normativa. Pelo contrário, a matéria informe que o Materialismo de Base reivindica por si mesmo se assemelha a nada, especialmente não a o que *deveria ser*, recusando-se a deixar-se ser assimilada a qualquer conceito, seja qual for e a qualquer abstração que seja. Para o Materialismo de Base, a natureza produz apenas monstros: não há desviantes na natureza porque não há nela nada além de desvios (BOIS, 1997, p. 53, tradução do autor)¹²².

A produção de pigmentos a partir de matéria-prima de origem orgânica e mineral (flores e terra), com os antigos ritos funerários descritos por Georges Didi-Huberman (2012), onde a terra feita lama, é utilizada para modelar os crânios dos mortos.

No antigo costume relatado, a terra era extraída do local de convívio, do hábitat natural da pessoa quando viva. Ao recobrir o crânio descarnado com uma nova face lamacenta, devolvia ao morto o seu *lugar*, que a partir de então passava a partilhar de relação consubstancial com seu lugar de origem. Ao lidar com esta substância telúrica em meus trabalhos, criando paisagens, a terra, as flores e outros materiais que encobrem as superfícies desses trabalhos são vestígios que apresentam uma relação indicial com certos lugares onde morei. Com a terra que envolvia o Crânio de Jericó (Fig. 330-331), estabelecia-se uma aliança entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Aqui se estabelece, por meio dessas operações, uma relação de presença e ausência nas imagens e na carne que compõem os trabalhos. A prática ritual e minhas operações com os elementos se aproximam quando busco cobrir superfícies com a matéria extraída da minha terra natal. Os trabalhos postos na parede erguem-se como uma sombra vertical feita da mesma substância desses lugares inacessíveis.

¹²² No original: “Base Materialism (of which the *informe* is the most concrete manifestation) has the job of de-class(ify)ing, which is to say, simultaneously lowering and liberating from all ontological prisons, from any “*devoir être*” (role model). It is principally a matter of de-classing matter, of extracting it from the philosophical clutches of classical materialism, which is nothing but idealism in disguise: “Most materialist... have situated dead matter at the summit of a conventional hierarchy of diverse types of facts, without realizing that in this way they have submitted to an obsession with an *ideal* form of matter, with a form that approaches closer than any other to that which matter *should be*.” This “should be” is a mode of “homological” appropriation; it presupposes a standard or normative measure. On the contrary, the formless matter that base materialism claims for itself resembles nothing, especially not what it should be, refusing to let itself be assimilated to any concept whatever, to any abstraction whatever. For base materialism, nature produces only unique monsters: there are no deviants in nature because there is nothing but deviation” (BOIS, 1997, p. 53).

Nada saber disso, desse lugar. Mas como ele tem pressa sobre nós, como o alcançamos, como nos toca? Os artistas, sem dúvida não resolvem nenhuma das questões deste tipo. Pelo menos, deslocando os pontos de vista, revirando os espaços, inventando novas relações, novos contatos, sabem *encarnar as questões* mais essenciais, o que é bem melhor que acreditar responder a elas.

Dürer, por exemplo, deu uma versão marcante desse não-saber e desse contato reunidos. Sua apresentação de São Jerônimo desenvolve um percurso potente – tanto paradoxal, quanto reversivo – entre um crânio vivo ainda cheio de pensamento em ato, e uma caveira cujas cavidades escuras são exibidas no primeiro plano do quadro. Frente a nós, a mão esquerda do pensador se apoia sobre o *objeto de seu pensamento*: é chamado crânio, caveira, *vanitas*, humanidade reduzida a uma concha de caracol vazia, cuja alma escapou. No segundo plano, na simetria de uma curva (ombro esquerdo) e de uma contracurva (braço direito), a mão do pensador está apoiada sobre o *lugar de seu pensamento*: isso ainda é chamado crânio, têmpera inquieta, questões ontológicas, busca de Deus – errante dentro do que os teólogos, desde Agostinho, chamam “região de dessemelhança” – e finalmente melancolia. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 36 e 39).



Figura 71 – Crânio de Jericó, fechado entre 8200 e 7500 a.C.

Foto: The Trustees of the British Museum

Fonte: National Geographic (2020, online)¹²³.

Figura 72 – Crânio de Jericó. Fotografia de 1953 da *National Geographic* que mostra a arqueóloga Kathleen Kenyon (à direita) com os crânios modificados encontrados perto de Jericó. Atrás está o do Museu Britânico

Foto: David Boyer

Fonte: National Geographic (2020, online)¹²⁴.

Desenhar e pintar casas como artista, com o uso da terra, aproxima-se do trabalho de pintar casas e prédios enquanto pintor residencial e predial. Em ambas as situações, as camadas

¹²³ Disponível em: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/revelado-interior-enigmatico-craneo-gerico_11026. Acesso em: 10 mar. 2023.

¹²⁴ Ibid.

superexpostas apresentam, sem muita demora, o aspecto desgastado das superfícies do mundo em ruínas. Procedimento de trabalho semelhante se manifesta nos processos do pintor e escultor Anselm Kiefer (1945-), vinculado ao movimento do Neoexpressionismo. Suas pinturas de larga escala figuram paisagens em ruínas.

O trabalho de Kiefer está sempre em um diálogo/embate com a tradição, motivo pelo qual opta pela linguagem da pintura a óleo sobre tela. Junto à pintura figurativa de Kiefer, soma-se a assimilação de uma miríade de outros materiais, para além do emprego da tinta. Entre eles, destaco a aplicação de densas camadas de cinzas que se misturam à emulsão aplicada sobre o plano pictórico. Em suas pinturas, Kiefer trava, constantemente, um embate com históricos sistemas de representação. O espaço representado, frequentemente, faz alusão à estética das pinturas românticas de teor heroico e, posteriormente, nacionalista. Mas há, junto à elaboração destas imagens de claro teor narrativo, um procedimento cumulativo de sobreposição de espessas camadas de tinta, como também de cinzas, terra, areia ou, ainda, a inserção de fragmentos de objetos tridimensionais, como cerâmicas, ramos de plantas. Por mais que se levantem, tais pinturas continuam a manter uma intimidade com as condições e a lógica de seu surgimento. Ainda que se levantem, são imagens da queda.



Figura 73 – Anselm Kiefer em seu ateliê. *Still* do documentário *Over Your Cities Grass Will Grow*
Fonte: *Over your cities...* (2010).

Segundo Flávio Gonçalves (2012), o ato de desenhar, ao considerarmos o fundamento de sua ação, relaciona-se, intimamente, com o plano horizontal, bem como à decorrente atração dos corpos em queda. Estariam na origem dessa relação de horizontalidade as conseqüentes

aproximações entre a orientação do plano da ordem gráfica e “as qualidades de um campo mnemônico”:

O ato de desenhar, no que concerne o fundamento de sua ação, está intimamente relacionado a esse plano horizontal e conseqüentemente à sua esfera de atração, donde podemos supor a queda, o abismo e as trevas como imagens arquetípicas evocadas nesse processo: desenhar é, numa certa medida, “correr o risco”, precipitar-se; ou como afirma Luc Richir, “é expor uma linha à impossível antecipação de seu trajeto; é projetá-la à frente dela mesma”. Uma ação permeada desse caráter de incerteza que só a experiência da linha restaura. Seria em razão dessa relação original com o plano horizontal que a ordem gráfica dividiria com este as qualidades de um campo mnemônico, onde vestígios do que foi outrora enterrado pelo tempo não raro afloram à superfície como prova desse caráter original da inscrição: uma metáfora tanto geológica quanto arqueológica que evoca a latência, na gênese do processo, de tudo aquilo que foi adicionado, recoberto, revirado ou apagado nos trabalhos. Nesse sentido a inscrição é reveladora das primeiras ideias e de suas transformações, dos caminhos criados, dos arrependimentos, que podem, por vezes, ser percebidos no resultado final. (GONÇALVES, 2012, p. 32).



Figura 74 – Flávio Gonçalves. *Armas do desenho*, 1993
Pastel, grafite, colagem, pigmento lavado, acrílica e transferência, 240 x 360 cm
Fonte: Portal UFRGS (2012, online).¹²⁵

¹²⁵ Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ufrgs/noticias/galerias/exposicao-flavio-goncalves/trabalhos-resgatam-30-anos-de-atividades-do-artista-e-professor-do-ia>. Acesso em: 10 mar. 2023.

No ano 2012, trabalhei na Rede Municipal de Cambé como professor de Artes para turmas dos primeiros anos do primário, bem como para uma turma de alunos de 5 a 6 anos. Foi com bastante entusiasmo que vi na prática o que os pesquisadores sobre o desenvolvimento psicomotor afirmam sobre as crianças que se aproximam dessa feita etária. Parte do conteúdo programático das disciplinas, e, junto delas, a disciplina de Artes, a apresentação para as crianças dos nomes das partes do seu próprio corpo, seguidas ao longo do programa de uma apresentação gradual do reconhecimento de suas casas, situá-las em suas respectivas ruas, em seus respectivos bairros, em sua respectiva cidade e, assim, desenvolvermos juntos as noções de espacialidade e pertencimento no qual em seu primeiro passo estava o reconhecimento do eu em relação ao seu entorno imediato, até suas adjacências. Pois não era raro ver, justamente nesta etapa da formação dos meus alunos, nos momentos de atividades envolvendo desenhos e pinturas, a mão que dispunha de algum lápis ou pincel extrapolar os limites das superfícies atribuídas como espaço para a elaboração das atividades. Frequentemente, o gesto gráfico extrapolarava o papel, estendendo-se para as mesas ou para o chão.

Ao me deparar com esses acontecimentos, observando meus pequenos alunos, foi da minha infância que me recordei. Além dos desenhos feitos com tijolos quebrados no chão das calçadas e das ruas, quando me mudei para a segunda casa em que vim a residir, recordo-me vividamente de, aproveitando o material de construção da casa em que entramos para morar mesmo antes de estar pronta, moldei no chão do quintal uma pequena fundação de casa, um baixo relevo de uma planta-baixa feito com concreto. Era como se eu moldasse não uma pequena forma isolada, mas sim uma parte feita da matéria do chão de todo o quintal. A experiência do desenho como um campo extensivo e imersivo, do desenho e sua relação com a terra e a memória, é compartilhada por Flávio Gonçalves:

Quando penso nas correspondências entre desenhar próximo da terra (o suporte estendido em contato com o solo), e outras atividades da vida, é na infância que encontro os exemplos mais pitorescos. Brincar no chão, construir estradas, fazer barragens, cavernas, expandindo estes projetos aos limites do domínio familiar, parece-me a atividade mais próxima do prazer e do senso de projeção que se experimenta durante a execução de um desenho. Desenhar no chão, numa superfície grande o bastante para conter nosso corpo, é um exercício que costumo propor aos meus alunos, com o intuito de proporcionar a compreensão, através dessa experiência, das ligações entre o desenho e a terra, a infância e a arte, entre o espaço e nossos corpos. A maneira como os elementos são incorporados ao plano de trabalho, nesse caso, são também particulares. Fora da lógica própria ao desenho de observação, por exemplo,

trabalhar rés ao solo estimula todo o tipo de agregação, ampliando dessa forma as relações entre o desenho e o entorno (GONÇALVES, 2012, p. 37-38).

Daniel Senise compõem pinturas que, frequentemente, nos dão a ver a representação de espaços, portas, janelas, estruturas que reformam a estrutura geométrica dos motivos representados. Essas formas regulares apresentam, em sua fatura, uma densidade material estreitamente relacionada aos processos que envolvem sua realização. Senise cobre o chão do ateliê com o tecido (frequentemente, cretone), o médium acrílico que intermedeia o contato entre o tecido e o chão “sensibiliza” o tecido, fazendo com que este incorpore os resíduos que se destacam do chão. O tecido retirado e posteriormente seccionado em faixas, tal qual um sudário, é a matéria utilizada para a formação de pinturas como *34-01 38 Av LIC – Out* (Fig. 334). Importante salientar o fato de essas pinturas resultarem da realização de monotípias feitas com sua face voltada para o chão; seu processo de permuta se dá por meio da impressão e da impregnação por um contato direto com o espaço e a matéria do espaço.



Figura 75 – Daniel Senise. *34-01 38 Av LIC - Out*. (ateliê Long Island City visto de dentro - sala - grande), 2001

Monotípias de piso de madeira em tecido e médium acrílico sobre madeira, 240 x 190 cm

Col. particular

Fonte: Site oficial de Daniel Senise ([200-])¹²⁶.

¹²⁶ Disponível em: <https://www.danielsenise.com/obra/estudio/>. Acesso em: 10 de mar. 2021.

Pensar a construção da paisagem a partir das minhas experiências, que são atravessadas pelas memórias narradas por minha mãe, memórias essas que não se dissociam das minhas experiências, foi o que me levou até aqui a trabalhar a partir de tais princípios. O caráter ambíguo do desenho, o uso da água e da terra, suas metáforas e realidades brutas. O olhar voltado para o céu e para o chão, esquecendo-me (nos trabalhos), frequentemente, do habitual horizonte, inclusive, talvez, pelo fato de as características topográficas dos lugares onde vivi, o território de minha infância, serem demarcadas por ladeiras e outros acidentes geográficos. Meu olhar hoje, quando tenha a possibilidade de estar na sacada localizada nos fundos da casa dos meus pais, tem acesso privilegiado a uma vista do pôr do sol e das longuras que vão dar tanto na extensão da cidade de Cambé como nas cidades e nos distritos ao redor, todos banhados por este pôr do sol, como um fogo queimando nos finais dos dias.

Esse percurso de experiências de vida que me fez chegar até aqui possibilita ainda outro percurso, no desejo de talvez e mais uma vez falar sobre a busca pelos inícios, indicar aqui uma familiaridade na história da pintura. Tal qual talvez toda esta tese tenha sido escrita, mais uma vez a estrutura narrativa irá desenvolver de trás para frente, reconhecendo como parentesco as pinturas de paisagens de Anselm Kiefer, cujo céu denso e comprimido ocupa, frequentemente, um espaço irrisório no plano da pintura se comparado à prioridade dada à terra (Fig. 335). A intencional perspectiva rebaixada indica que o ponto de vista é o de um observador rente ao chão. Não consigo pensar as paisagens desoladas de Kiefer de outra forma que não seja uma terra devastada, ou mais, como uma representação da terra, da paisagem, como um grande cemitério a céu aberto.



Figura 76 – Anselm Kiefer. *Böhmen liegt am Meer*, 1966
Óleo, emulsão, goma-laca, carvão e tinta em pó sobre serapilheira, 191,1 x 561,3 cm
The Metropolitan Museum of Art
Fonte: Site oficial do The Metropolitan Museum of Art (c2023, online)¹²⁷.

¹²⁷ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486996>. Acesso em: 10 mar. 2023.

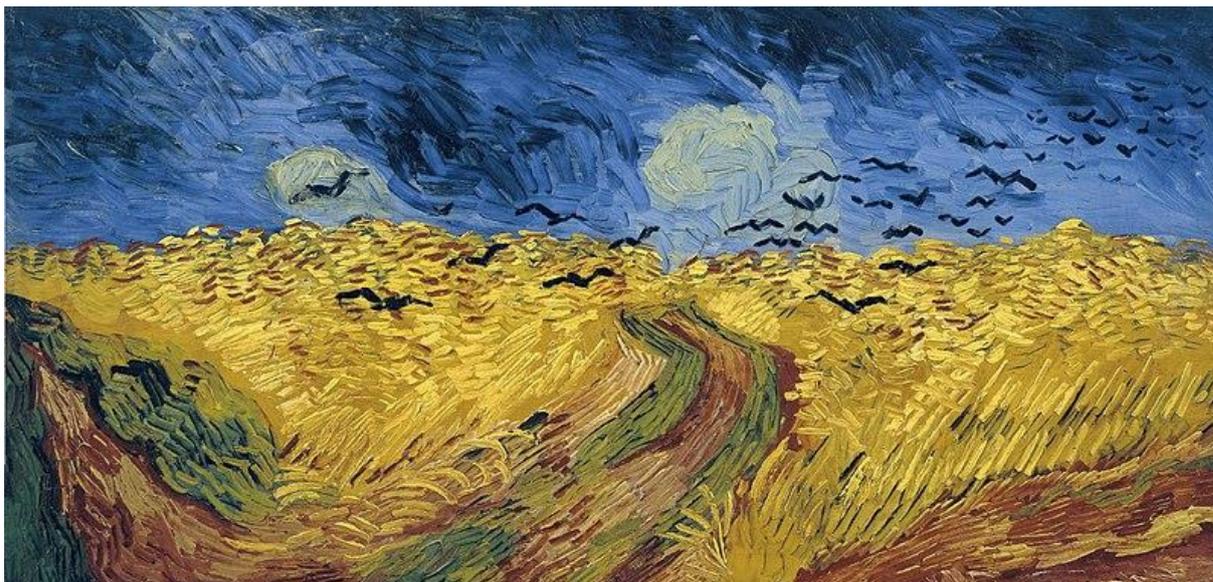


Figura 77 – Vincent van Gogh. *Wheatfield with Crows*, 1890
 Óleo sobre tela, 50,5 x 103 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam (Vicent van Gogh Foundation)
 Fonte: Wikimedia (2008, online)¹²⁸.

Esse estranho uso da perspectiva fora realizado antes em pintura e sabemos bem que esta memória faz parte do trabalho de Kiefer, que está a lidar com temas como violência, história e seus tabus, bem como suas relações íntimas com os sistemas de representação em pintura. No caso, estou a falar sobre *Corvos no campo de trigo* (Fig. 336), de Vincent Van Gogh (1853-1890). Abaixo, segue o fragmento da carta de Van Gogh para o seu irmão Theo e sua cunhada Johanna, comentando sobre a pintura:

Então – uma vez de volta ao trabalho – o pincel, no entanto, quase caindo de minhas mãos e sabendo claramente o que eu queria, pintara mais três telas grandes desde então. Eles são imensos trechos de campos de trigo sob céus turbulentos, e fiz com o objetivo de tentar expressar tristeza e solidão extrema. Vocês verão isso em breve, espero – pois espero trazê-los em Paris o mais rápido possível, já que quase acredito que essas telas vão te dizer o que não posso dizer em palavras, o que considero saudável e fortificante sobre o campo (VAN GOGH, 1990, online).

Um dos sentidos da paisagem está em seu potencial de representar a distância. No entanto, mais uma vez me deparo com a ambiguidade, pois estou ao mesmo tempo me referindo

¹²⁸ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_Van_Gogh_-_Wheatfield_with_Crows.jpg. Acesso em: 22 mar. 2023.

a lugares que, ao menos em outro tempo, já foram o meu próprio lugar de vivência. Ou ainda o fato de hoje manipular, frequentemente, a matéria real extraída destes lugares específicos. Falo ao mesmo tempo sobre distância e proximidade e sobre estranheza e familiaridade. Ou ainda sobre o teor de mistério necessário, inerente à paisagem, segundo Javier Maderuelo (2015).

Nesse sentido, o último artista nesta minha lista é aquele que, segundo John Berger (2005), foi o primeiro a pintar o camponês, o trabalhador do campo como um sujeito dotado de subjetividade. Um dos pontos analisados por Berger é o fato de as pinturas de Jean-François Millet construírem um olhar a partir do ponto de vista do camponês. Somos colocados na posição de quem vê em primeira pessoa, sem a distância protetora das posições aéreas. Sem a estrutura organizadora remanescente do espaço cúbico do teatro. Colocados diante do aberto, já não nos encontramos mais na altura elevada de uma ponte distante ou olhando a partir do cume de uma montanha. Estamos agora sobre a terra. Em meio ao espaço do trabalho. Compartilhamos o mesmo perímetro daqueles que cultivam o solo. Quem mais senão Millet, cujos pais eram camponeses? O aparecimento daquilo a que fora, pela ignorância, pelo desconhecimento, como também pelo horror, negado o direito à representação. Por ter sido recalçado, tal gesto demonstra a força daquilo, cuja existência estava na iminência de se desvelar. Diferentemente do habitual modo de representação dos trabalhadores, expressando sua existência em sentido coletivo, enquanto classe, temos em Millet a representação do camponês, do trabalhador enquanto indivíduo, enquanto homem. Temos a representação de sua subjetividade.

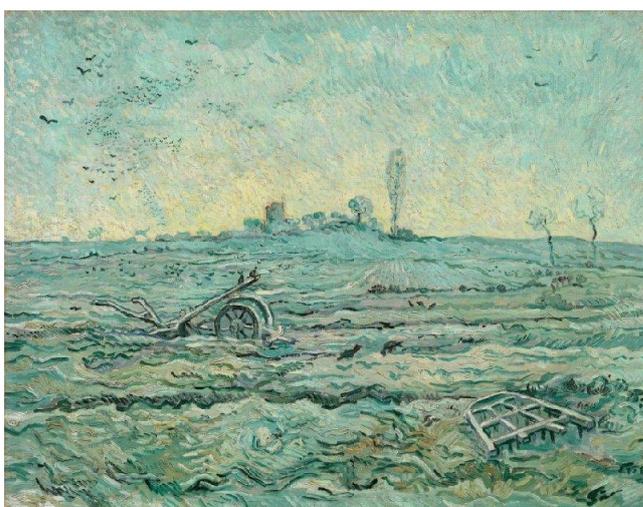


Figura 78 – Vincent van Gogh. *Snow-Covered Fields with a Harrow (after Millet)*, 1890
Óleo sobre tela, 72,1 x 92 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)
Fonte: Site oficial do Van Gogh Museum ([2020], online)¹²⁹.

¹²⁹ Disponível em: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0175V1962>. Acesso em: 10 mar. 2023.



Figura 79 – Jean-François Millet. *The Plain of Chailly with Harrow and Plough*, 1862

Óleo sobre tela, 73 x 60 cm

Österreichische Galerie Belvedere

Fonte: Wikimedia (2018, online)¹³⁰.

Em 1862, Millet pintou *Inverno e Paisagem de Inverno com Corvos*, que nada mais é do que um céu, um bosque distante e uma imensa planície deserta de terra inerte, onde foram abandonados um arado de madeira e uma grade. Os corvos examinam a terra enquanto esperam; uma espera que durará todo o inverno. Uma pintura da mais absoluta simplicidade. Dificilmente é uma paisagem, mas sim um retrato de uma planície em novembro. A horizontalidade deste diz tudo. Cultivar essa terra é uma luta contínua para estimular a verticalidade. E o quadro nos mostra como a luta é fisicamente desgastante.

As imagens de Millet foram assim reproduzidas porque eram únicas: nenhum outro pintor havia tratado o trabalho rural como tema central de sua arte. Millet dedicou sua vida de pintor à tarefa de introduzir um novo tema em uma tradição antiga e fazer uma certa linguagem falar de algo até então desconhecido. A linguagem era a da pintura a óleo; o tema era o do camponês como sujeito individual, independente. (BERGER, 2005, p. 94, tradução nossa)¹³¹.

¹³⁰ Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Plain_of_Chailly_with_Harrow_and_Plough,_Jean-Fran%C3%A7ois_Millet.jpg. Acesso em: 10 mar. 2023.

¹³¹ No original: “En 1862, Millet pintó *Invernio y cuervos*, que no es más que un cielo, un bosquecillo distante y una inmensa llanura disierta de tierra inert, en la que han quedado abandonados un arado de madera y una grada. Los cuervos inspeccionan la tierra mientras esperan; una espera que durará todo el invierno. Una pintura de la simplicidad más absoluta. Casi no es un paisaje, sino más bien el retrato de una llanura en noviembre. La horizontalidad de ésta lo dice todo. Cultivar esa tierra es una lucha continua para estimular lo vertical. Y el cuadro nos muestra cuán agotadora físicamente es la lucha.

Las imágenes de Millet fueron tan reproducidas porque eran únicas: ningún otro pintor había tratado el trabajo rural como tema central de su arte. Millet consagró su vida como pintor a la tarea de introducir un tema nuevo en una tradición antigua y a la de hacer que un lenguaje determinado hablara de algo que hasta entonces había ignorado. El lenguaje era de la pintura al óleo; el tema era el del campesino en cuando *sujeto* individual, independiente” (BERGER, 2005, p. 94).



Figura 80 – Jean-François Millet. *Gleaners*, 1857

Óleo sobre tela, 83,5 x 110 cm

Col. Musée d'Orsay

Fonte: Site oficial do Musée d'Orsay¹³²



Figura 81 – Vincent van Gogh. *Women on the Peat Moor*, 1885

Óleo sobre tela, 27,8 x 36,5 cm

Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)

Fonte: Site oficial do Van Gogh Museum ([2019], online)¹³³.

A escolha do tema também foi saudade. Em duplo sentido. Como tantos outros que o abandonaram, Millet tinha saudades da Vila da sua infância. Passou vinte anos da sua vida a trabalhar numa tela que mostra a estrada que leva à aldeia onde nasceu; ele não iria terminar até dois anos antes de sua morte. Verde intenso, compacto, as sombras tão substancialmente escuras quanto as luzes substancialmente brilhantes, essa paisagem é como algumas roupas que ele teria usado outrora (*The Cousin Farmhouse*). E há um desenho a pastel, em que aparecem um poço e gansos, que impressionou muito quando o vi pela primeira vez. O desenho é realista, mas eu o vi como cenário para um daqueles

¹³² Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Jean-Fran%C3%A7ois_Millet_-_Gleaners_-_Google_Art_Project_2.jpg. Acesso em: 15 de mar. 2023.

¹³³ Disponível em: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0129V1962>. Acesso em: 15 mar. 2023.

contos de fadas que começam na fazenda de uma velha. Eu o vi como se já o tivesse visto centenas de vezes, embora soubesse que não o tinha visto antes; inexplicavelmente, a “memória” estava no próprio desenho. Mais tarde descobri, em um catálogo feito por Robert L. Herbert para a exposição de 1976, que essa cena era a que se via em frente à casa onde nasceu Millet, e que, consciente ou inconscientemente, o artista havia aumentado as proporções em dois terços do poço, a fim de corresponder à sua percepção infantil.

A nostalgia de Millet, porém, não se limita ao pessoal. Também impregnou sua visão da história. Desconfiava daquele Progresso que não paravam de proclamar ao seu redor, vendo-o antes como uma possível ameaça à dignidade humana. Ao contrário de William Morris e outros medievalistas românticos, porém, ele não falava sentimentalmente do mundo rural. A maior parte do que ele sabia sobre os camponeses era que eles foram reduzidos a uma existência cruel, especialmente os homens. E, por mais conservadora ou negativa que tenha sido sua perspectiva geral, creio que Millet percebeu algo que poucos sabiam ver naquela época: que a pobreza da cidade e seus subúrbios e o mercado criado pela industrialização, ao qual o campesinato estava sendo sacrificado, um dia eles poderiam significar a perda de todo o sentido da história. Mas, para Millet, o camponês passou a representar o homem; por isso, também considerava que suas pinturas cumpriam uma função histórica (BERGER, 2005, p. 98-100, tradução nossa)¹³⁴.

Segundo Berger, se considerarmos as pinturas de Millet do ponto de vista cronológico, veremos como o camponês vai surgindo das sombras. As mesmas sombras às quais foram relegadas as pinturas de gênero e suas representações da vida humilde, temas como o viajante que caminha por uma autoestrada. Millet iria esforçar-se para dotar essas figuras de um caráter monumental, afastando-se de representá-las como algo marginal. Ainda de acordo com Berger,

¹³⁴ No original: “Su elección del tema entrañaba también añoranza. En un doble sentido. Como tantos otros que lo abandonaran, Millet tenía nostalgia del Pueblo de su infancia. Pasó veinte años de su vida trabajando en una tela que muestra la carretera que conduce a la aldea em donde nació; no la terminaría hasta dos años antes de su muerte. Intensamente verde, compacto, las sombras tan sustancialmente oscuras como sustancialmente luminosas las luces, este paisaje es como unas ropas que él hubiera llevado alguna vez (*El caserío Cousin*) Y hay un dibujo al pastel, en el que aparece un pozo y las ocas, que me impresionó en gran manera cuando lo vi por primera vez. El dibujo es realista, pero yo lo vi como el escenario de uno de aquellos cuentos de hadas que comienzan en la granja de una anciana. Lo vi como si lo hubiera visto cientos de veces, aunque sabía qué no lo había visto antes; inexplicablemente, la “memoria” estaba en el propio dibujo. Posteriormente descubrí, en catálogo realizado por Robert L. Herbert para la exposición de 1976, que esta escena era lo que se veía delante de la casa en donde nació Millet, y que, consciente o inconscientemente, el artista había aumentado en dos tercios las proporciones del pozo, a fin de que coincidieran con su percepción infantil de éste.

La nostalgia de Millet, sin embargo, no se limitaba a lo personal. Impregnada también su visión de la historia. Se mostraba escéptico en cuanto a ese Progreso que no dejaban de proclamar en torno suyo, viéndolo más bien como una posible amenaza para la dignidad humana. No obstante, a diferencia de William Morris y otros románticos medievalistas, no hablaba con sentimentalismos del mundo rural. Casi todo lo que sabía sobre los campesinos era que estaban reducidos a una existencia cruel, especialmente los hombres. Y, por muy conservadora o negativa que pueda haber sido su perspectiva general, yo creo que Millet percibió algo que muy pocos supieron ver en aquella época: que la pobreza de la ciudad y sus suburbios y el mercado creado por la industrialización, a la que estaba siendo sacrificado el campesinado, un día podrían suponer la pérdida de todo sentido de la Historia. Pero eso, para Millet, el campesino llegó a representar al hombre; por eso también, consideraba que sus cuadros cumplían una función histórica” (BERGER, 2005, p. 98-100).

o fracasso do pintor nessa empreitada não se desenvolveu plenamente porque ele não conseguiu estabelecer uma relação de unidade entre as figuras e o seu entorno (BERGER, 2005).

Creio que Millet não atingiu os objetivos a que se propôs porque a linguagem da pintura a óleo tradicional não se adaptava ao tema que o artista queria representar. Poderíamos explicá-lo ideologicamente. O interesse do camponês pela terra, expresso por meio de sua atividade, é desproporcional em relação à paisagem cênica. Se não toda, pelo menos a maior parte da pintura de paisagem, sua recompensa. O paradigma da paisagem é como um desses painéis de orientação nos quais são pintados os nomes dos lugares visíveis. Imaginemos que de repente apareça um agricultor a trabalhar entre o painel e a vista: a contradição social/humana torna-se imediatamente evidente.

A história das formas revela a mesma incompatibilidade. Existiam várias fórmulas iconográficas para a integração das figuras na paisagem. As figuras distantes, como notas de cor. Os retratos, em que a paisagem constitui o pano de fundo. As figuras mitológicas, as deusas, com as quais a natureza se entrelaça para “dançar ao som do tempo”. As figuras dramáticas, cujas paixões se refletem e ilustram na natureza. O visitante ou espectador solitário contemplando a cena, um *alter ego* do próprio espectador. Mas não havia fórmula para representar a taxação profunda, violenta e paciente do trabalho camponês na terra, e não à frente dela. E inventar uma significaria a destruição da linguagem tradicionalmente usada para descrever a paisagem cênica.

Na verdade, foi isso que Van Gogh tentou fazer apenas alguns anos após a morte de Millet, a quem considerava seu professor tanto espiritual quanto artisticamente. Van Gogh realizou dezenas de pinturas copiadas quase diretamente das águas-fortes de Millet. Através dos gestos e da energia que caracterizam suas pinceladas, Van Gogh consegue que a figura que trabalha a terra se funda com seu entorno. Essa energia foi liberada por seu intenso sentimento de empatia com o assunto.

Mas, como resultado disso, a pintura se tornaria uma visão pessoal que se caracterizaria por sua “caligrafia”. A testemunha era mais importante do que seu depoimento. O caminho estava aberto para o expressionismo e, mais tarde, para o expressionismo abstrato e a destruição final da pintura como linguagem com referências supostamente objetivas. Assim, podemos considerar o fracasso e os reveses de Millet como um ponto de viragem em termos de história da arte. A pintura a óleo não apoiava a reivindicação de uma democracia universal. E a consequente crise de significado forçou grande parte da pintura a se tornar autobiográfica.

Por que, porém, o desenho e a obra gráfica o admitiam? O desenho registra uma experiência visual. A pintura a óleo, por sua peculiar e ampla gama de tons, texturas e cores, visa reproduzir o visível. A diferença é imensa. A execução virtuosa de uma pintura a óleo reúne todos os aspectos do visível para conduzi-los a um único ponto: o ponto de vista do observador empírico. E então ele insiste que tal visão constitui a própria visibilidade. O trabalho gráfico, com seus meios limitados, é mais modesto; destina-se apenas a reproduzir um único aspecto da experiência de visualização e, portanto, pode ser adaptado para muitos usos diferentes.

O uso crescente do pastel por Millet, no final de sua vida, seu amor pelas meias-luzes, em que a própria visibilidade se torna problemática, seu fascínio por cenas noturnas, tudo sugere que ele pudesse estar tentando resistir à demanda, por parte do espectador privilegiado, de um mundo ordenado segundo a sua visão. Isso estaria de acordo com as tendências de Millet, pois o fato de o camponês como tema central ser inadmissível na tradição da pintura europeia já não prefigurava exatamente o total conflito de interesses que existe hoje entre o mundo industrializado e o Terceiro Mundo? Se assim for, o trabalho ao qual Millet dedicou sua vida nos mostra que, a menos que mudemos radicalmente nossos valores sociais e culturais, nada pode ser feito para resolver esse conflito. (BERGER, 2002, p. 101-104, tradução nossa)¹³⁵.

¹³⁵ No original: “Yo creo que Millet no alcanzó los objetivos que se proponía por que el lenguaje de la pintura tradicional al óleo no se adaptaba al tema que él quería representar. Podríamos explicarlo ideológicamente. El interés del campesino en la *tierra*, expresado mediante su actividad, es desproporcionado en relación con el paisaje escénico. Si no toda, al menos la mayoría de la pintura paisajística del mismo, *su* recompensa. El paradigma del paisaje es como uno de esos paneles orientativos en los que aparecen pintados los nombres de los lugares visibles. Imaginemos que de repente aparece un campesino trabajando entre el panel y la vista: la contradicción social/humana enseguida se hace evidente.

La historia de las formas revela la misma incompatibilidad. Había varias fórmulas iconográficas para la integración de las figuras en el paisaje. Las figuras distantes, como notas de color. Los retratos, en los que el paisaje constituye el telón de fondo. Las figuras mitológicas, las diosas, con las cuales se entrelaza la naturaleza para “danzar al son de la música del tiempo”. Las figuras dramáticas, cuyas pasiones se reflejan e ilustran en la naturaleza. El visitante o espectador solitario que contempla la escena, un *alter ego* del espectador propiamente dicho. Pero no había una fórmula para representar la fiscalidad, profunda, violenta, paciente, del trabajo campesino *en* la tierra, y no *delante de ella*. E inventar una hubiera significado la destrucción del lenguaje tradicionalmente utilizado para describir el paisaje escénico.

De hecho, esto es lo que intentó hacer Van Gogh tan sólo unos años después de la muerte de Millet, a quien consideraba su maestro tanto espiritual como artísticamente. Van Gogh pintó decenas de cuadros copiados casi directamente de los grabados de Millet. Mediante los gestos y la energía que caracterizan sus pinceladas, Van Gogh logra en ellos que la figura que trabaja la tierra se fusione con su entorno. Tal energía era liberada por su intenso sentimiento de empatía con la temática tratada.

Pero a resultas de esto, la pintura iba a convertirse en una visión personal que se caracterizaba por su “caligrafía”. El testigo era más importante que su testimonio. Quedaba abierto el camino para el expresionismo y, posteriormente, para el expresionismo abstracto y la destrucción final de la pintura como un lenguaje con referencia supuestamente objetivas. Así pues, podemos considerar que el fracaso y los reveses de Millet constituyeron un momento decisivo en términos de la historia del arte. La pintura al óleo no admitía la reivindicación de una democracia universal. Y la consiguiente crisis de significado forzó a una gran parte de la pintura a hacerse autobiográfica.

¿Por qué la admitían, sin embargo, el dibujo y la obra gráfica? El dibujo registra una experiencia visual. La pintura al óleo, debido a su peculiar y amplia gama de tonos, texturas y colores, pretende reproducir lo visible. La diferencia es inmensa. La ejecución virtuosa de una pintura al óleo reúne todos los aspectos de lo visible a fin de conducirlos a un solo punto: el punto de vista del espectador empírico. Y luego insiste en que tal visión constituye la visibilidad misma. El trabajo gráfico, con su limitación de medios, es más modesto; sólo pretende reproducir un único aspecto de la experiencia visual, y, por lo tanto, se puede adaptar a varios usos diferentes.

El creciente uso del pastel que empieza a hacer Millet hacia el final de su vida, su amor por las medias luces, en las que la misma visibilidad se hace problemática, su fascinación por las escenas nocturnas, todo ello sugiere que tal vez estuviera intentando resistirse a la exigencia, por parte del espectador privilegiado, de un mundo ordenado conforme su visión. Esto estaría en consonancia con las tendencias de Millet, pues ¿acaso el hecho de que el campesino como tema central fuera inadmisibles en la tradición de la pintura europea no prefiguraba ya exactamente el conflicto total de intereses que existe hoy entre el mundo industrializado y el Tercer Mundo? De ser así, el trabajo al que Millet consagró su vida nos muestra que, a no ser que modifiquemos radicalmente nuestros valores sociales y culturales, nada podrá hacerse para resolver ese conflicto. 1976” (BERGER, 2005, p. 101-104).

É bastante caro para mim esse ensaio de Berger. Atinge-me com muita força saber por essa perspectiva sobre a pintura de Millet, cujo tema aparentemente desprezível pintado por um homem adulto refaz o olhar de quem olha o mundo de uma altura rebaixada. Mas agora não se trata exatamente da representação da paisagem da perspectiva do camponês, mas do mundo visto por uma criança. Esta última pintura é o trabalho de elaboração de uma impressão duradoura no espírito de um homem.

Estou aqui rememorando mais uma vez minha primeira série de trabalhos enquanto refaço o percurso sobre os trabalhos realizados nos anos seguintes até o presente momento. Os tempos se encontram. E a paisagem é o lugar da experiência da passagem da vida. Aqui encontro mais uma vez o olhar de minha mãe. Aqui posso dizer, como uma descoberta por meio dos trabalhos, que, para mim, mais importante do que todas as obras de arte e o saber sobre as histórias das artes, são as histórias de minha mãe. O tempo para os camponeses pintados por Millet não era o tempo maquínico do relógio, mas o tempo orgânico percebido pelo olhar que se levantava para o céu para saber se iria ou não chover, entendido de ler nuvens. Do céu, o olhar do trabalhador se volta para a terra, o lugar mais próximo e de contato imediato, lugar do trabalho, do cultivo, da cultura, do suor e fruto do pão. E aqui vejo novamente minha mãe, que em sua juventude precisou trabalhar nos campos de lavoura. E aqui encontro meu pai, cuja vida como mecânico e depois como pintor residencial e predial nunca foi fácil. Desejo, por meio do desenho, elaborar essas e tantas outras experiências. Não como um observador, pois também, antes de ser artista, provei das horas de trabalho mal pagas sob o sol e sei que há em minhas preocupações um fundo bastante material.

O mundo real apaga-se de uma só vez, quando se vai viver na casa da lembrança. De que valem as casas da rua quando se evoca a casa natal, a casa da intimidade absoluta, a casa onde se adquiriu o sentido de intimidade? Essa casa está distante, está perdida, não a habitamos mais, temos certeza, infelizmente, de que nunca mais a habitaremos. Então ela é mais do que uma lembrança. É uma casa de sonhos, a nossa casa onírica. (BACHELARD, 2003, p. 75).

4.4 PAISAGENS SUBMERSAS, PAISAGENS LIMIARES: O PRÓXIMO E O DISTANTE

Com efeito, o *sabido* encobriu, durante muito tempo, o *visto*. (DEBRAY, 1993, p. 194).

Mnemosyne não é o nome de uma faculdade humana, de um conhecimento do passado, mas sim o acesso a um plano de realidade localizado fora do espaço e do tempo. Mas também entre eles, a figura de Orfeu, que canta e não fala por quem “Gesang ist Desein” (“o canto é existência”) e cujo trajeto até às pedras, é uma exceção, e não apenas como uma figura mítica. (COUPAT, 2019, tradução nossa)¹³⁶.

Eis Ganimedes em seu pedestal. Se me perguntarem a que distância ele está de mim, responderei que não sei do que estão falando. Vocês entendem por “Ganimedes” o rapazinho que foi raptado pela águia de Júpiter? Nesse caso, direi que não há entre mim e ele nenhuma relação *real* de distância, porque ele não existe. Ou, ao contrário, estão aludindo ao bloco de mármore que o escultor modelou à imagem do menino? Nesse caso, trata-se de uma coisa real, de um mineral que existe, e podemos medir. Os pintores compreenderam tudo isso há muito tempo porque, nos quadros, a irrealidade da terceira dimensão acarreta a irrealidade das duas outras. Assim, a distância dos personagens em relação a meus olhos é *imaginária*. Se avanço, aproximo-me da tela, não deles. Mesmo que pusesse o nariz em cima deles, eu os veria sempre a vinte passos, pois é a vinte passos de mim que eles existem de uma vez por todas. (SARTRE, 2012, p. 23 e 25).

¹³⁶ No original: “Mnemosyne no es el nombre de una facultad humana, de un conocimiento del pasado, sino el acceso a un plano de lo real situado fuera de espacio y del tiempo. Pero también entre ellos, la figura de Orfeo, que canta y no habla para quien ‘Gesang ist Desein’ (‘canto es existencia’) y cuyos conmueven hasta a las piedras, es una excepción, y no solamente como figura mítica” (COUPAT, 2019, online).



Figura 82 – Béla Tarr e Ágner Hranitsky. *A Torinói Ló* (O Cavalo de Turim)
 Filme, PB, still: 03:02
 Fonte: *A Torinói Ló* (2011).



Figura 83 – Claude Lorraine. *Ascanius Shooting the Stag of Sylvia*, 1682
 Óleo sobre tela, 120 x 150 cm
 Fonte: Site oficial do Ashmolean Museum ([20--])¹³⁷.

¹³⁷ Disponível em: <https://www.ashmolean.org/ascanius-shooting-stag-sylvia>. Acesso em: 21 nov. 2021.

A diferença entre medida e dimensão. Uma imagem que sempre escapa, não pode ser apreendida, cerceada. Que tensiona o espaço geométrico. Uma paisagem que não se deixa fixar. Como se a vista da janela avançasse sobre o primeiro plano. São sempre espaços abertos, mesmo que internos. Espelho d'água verte fulgurante em seis anos de vertigem. Mais? Salta aos olhos. Miragem múltipla das luzes sobre a úmida paisagem. Trem da história, nas horas quietas da noite, sua casa. Atravessa os véus das sombras projetadas entre encaixes e calçamentos. Terra batida. De quantos anos fala este chão? Ouço-o ruminar lamúrias? Apresse a prece e diga-me: somos nós que aqui estamos donos destes pés descalços?

A distância é uma das questões fundadoras do gênero pictórico da paisagem, produz um deslocamento do olhar, resulta do movimento necessário para a construção de um novo imaginário, de uma nova visão sobre um lugar, sobre um espaço, um território, o mundo. Se a partida e seu decorrente deslocamento produzem a distância, a distância faz aumentar o sentimento de ausência e saudade de um lugar e de um tempo. Trata-se aqui de algumas das principais condições para o nascimento de uma nova percepção. Desde o relato presente em uma das cartas de Petrarca até os dias atuais, questões inerentes ao gênero da paisagem se mantêm, ainda que reconfiguradas e atualizadas por novos contextos históricos, sociais e culturais. A produção da imagem e da sensação da distância, da imensidão, do infinito e a relação ambígua e sempre conflituosa entre natureza e cultura seguem como questões da ordem do dia.

Antes do nascimento da paisagem enquanto gênero pictórico autônomo no século XVII, nos limites do que se compreende por paisagem segundo a historiografia e perspectiva ocidental, a representação da Natureza se deu de diversas formas, marcando o modo como suas diferentes concepções foram se transformando com o tempo em seus diferentes contextos. Árvores, flores, relva, rios, mares, colinas, Alpes e nuvens não produzem os mesmos efeitos em todos os lugares e épocas. A representação dos elementos da natureza ao longo da Idade Média aparece, por exemplo, segundo a ótica moderna de forma geral, segundo formas simbolizadas, diretamente ligadas à visão patrística do mundo regente¹³⁸.

¹³⁸ Pável Fiorênski discorre em favor da perspectiva inversa como um complexo sistema de representação que, se por um lado, *adequa* a realidade visível a tal sistema, por outro lado, tal sistema está de acordo com uma visão de mundo mediada pela espiritualidade da fé cristã. Há aí uma realidade em questão, bem como a elaboração desta visão da realidade que também se encontra próximo da experiência dos sujeitos de um dado contexto social, cultural e histórico. “O esquema da história das artes e da história do conhecimento em geral, como se sabe, é desde a época do Renascimento e quase até nossos dias, invariavelmente o mesmo; além disso, é extremamente simples. Na sua base está uma fé inabalável no fato de que a civilização burguesa da segunda metade do século XIX (que se identifica com a orientação kantiana, ainda que não seja originada diretamente de Kant) é

Limites do visível. Nem tudo o que existe é visível. Ao menos não para todos. Existe um número imenso de coisas existentes e hoje conhecidas, assimiladas pela nossa cultura que, ainda que estivessem sempre presentes, nem sempre tiveram um nome ou foram consideradas dignas de importância da atenção do nosso olhar a ponto de serem destacadas como uma coisa particular. Se hoje alguém ouvir a afirmação de que a cor azul nem sempre existiu, provavelmente a maioria das pessoas se espantaria com tal informação, imaginando ser impossível não considerar a presença e a existência deste azul infindo que se estende sobre todos nós em dias de tempo bom. No entanto, o historiador das cores Michel Pastoureau (2019) nos mostrou os motivos sociais e culturais que fizeram esta cor, inexistente por tanto tempo, ser por fim descoberta e nomeada¹³⁹.

Também a Natureza nem sempre fora vista do modo como a vemos hoje. Na atualidade espantamo-nos com o número alarmante de imagens espetaculares da catástrofe ambiental que assola nosso país. Como não pensar em uma atualização do romance *Farenheint 451*, de Ray Bradbury, ou de sua versão para o cinema realizada por Alain Resnais? Como não pensar na famosa fotografia de uma moça inglesa a ler um livro sobre a história de Londres, sentada sobre os escombros de uma biblioteca bombardeada? As imensas chamas reais teriam o poder de evocar quais memórias em nosso imaginário? Quais imagens em nossas mentes, quais sensações em nossos corpos?

Será natural, ou melhor, totalmente isento de fontes externas aquilo que nos emociona quando nos encontramos diante do mar, ou de um abismo, ou quando contemplamos uma grande vista sobre a montanha, ou quando contemplamos a montanha estando nós distantes o suficiente para vê-la em um panorama? De onde vem a sensação indescritível do sentimento de participação para com o resto do mundo quando, nas últimas horas da tarde, sentimos o mesmo

absolutamente válida, definitivamente perfeita e, por assim dizer, pode ser canonizada, se não elevada ao campo da metafísica. É verdade que se há algum lugar do qual é possível falar em superestruturas ideológicas e formas econômicas de vida, esse é precisamente o terreno dos historiadores da cultura do século XIX, que acreditavam cegamente no caráter absoluto da pequena burguesia e avaliam a história mundial de acordo com o grau de aproximação de seus fenômenos dos fenômenos da segunda metade do século XIX. O mesmo ocorre com a História da Arte: tudo o que se assemelha à arte deste tempo ou se aproxima dela é reconhecido como positivo, enquanto todo o resto é considerado decadente, ignorante e selvagem” (FLORIÊNSKI, 2012, p. 48-49).

¹³⁹ “Os usos sociais, artísticos e religiosos da cor azul não remontam à noite dos tempos. Nem mesmo ao Paleolítico Superior, quando os homens, ainda nômadas mas a viverem já há muito em sociedade, realizaram as suas primeiras pinturas murais. Nestas, o azul não tinha lugar. Havia vermelhos, pretos, castanhos, ocre de todas as tonalidades, mas nada de azul, nem de verde, e pouco branco. Acontece quase o mesmo alguns milênios depois, no Neolítico, quando surgiram as primeiras técnicas de tinturaria: o Homem, que se tornara sedentário, tingia de vermelho e de amarelo muito antes de tingir de azul. Esta cor, apesar de estar muito presente na Natureza desde o nascimento da Terra, é uma cor que o ser humano reproduziu, fabricou e dominou tarde e com dificuldade.” (PASTOUREAU, 2019, p. 13).

vento que sopra as folhas e os galhos das árvores soprar sobre nossa pele e cabelos? O mar que vemos e percebemos hoje não é aquele mesmo vivenciado pelos homens na era das Grandes Navegações. Ao menos o nosso também não é o mesmo mar descrito por Herman Melville em *Moby Dick*, nem o mar de Jonas, que viajou dentro da barriga da baleia. Certamente, também não é o mesmo mar dos pescadores ou das comunidades caiçaras. Também não são as mesmas águas infindas do Dilúvio bíblico. Será mesmo? Os modos de uso mudaram com o passar do tempo, e nosso alcance de visão e conhecimento há tempos já não dependem da potência escópica de uma luneta.

A origem destes símbolos é talvez um assunto demasiado extenso para este ou até para qualquer outro livro. Mas as razões pelas quais satisfaziam a mentalidade medieval é uma questão à qual devemos dar algumas respostas se queremos compreender o início da pintura de paisagem. De certo modo eles estão na base do êxito da filosofia cristã medieval. Se a nossa vida terrena não é mais que um breve interlúdio, o ambiente em que é vivida não deve absorver a nossa atenção. Se as ideias são a imagem de Deus, e as sensações viciosas, a nossa interpretação das aparências deve ser tanto quanto possível simbólicas, e a natureza, de que nos apercebemos através dos nossos sentidos, torna-se positivamente pecaminosa (CLARK, 1949, p. 20).

“A paisagem não fazia parte das tradições pictóricas de Florença” (CLARK, 1949, p. 24). Podemos constatar tal negligência nos rochedos simplificados que funcionam como cenário nas pinturas de Giotto di Bondone (1267-1337), como um pano de fundo para o desenvolvimento da narrativa principal (narrativa bíblica). Giotto, que é conhecido por ser um ponto de passagem e ruptura entre a imagética medieval e a pintura renascentista, com sua grande desenvoltura em construir corpos sólidos e volumétricos, deu menos importância para os elementos que não são vivos. É em Siena que encontraremos artistas que primeiro voltarão sua atenção para o sentido da beleza natural, como nas obras de Simone Martini (1284-1344) e Lorenzetti. “As primeiras paisagens (no sentido moderno) conhecidas são as dos frescos do *Bom e Mau Governo* de Lorenzetti” (CLARK, 1949, p. 24). Já Simone Martini apresenta uma extraordinária desenvoltura na elaboração de panejamentos e drapeados que dão aos motivos celestiais qualidades dignas, identificando-se com o melhor da arte gótica francesa, a ponto de partir para Avignon. Em Avignon, provavelmente, conheceu Francesco Petrarca (1304-1374), sinônimo da transição do mundo medieval para o mundo moderno e autor da carta considerada a primeira narrativa sobre a experiência da paisagem no sentido moderno ocidental.

No século XIV, mais exatamente em 24 de abril de 1336, Petrarca sai dos limites da cidade para escalar o Monte Ventoux. Essa famosa escalada é amplamente considerada um momento de virada na relação do homem europeu com a natureza, visto que em sua época o espaço natural não era culturalmente motivo de admiração. Em sua carta, o poeta transcreve a experiência de observação da natureza com um olhar contemplativo, tendo como observatório o topo do monte, cuja motivação da escalada fora, talvez pela primeira vez, exclusivamente o desejo de obter uma vista, observar o mundo visto do alto (CLARK, 1949, p. 25-26). Chegando ao cume do monte, Petrarca abre o livro que carrega consigo: *Confissões*, de Santo Agostinho de Hipona (357-430), escrito no século IV, entre a Antiguidade e a Idade Média. É bastante curioso que o poeta, encontrando-se onde se encontra, se depare, justamente, com a referida passagem, que parece falar diretamente a ele. Petrarca toma para si a exortação de manter-se em vigília em favor dos cuidados da alma, afastando-se de tudo o que possa servir de desvio de conduta. Nesse contexto, a exortação alia-se a uma posição de negação da natureza, uma vez que esta excita os sentidos e, em função de distrações com o aroma das flores e suas cores e toda sorte de estímulos aos prazeres, teria o poder de desviar os homens do pensamento em Deus. Segue a passagem:

É grande essa faculdade da memória, sobremaneira grande, meu Deus, aposento amplo e infinito. Quem poderia alcançar seu fundo? E essa faculdade é da minha alma, pertence à minha natureza, mas nem eu posso abarcar tudo o que sou. Logo, a alma é estreita demais para conter a si mesma. Mas onde poderia estar aquilo que não cabe em si mesmo? Fora de si mesmo e não em si mesmo, por acaso? Como, então, não cabe? Grande admiração surge em mim por causa disso, a estupefação me arrebata. E os homens vão admirar a altura das montanhas, as ondas ingentes do mar, as quedas enormes dos rios, a amplitão do oceano, as órbitas das estrelas, mas se esquecem de si mesmos e não se admiram de que tudo isso que acabei de dizer eu não o via com os olhos, e no entanto não o teria dito se montanhas e ondas e rios e estrelas, que vi, e o oceano, no qual acredito, não os visse interiormente em minha memória, tão grandes em dimensão, como se os visse lá fora. Contudo, não os absorvi ao vê-los, quando os vi pelos olhos, nem estão dentro de mim eles mesmos, e sim as imagens deles, e sei por qual sentido corporal foram gravadas em mim (AGOSTINHO, 2017, p. 264-265).

Essa narrativa de fundação, bastante frequente nos estudos sobre paisagem, é um importante ponto de partida do qual podemos depreender uma série de características que perdurarão de muitas maneiras ao longo dos séculos. Interessante ao repararmos como Petrarca, após deparar-se com a vista que alcança com seus próprios olhos, não escapa de ser o que é, um

homem na transição entre dois mundos, ainda impregnado do imaginário medieval regido pelas palavras da Igreja Católica, aqui representada no texto de Santo Agostinho, Bispo de Hipona. O poeta termina sua aventura com o sentimento de culpa por estar “gastando seu tempo” com motivações que o afastam dos cuidados da alma. A natureza e a paisagem, com seus aspectos sedutores e persuasivos, já nessa carta se apresentam como possibilidade de desvio e profanação. A natureza é aqui o lugar dos excessos, da ausência de limites.

Os campos eram vistos por suas funções como campos de lavoura, espaço de trabalho. À época, Clark faz uma afirmação interessante ao dizer que os trabalhadores agrícolas são praticamente a única classe da sociedade que não sente qualquer espécie de entusiasmo pela natureza e suas belezas (CLARK, 1949, p. 21). Se o autor estiver correto, o que podemos compreender de tal constatação? Aliás, as florestas e os mares eram vistos como espaços extremamente hostis e aterrorizantes. Precisamos realizar um esforço para ver as coisas ao nosso redor a partir de símbolos que nos são tão estranhos hoje, no qual todos os objetos materiais eram encarnados de verdades espirituais e diziam respeito a episódios das Sagradas Escrituras. O mundo europeu devia ser e era “lido” como o espaço da realidade divina. Esse grau de simbolização possibilitou a aceitação de imagens de elementos naturais tão esquemáticos, padronizados e tão pouco convincentes como equivalentes não do real, mas de uma forma ideal. A ideia moderna do artista liberal e mesmo de indivíduo era inexistente naquele período e isso explica em partes a ausência da atribuição de autoria das obras, que inclusive não eram vistas como obras de arte, também no sentido moderno do termo. O artesão era o mediador da ação divina. Sua pessoa deveria desaparecer para que aparecesse cada vez mais a imagem do Ícone em toda a sua relação econômica com a Imagem de Deus, Imagem Primordial, matriz a partir da qual todas as outras não são senão imagens de segunda categoria.

É sem dúvida esta circunstância que dá ao naturalismo primitivo da Idade Média a sua beleza. As flores, folhas e gavinhas de Rheims e Southwell, que surgem no século XIII, quebrando a crosta gelada do medo monástico, têm o brilho das coisas recém-nascidas. O seu aspecto pouco elaborado e a falta de seleção é uma prova de que foram vistos pela primeira vez.

E, nos seus prados e planícies

Estava toda a doçura da aurora.

As flores de Rheims e Southwell eram prematuras, crestadas pelos ventos gelados da doutrina. Contudo, no século XIII começam a aparecer gradualmente ornamentos vegetais nos capitéis e nas margens dos

manuscritos, e os discípulos de S. Francisco podem referir-se aos episódios da sua vida como *fioretti*.

Assim, os objetos naturais foram em primeiro lugar observados individualmente e simbolizando qualidades divinas. A etapa seguinte, em direção à pintura de paisagem, foi a sua observação como formando um conjunto que pudesse ser abrangido pela imaginação e que era no seu todo um símbolo de perfeição. Isto conseguiu-se com a descoberta do jardim (CLARK, p. 1949, p. 22).

Aquilo que antes fora interdito pela Igreja tornou-se aceito no século XII como uma antevisão do Paraíso (palavra de origem persa que significa “espaço rodeado de muros”). “Antes de inventar paisagens por meio de pinturas e poesias, a humanidade criou jardins” (ROGER, 2013, p. 37, tradução nossa)¹⁴⁰. São adornos primitivos, roupagens, ornamentos e tormentos que o homem impõe ao *pays* (aqui entendido como terra ou território), enjaulando-o, forçando-o a tomar uma forma circunscrita. O jardim, como a forma quadro, pretende deter dentro de seus limites tudo o que, extrapolando para fora das bordas, poderia se perder, diluindo-se na entropia natural. A forma quadro, os limites das cercas do jardim, os limites das bordas e do enquadramento da área voltada para a criação das iluminuras dentro do formato/espaço página reafirmam aqui o espaço da lei e da ordem. Tudo o que transborda os limites das fronteiras dos domínios do poder deve ser visto como perigoso e não pode existir. Tudo o que deve existir, deve existir dentro deste lugar ideal, Jardim do Éden, campo da “plantação divina” (ROGER, 2013, p. 38), um jardim das delícias (Brueghel). É por essa perspectiva que o jardim fechado (no contexto europeu) se opõe diretamente à imagem do deserto. Enquanto o espaço interno representa um cosmos miniaturizado fortemente marcado por características edênicas: a abundância de alimentos e pomares, a excitação de todos os sentidos, a frivolidade, a sombra fresca propícia ao descanso, a contemplação ou ao namoro, o deserto, espaço sem limites, lugar da travessia perigosa e das veredas tortuosas do peregrino, é também o espaço da aridez, da ausência de vida. “O jardim se oferece ao olhar como um quadro vivo, que contrasta com a natureza circundante. Daí a necessidade de encerrá-lo” (ROGER, 2013, p. 37, tradução nossa)¹⁴¹.

¹⁴⁰ No original: “Antes de inventar paisajes por mediación de la pintura y de la poesía, la humanidad creó jardines, que corresponden a lo que Pauline Cochires, cuando describe las técnicas del tatuaje y de la escarificación, llamaba ‘os adornos primitivos’. Son ropajes, ornamentos y tormentos que el hombre impone al país, gayándolo, tatuándolo, escarificándolo en paisaje, desde los comienzos, ese ‘soberbio placer de forzar la naturaleza’ del que habla Sant-Simon a propósito de Versailles” (ROGER, 2013, p. 37).

¹⁴¹ No original: “El jardín se ofrece a la mirada como un cuadro vivo, que contrasta con la naturaleza circundante. De ahí la necesidad de encerrarlo. ‘Por jardín se entiende un recinto cerrado, separado, un espacio interior cultivado

No século XV, mais exatamente em 26 de junho de 1492, Antoine de Ville sobe o Monte Aiguille, como prova de sua coragem. Aqui, a escalada já não tem o intuito contemplativo ou o movimento de elevação física como alegoria da elevação espiritual do exemplo anterior, mas é movida pelo espírito do homem romântico que, estando aí, lançado neste mundo de perigos, coloca-se em posição de enfrentamento diante das forças da natureza. De forma bastante geral, podemos considerar que o tema bíblico sobre a fuga para o Egito, muito representado em pinturas a partir do século XV, para além do seu conteúdo religioso e moral, abriu a possibilidade aos pintores de representar espaços abertos.

A figura do peregrino ou do eremita representado no início do seu percurso, frequentemente recém-saído da cidade ou já no meio do caminho (deserto, floresta), é uma imagem análoga à representação do herói muito presente nos modernos romances de formação. Trata-se de um tema clássico. O caminhante terminará seu percurso pleno de experiências fruto de sua incursão pelo mundo, chegando ou retornando a algum ponto, como a terra natal, tal qual Odisseu e sua amada Ítaca. As representações gráficas do mundo e suas metamorfoses acompanham de forma complexa e entrecruzada as cosmovisões dos diferentes tempos. Alguns exemplos: A visão patrística impregnada na formulação dos mapas T-O (SANTOS, 2002, p. 33-42). As representações dos jardins fechados e seguros enquanto reconfiguração do Jardim do Éden (ROGER, 2013, p. 37-48). “É papel do jardim estabelecer e manter a distinção entre os terrores naturais e os benefícios dessa *parens mater*. Se o jardim se separa da cidade, ele também se separa de uma natureza furiosa, tempestuosa ou desértica. Nessa dupla condição, só o jardim é ameno (*amoenus*), prazenteiro (CAUQUELIN, 2007, p. 63). Frequentemente, a partir do Renascimento, mais especificamente na arte produzida no Romantismo, o homem citadino passa a ser representado enfrentando as agruras dos desertos (espaço aberto, vazio, sem referências) e os mistérios e os perigos das florestas fechadas, como Dante Alighieri guiado por Virgílio, em *A Divina Comédia*. Em 1769, Johann Gottfried Herder empreende sua viagem rumo ao mar aberto, esse espaço sem medidas.

por el hombre para su propio deleite, más allá de cualquier utilidad inmediata. La etimología de jardín tiene una raíz indoeuropea (*ghorto*) común a todas las lenguas del grupo (cerramiento, cerca)’. ‘La naturaleza, en conjunto, es todavía el ámbito del desorden, del vacío y del miedo; contemplarla lleva a mil pensamientos peligrosos. Pero, en este espacio selvaje, se puede encerrar un jardín (*man may enclose a garden*)’, Se trata, al igual que la actividad artística, de delimitar un espacio sagrado, una especie de *templum*, en cuyo interior se encuentra concentrado y exaltado todo lo que, fuera del cercado, se difumina y se diluye, librado a la entropía natural. El jardín, a semejanza del cuadro, se pretende mónada, paraíso paradigmático. *Paraidaeza*, en antiguo persa, significa un cercado, de *pairi*, ‘alredor’ y *daeza*, ‘muralla’. *Paradeisos*, testificado en Jonofonte, en la *Anábasis*, para designar un parque, un lugar plantado con árboles, donde se tiene animales, será retomado en la *Traducción de los Setenta* a propósito el Eden” (ROGER, 2013, p. 37).

Duzentos e cinquenta anos depois de Colombo e cem anos antes da afirmação de Nietzsche: *Às naus, filósofos*, agitou-se num aventureiro do pensamento o desejo de fazer-se ao mar e lançar-se ao monstruoso (*Urgeheuer*) realmente existente. No dia 17 de maio de 1769, Johann Gottfried Herder despede-se da sua comunidade com as palavras: “*meu único objetivo é o de conhecer o mundo de meu Deus de um maior número de lados*”. Herder se foi, a bordo de um navio que deveria levar centeio e linho para Nantes, mas para ele mesmo o destino permaneceu ainda indefinido. Talvez, pensou, desembarcasse em Copenhague, talvez trocasse de navio na costa norte da França e tomasse rumos mais longínquos. A incerteza o inspirava: “*despreocupado, como apóstolos e filósofos, assim vou ao mundo, para vê-lo*”.

Fazer-se ao mar significou para Herder trocar de elemento vital: o firme contra o fluido, o certo pelo duvidoso; significou ganhar distância e amplitude. Também o *pathos* de um novo começo estava dentro disso. Uma experiência de conversão, uma volta para dentro, bem do jeito como – vinte anos antes, sob uma árvore no caminho para Vicennes – Rousseau havia experimentado sua grande inspiração: o descobrimento da verdadeira natureza sob a crosta da civilização. Antes de Herder pois conhecer novos países e costumes, ele trava novas relações consigo mesmo, com seu eu criador. Ele se abandona, balançando pelos tênues ventos do Mar Báltico, à tempestade de seus pensamentos. “*O que um navio que levita entre o céu e o mar não proporciona em amplas esferas de pensamento! Tudo aqui dá asas, movimento e ares vastos ao pensamento! A vela tremulante, o navio que sempre balança, a correnteza murmurante das ondas, as nuvens que voam, o amplo e infinito círculo de ar! Na terra, a gente está sempre amarrado a um ponto morto e num círculo fechado de uma situação... ó alma! Como você vai estar quando deixar este mundo?*” (SAFRANSKI, 2010, p. 21).

Alain Roger (1936-) propõe o conceito de *dupla artialização* para a transformação do território (*pay*) em paisagem (*paysage*). Segundo Roger, nos relacionamos com a paisagem por meio da visão (*in visu*), há um olhar de conjunto entremeado com a nossa relação com o lugar físico (*in situ*). O nascimento da paisagem, e mesmo do surgimento da palavra que a designa, estaria intimamente ligado, segundo o autor, à distância da natureza com que o homem das cidades se encontra. Recorre a Cézanne, quando este nos diz que os moradores dos arredores da campina de Aix de Provence nem sequer *viam* a Montanha Santa Vitória: “*Con los campesitos, fíjate, a veces he dudado de que sepan lo que es un paisaje, un árbol. Sí, esto os parece extraño. A veces, he jero que iba a vender paratas al mercado. Nunca había visto, lo que nosotros llamamos, con el cerebro, en conjunto nunca había visto la Saint-Victoire*” (CÉZANNE *apud* ROGER, 2013, p. 27).

Tanto Roger quanto Cézanne são céticos sobre a ideia de um *gênio do lugar*, de alguma manifestação sobrenatural presente nos elementos da natureza. A *artialização*, neste caso, seria

o trabalho de tornar visíveis elementos da natureza (elementos paisagísticos) por meio do seu ingresso na cultura. Roger não é o único a defender que, na Europa, foi necessário que os espaços fora dos domínios da cidade, como as montanhas, os mares e os desertos, fossem transfigurados por meio de poemas, romances e cantos, antes de se tornarem pinturas e, só depois, inclusive, ingressarem nas rotas turísticas (CORBIN, 1989, p. 11-29).



Figura 84 – John Frederick Kensett. *River Hudson Scene*, 1857

Óleo sobre tela, 81,3 x 121,9 cm

The Metropolitan Museum of Art

Fonte: Site oficial The Metropolitan Museum of Art (c2023, online)¹⁴².



Figura 85 – John Frederick Kensett. *Sunset Sky*, 1872

Óleo sobre tela, 50,8 x 81,3 cm

The Metropolitan Museum of Art

Fonte: Site oficial The Metropolitan Museum of Art (c2023, online)¹⁴³.

¹⁴² Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11310>. Acesso em: 22 mar. 2023.

¹⁴³ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11326>. Acesso em: 22 mar. 2023.

Em um texto inédito intitulado *Significado da Paisagem das Américas* (2001), o artista Francisco Faria (1956-) analisa a importância do desenvolvimento de um sistema de construção espacial nas obras do pintor francês Claude Lorrain (1600-1682), a prática da recessão dos planos, na qual o artista alcança em seus trabalhos um alto grau de desenvoltura. Nosso olhar percorre em ziguezague do primeiro plano até a profundidade mais distante, seguindo o efeito de continuidade que a estrutura da composição produz. No mesmo período, o sistema de espaço plástico vigente entre pintores paisagistas holandeses resultava em composições em que a maior parte da tela era ocupada pela representação de nuvens e grandes quantidades de céu azul, e o horizonte ou as cidades, frequentemente presentes, possibilitavam a construção de espaços claramente ordenados e delimitados por áreas bem circunscritas, de acordo com a famosa regra dos terços.

Este *olhar analítico* que conferiu às pinturas um caráter descritivo teve como um de seus resultados o efeito de uma presença. Aqui a sedução da natureza já não é mais negada; pelo contrário, podemos ver na produção de naturezas-mortas dessa época a evocação dos cinco sentidos como uma preocupação e intenção importante (SCHNEIDER, 2009). Faria (2001) toma como exemplo para uma amostragem de uma virada nas concepções acerca da representação da natureza nas Américas o pintor norte-americano John Frederick Kensett (1816-1872). Se, nas palavras de Faria, na obra *Hudson River Scene* (Fig. 343), é possível conferir o conhecimento de Kensett sobre o sistema de Lorrain, obras como *Eaton's Neck, Long Island* (1872), *Newort Rocks* (1872) e, a meu ver, principalmente, *Sunset Sky* (1872) (Fig. 344) apresentam acidentes geográficos mínimos, como formações rochosas ou um pedaço pequeno de uma praia.

No último caso, constatamos, sem dificuldade, a ausência total destes elementos que nos ajudariam a localizar o espaço representado do ponto de vista do pintor ou, ainda, a utilizar esses elementos como instrumentos de medida para averiguar a distância entre as coisas e suas reais dimensões. No entanto, deparamo-nos com a pintura de um espaço aberto sem referências estáveis. Já não temos mais planos em recessão construindo o efeito de ilusão de profundidade, mas sim ralos planos de cor que produzem um efeito atmosférico.

Hudson River Scene, “Cena do Rio Hudson”, tela de John Kensett, um dos pintores mais representativos da Hudson River School, indica que o artista conhecia a meticulosa prática da recessão de planos de Claude Lorrain (1600-1682), o pintor francês da arcádia, que trabalhou na Itália no século XVII. Há

também, nessa e em outras de suas telas, ecos do pincel de John Constable, o paisagista inglês mais influente do século XIX. Além do que se deveria tributar exclusivamente aos méritos de John Kensett, um observador cuidadoso notaria um traço peculiar da visualidade do Novo Mundo – evidente nessa e em outras telas da Escola do Rio Hudson: a infinitude de seu espaço (FARIA, 2001, p. 2).



Figura 86 – Nicolas Poussin. *The Arcadian Shepherds or Et In Arcadia Ego*, 1637-1638
Óleo sobre tela, 121 x 185 cm. Museu do Louvre
Fonte: Artble (c2023, online)¹⁴⁴.

Partindo da espantosa sensação do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, que antevê características do Novo Mundo antes do desembarque, antes mesmo que a vista alcançasse a terra, Faria aproxima as características topográficas presentes e disponíveis aos pintores da escola Norte-Americana a aspectos presentes no Brasil com os quais o antropólogo se deparou. Outros sentidos além da visão foram acionados, tamanha a ressonância desta liana imensurável. Comparando tal constatação com os modos de vida dos povos ameríndios da época, podemos aferir que a ideia e a sensação de infinitude e imensidão tão presentes nas pinturas de arcádias enquanto nostalgia de um mundo idílico (A Era de Ouro dos Homens)¹⁴⁵ se fazia possível e

¹⁴⁴ Disponível em: https://www.artble.com/imgs/4/f/0/327596/the_arcadian_shepherds.jpg. Acesso em: 22 mar. 2023.

¹⁴⁵ “A poesia de Hesíodo é arcaica e, a meu ver, só podemos apreciá-la em sua plenitude e vigor se estivermos atentos ao sentido em que ela o é e às suas implicações. Na afirmação segundo a qual a poesia de Hesíodo é arcaica, devemos levar em conta o sentido historiográfico da palavra *arcaico* (“Época Arcaica”), e o sentido que aponta a anterioridade e a antiguidade (uma canção composta quando o pensamento racional começava a *pré-figurar-se*), e ainda um sentido etimológico, que envolve a ideia de *arché*, de um princípio inaugural, constitutivo e dirigente de toda a experiência da palavra poética. Se meditarmos nessas três direções implicadas no *arcaico* do poema hesiódico, talvez nos aproximemos com maior clareza das condições em que esta poesia se deu pela primeira vez aos homens e possamos compreender a função, a natureza e o sentido com que então ela se fazia presente.”

presente em nosso continente, e que mesmo a presença característica do aspecto descritivo das pinturas holandesas, aqui, advinha de outra natureza, no caso, de aspectos factuais e evidentes da topografia da Mata Atlântica, marcada pelo modo de existência da mitologia guarani em busca da Terra sem Males (*Yvy marã e'ỹ*, em tupi *yby marã e'yma*).

Penso que características topográficas específicas dos lugares onde morei e de minha cidade atual foram assimiladas em minha produção. Entre essas características, a sensação de imensidão celeste, as formações de morros e as variações de altitude dos terrenos, bem como a característica neblina das cidades de Londrina e Curitiba. Na pintura *Sunset Sky* (Fig. 344), além da economia de cores, podemos conferir a relação quase de espelhamento entre área superior e inferior e a ausência de outros elementos além da representação de um pôr do sol, sem um sol aparente. O que vemos são os *efeitos atmosféricos* do ocaso. Uma imagem imensa! Mas como poderia uma estrutura tão dura como a grade coexistir com a produção de um espaço atmosférico e ressonante e com as pretensões de produzir imagens de profundidade? A vista da janela hoje e os olhares sobre o presente, os quadros não pintados das memórias e a visão sobre o passado. Possibilidades infinitas de montagens desses arquivos inacabados. Como alinhar a condição do fragmento à imagem do infinito?

É como se o campo de visão estivesse expandido. A vastidão do espaço da terra americana ecoa a vastidão do tempo, que pode recuar aos modelos clássicos do paisagismo de Claude ou avançar no futuro em termos de possibilidades civilizatórias; com isso, iguala nessa equação, a vertigem de um contato impossível, que embora não possa ser testemunhado, persiste na imagem como possibilidade *vivenciável*. O ponto em que se pode escapar para qualquer lado de uma paisagem extensa e acessível, que refaz, assim, de forma complexa e múltipla, várias possibilidades de humanização e de individuação. Assim, a continuidade do indivíduo como uma entidade isolada nessa paisagem, e a manutenção de um caráter pré-determinado, já é previsível: em tal paisagem, transforma-se o impessoal (o motivo) em um testemunho pessoal e discreto, e transforma-se essa linguagem pessoal em uma articulação mais universal, numa possibilidade de contato e convívio. Neste ponto, herda-se uma tradição, mas essa tradição se reconfigura a cada instante; está presente e vai-se diferenciando; “ver essa paisagem” requer da visão, nesse campo extenso, um meneio de cabeça para que nos re-situemos no momento em que nos enxergamos em trânsito; para poder decidir o que, afinal, estamos vendo. Pois deslocamento exige não somente a franquia de acessos, mas a conquista de acessos, que se dá mediante a percepção de uma familiaridade que nos pertence e já estava ali antes de a observarmos: é como uma sombra de

(TORRANO, 2017, p. 15). Se, em *Teogonia* (2017), Hesíodo narra o a origem dos deuses, em *Os trabalhos e os dias* (2019) temos a narrativa do surgimento e do percurso dos homens. A Era de Ouro dos Homens condiz com o estado da humanidade em seu princípio, em sua forma mais perfeita, quando não havia guerras, fome ou sofrimento algum. Os pintores representaram em larga escala eventos dessa narrativa voltada para a Arcádia.

idealidade da paisagem em nossa formação, ou como uma sombra dos nossos desejos reconfigurados na extensão do panorama percorrido (FARIA, 2001, p. 27-28).

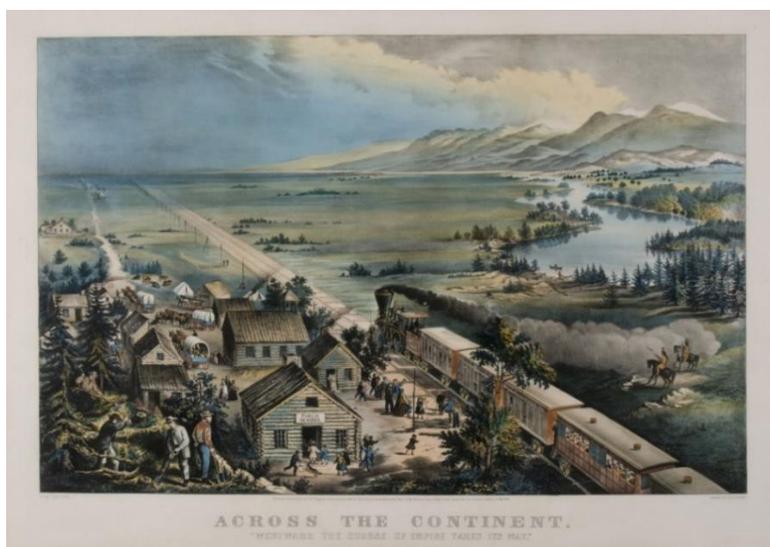


Figura 87 – Frances Flora Bond Palmer. *Across the Continent – Westward the Course of Empire Takes Its Way*, 1868

Litografia colorida à mão, 44,8 x 69,2 cm (imagem), 54,1 x 76,5 cm (folha)¹⁴⁶

Fonte: Site oficial do Philadelphia Museum of Art (c2023, online)¹⁴⁷.

¹⁴⁶ “Frances (Fanny) Palmer imigrou da Inglaterra para os Estados Unidos em 1844, pouco antes de o jornalista John O’Sullivan cunhar o termo ‘Destino Manifesto’ e a corrida do ouro atrair quase 300.000 colonos para a Califórnia. Com o início da Guerra Civil, em 1861, ela havia se tornado uma das mais prolíficas e versáteis fabricantes de impressão da América, seu nome aparecendo ao lado do de Currier & Ives. Assinado ‘F. F. Palmer’, *Across the Continent* é seu trabalho mais conhecido, demonstrando sua habilidade artística e sensibilidade à política de seu país adotado. Uma locomotiva segue os picos da montanha oeste enquanto divide cabanas de madeira de deserto instável. Na parte inferior esquerda, a construção continua em uma cidade próspera e bem povoada, prometendo renovação para uma nação em recuperação da guerra. Na parte inferior direita, os indígenas americanos sentam-se a cavalo na fumaça desbotada do trem, sugerindo os velhos modos de vida que são destruídos para abrir caminho para o novo.” (ACROSS..., [2009], online, tradução nossa). No original: “Label: Frances (Fanny) Palmer immigrated to the United States from England in 1844, shortly before journalist John O’Sullivan coined the term “Manifest Destiny” and the gold rush brought nearly 300,000 settlers to California. By the outbreak of the Civil War in 1861, she had become one of America’s most prolific and versatile printmakers, her name appearing alongside that of Currier & Ives. Signed “F. F. Palmer”, *Across the Continent* is her best-known work, demonstrating her artistic skill and sensitivity to the politics of her adopted country. A locomotive follows the mountain peaks West as it divides log cabins from unsettled wilderness. In the lower left, construction continues on a flourishing, well-populated town, promising renewal to a nation recovering from war. In the lower right, American Indians sit on horseback in the train’s fading smoke, hinting at the old ways of life that are destroyed to make way for the new” (ACROSS..., [2009], online).

¹⁴⁷ Disponível em: <https://philamuseum.org/collection/object/308328>. Acesso em: 21 nov. 2021.



Figura 88 – John Gast. *American Progress*, 1872

Óleo sobre tela, 29,2 x 40 cm

Autry National Center Autry Museum of the American West, Los Angeles, California

Fonte: Wikipedia (2018, online)¹⁴⁸.



Figura 89 – Emanuel Leutze. *Westward the Course of Empire Takes Its Way* (mural study, U.S. Capitol), 1861

Óleo sobre tela, 84,4 x 110,1 cm. Smithsonian American Art Museum

Fonte: Wikipedia (2013, online)¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:American_Progress_\(John_Gast_painting\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:American_Progress_(John_Gast_painting).jpg). Acesso em: 22 mar. 2023.

¹⁴⁹ Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Emanuel_Leutze_-_Westward_the_Course_of_Empire_Takes_Its_Way_-_Smithsonian.jpg. Acesso em: 22 mar. 2023.



Figura 90 – John Ford. *Stagecoach* (No Tempo das Diligências), 1939
 Filme. PB, *still*, 1:11:16/1:36:10
 Fonte: Western Films (2017, online)¹⁵⁰.

Na paisagem holandesa: a natureza é representada conforme as regras geométricas, segundo um mundo que pode ser medido. Segundo a análise de Svetlana Alpers (1936-), a pintura holandesa do século XVII desenvolveu um olhar descritivo sobre o mundo, relacionado, entre outros motivos, a uma visão laicizada, confrontando a relação com a natureza construída pela Igreja Católica. Este olhar mediado por jogos de espelhos e instrumentos de medição culminou na produção de paisagens com alto grau de naturalismo, que, ao representarem os Mares do Norte, faziam também representar esse novo espaço a ser dominado e, por extensão, novos territórios. A técnica a favor do desenvolvimento artístico é apropriada em favor do desenvolvimento econômico nacional (ALPERS, 1999).

Os primeiros filmes produzidos de que se tem conhecimento apresentam como motivo frequente situações de movimento (Fig. 300-301). Não à toa, as clássicas cenas de trens chegando ou partindo das estações ferroviárias tornaram-se um dos principais – senão o principal – emblemas do que é um filme. Estão aí todos os signos de uma nova era. A marca do progresso junto a uma mudança radical em curso no que diz respeito a uma das experiências mais importantes da existência humana sobre a terra, sua relação de experiência com o tempo. E não me parece acidental o trem e a câmera filmadora percorrerem ambos a mesma escada deitada, estrada de ferro: os trilhos de ferro. Essa imagem está dada na produção cinematográfica de filmes de cowboys americanos, o gênero *Western*.

¹⁵⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m597TtqsFkQ>. Acesso em: 21 nov. 2021.

Na imagem da figura 350, podemos observar como, além da experiência de contemplação do mundo, a produção de pintura de paisagens também promove o conhecimento de territórios a serem ocupados, devastados, saqueados. *Across The Continent* é uma litografia datada de 1868 que ilustra a expansão para o oeste dos colonos brancos nos Estados Unidos. Aqui a imagem do progresso representada com a ocupação do espaço nativo com casebres, mas, principalmente, com a imagem do trem, seus trilhos e os cabos de energia, é também a imagem do genocídio dos indígenas norte-americanos.

No ensaio *Diálogo con los muertos*, Julien Coupat, a propósito dos estudos de Gianni Carchia sobre o orfismo, expõe os aspectos políticos imbricados na mitologia grega e relações entre o surgimento da democracia e o surgimento da polícia. As tragédias gregas ligadas à instauração da nova ordem política a cujo orfismo se opõem. Segundo Coupat (2019), no debate sobre a origem da humanidade como legitimação da ordem das coisas, Carchia busca, em um modo de existência remoto, um modelo que se opõe ao estabelecido e que vigora, de certo modo, até os nossos dias¹⁵¹.

Quando recorro aos pintores das Escola do Rio Hudson, estou em busca de compreender um lugar, uma condição, a partir da análise das pinturas em que as paisagens apresentam uma espacialidade infinita. Recorro a Pierre Schneider (2001) e sua constatação da existência de um espaço plástico diverso daquele desenvolvido a partir do Renascimento Italiano (espaço metrificado), ou do espaço decorativo ou do espaço plano de tipo *flatbed* (STEINBERG, 2010). Schneider reconhece haver uma outra espacialidade presente desde as cavernas de Chauvet e que reaparece em pinturas até a contemporaneidade e cuja qualidade espacial apresenta um fundo abissal, onde o autor destaca haver a presença do infinito na pintura. Fundo sem fundo. Fundamento incerto. Imagens do infinito que prefiguram algum tipo de início, de origem, e que me parecem mais próximas de uma existência em relação mais orgânica com o mundo. Minhas pinturas de inundações têm um fundo catastrófico, de certa realidade constante nas periferias do Brasil, mas também possibilita uma abertura para o contato com certo modo de existência em conexão com fenômenos sempre presentes e que, ainda que ocultos, seguem latentes. A água liquefaz as estruturas rígidas, coloca em contato as matérias do mundo e o refaz a cada vez.

¹⁵¹ Tive contato com a relação entre mito e política a partir da comparação entre as *Oréstias* de Ésquilo e os *Fragmentos órficos* a partir das aulas que o professor Vinícius Honesko ministrou na disciplina História e Arte, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação de História da UFPR. Ver Ésquilo (2004a, 2004b, 2004c).

E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
Surpreenderá a todos não por ser exótico
Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
Quando terá sido o óbvio

(UM ÍNDIO, 1977).

5 CONCLUSÃO

Eu sabia que tinha escolhido uma costura rica; mas o ponto que quero enfatizar é que, obviamente, não sou dotado de recordação total e eu era precisamente a natureza parcial dessas memórias, sua fragmentação, que as tornava tão sugestivas para mim. Os fragmentos de memória adquiriram maior status, maior ressonância, porque eram restos; a fragmentação fazia as coisas triviais parecerem símbolos, e o mundano adquiria qualidades numinosas. Há um paralelo óbvio aqui com a arqueologia. Os potes quebrados da antiguidade, dos quais o passado pode às vezes, mas sempre provisoriamente, ser reconstruído, são empolgantes de descobrir, mesmo que sejam peças dos objetos mais cotidianos (RUSHIDIE, 2010, p 11-12, tradução nossa)¹⁵².

As casas sucessivas em que habitamos mais tarde tornaram banais os nossos gestos. Mas ficamos surpreendidos quando voltamos à velha casa, depois de décadas de odisséia, com que os gestos mais hábeis, os gestos primeiros fiquem vivos, perfeitos para sempre. Em suma, somos o diagrama das funções de habitar aquela casa e todas as outras não são mais que variações de um tema fundamental. A palavra hábito é uma palavra usada demais para explicar essa ligação apaixonada de nosso corpo que não esquece a casa inolvidável (BACHELARD, 1978, p. 207).

AQUI JAZ FAETONTE, AURIGA DO CARRO PATERNO.
SE NÃO O DOMINOU, TOMBOU, TODAVIA, COM
GRANDE OUSADIA.
(OVÍDIO, 2017, p. 123).

Porém, Béla Tarr não cessa de repetir: não há, na sua obra, um tempo dos filmes sociais e um tempo das obras metafísicas e formalistas. Ele faz sempre o mesmo filme, fala sempre da mesma realidade; escava-a, simplesmente, um pouco mais, de cada vez. Do primeiro ao último filme, é sempre a história de uma promessa falhada, de uma viagem com regresso ao ponto de partida. *Ninho familiar* mostra-nos o jovem casal, Laci e Irén, assediando, em vão, os serviços sociais, na esperança de obter o apartamento que lhes permitiria escapar ao ambiente sufocante do lar paterno. *O Cavalo de Turim* mostra-nos um pai e uma filha,

¹⁵² No original: “I knew that I had tapped a rich seam; but the point I want to make is that of course I’m not gifted with total recall, and I was precisely the partial nature of these memories, their fragmentation, that made them so evocative for me. The shards of memory acquired greater status, greater resonance, because they were remains; fragmentation made trivial things seem like symbols, and the mundane acquired numinous qualities. There is an obvious parallel here with archeology. The broken pots of antiquity, from which the past can sometimes, but always provisionally, be reconstructed, are exciting to discover, even if they are pieces of the most quotidian objects” (RUSHIDIE, 2010, p. 11-12).

pela manhã, a embalarem as suas magras pertencas para abandonarem uma terra infértil. Mas a linha do horizonte, na qual os vimos desaparecer, devolve-os de novo, a caminhar em sentido inverso, até chegarem à casa para descarregarem as malas feitas pela manhã. Entre os dois episódios, a diferença está na ausência de qualquer explicação no segundo; nenhuma burocracia obtusa, nenhum padraço tirano barram o caminho da felicidade prometida. É apenas o mesmo horizonte, varrido pelo vento, que leva os indivíduos a partir e os devolve à casa da partida (RANCIÈRE, 2013, p. 11-12).

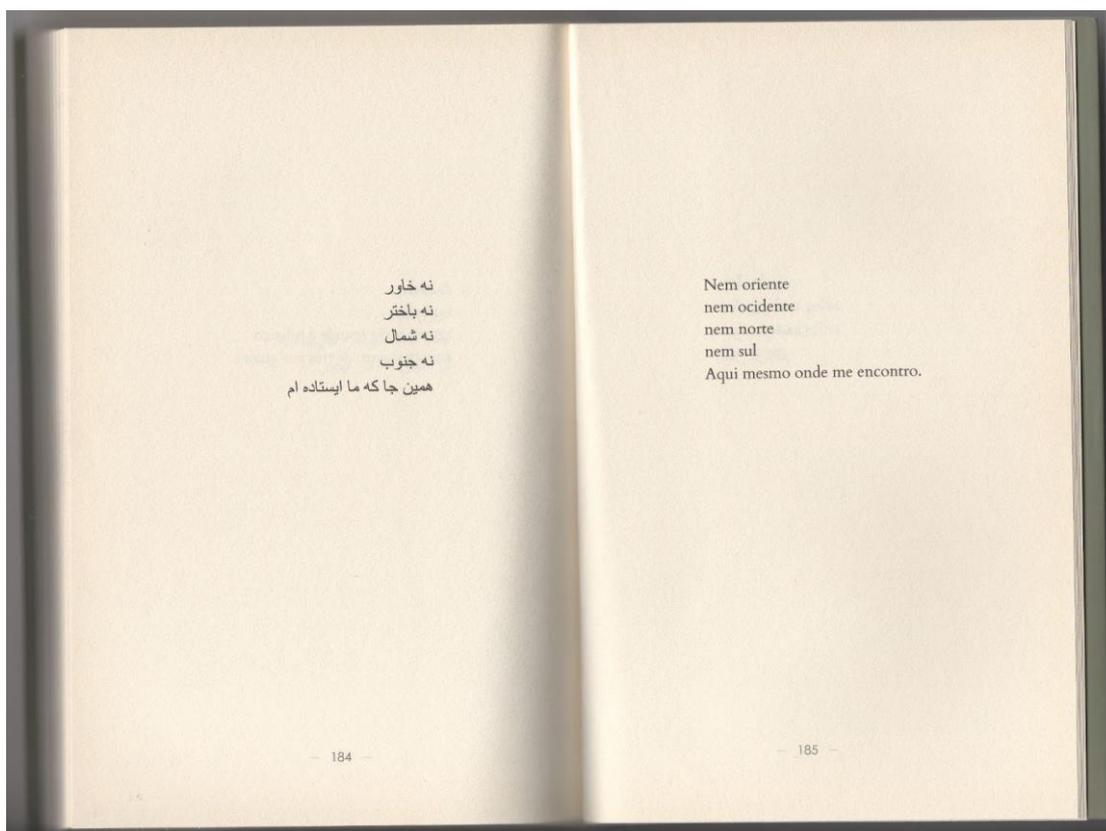


Figura 91 – Abbas Kiarostami, *Nuvens de algodão*

Brochura 12 x 18 cm, 196 p.

Fonte: Kiarostami (2018, p. 184-185).

No filme *Paris, Texas* (1984), dirigido Wim Wenders, acompanhamos a história de Travis Henderson, um homem que estava desaparecido havia mais de quatro anos e foi reencontrado por seu irmão em um hospital, com aparência surrada e sem memória. O filme é marcado por paisagens ermas, por trajetos em longas estradas, e mesmo as cenas que mostram os espaços da cidade apresentam um cenário de abandono. Há um dado momento em que Travis, fugindo dos cuidados do irmão, se coloca a caminhar por essas paisagens desérticas. Uma fotografia revela o destino da sua viagem, a fotografia de um lote vazio localizado em meio ao nada. Um lugar

sem referências. Travis acredita ser este o lugar da sua concepção. Um homem com amnésia segura a fotografia de um lote vazio.

Com frequência, necessitamos de artifícios que nos auxiliam a nos lembrarmos das coisas. Fotografias, filmes, música, as mais diversas pinturas realizadas ao longo dos séculos, a literatura. Por tudo isso, o olhar vagueia, perambula, tateando algo sem saber exatamente o que de fato procura. Os eventos da vida tornam-se instantes de exploração de um olhar à espreita. Por vezes, tomado de assombro, julgo encontrar aquilo que busco. Esta coisa, frequentemente sem forma definida de antemão, que pareço, finalmente, encontrar se materializa em algo já existente, pronto, como também em algo construído, elaborado, trabalhado, na forma de um conjunto de desenhos.

Há uma urgência no desenho de observação quando buscamos lidar com os fenômenos fugidios daquele momento irrepitível. Esse sentimento de urgência nos é narrado por John Berger. Ele nos lembra, a partir de uma lição de desenho de Oscar Kokoschka, que aquilo que estamos vendo e desenhando agora nunca foi e nunca mais será visto por ninguém, que as qualidades da visão são contínuas e que as categorias visuais não cessam de se transformar. Berger, no momento derradeiro de despedida, ao lado do caixão do seu pai, convoca suas faculdades de desenhista. Resolve desenhar.

Aqui eu estava usando minha pequena habilidade para salvar uma semelhança, como um salva-vidas usa sua habilidade muito maior de nadador para salvar uma vida. As pessoas falam de visão renovada, da intensidade de ver pela primeira vez, mas a intensidade de ver pela última vez é, creio eu, maior. De tudo o que pude ver, restaria apenas o desenho. (BERGER, 1993, p. 42).¹⁵³

Neste instante em que escrevo, observo a luz de fim de tarde que recai sobre o edifício ao lado, na altura do 4º andar, onde resido atualmente. A interação dos fatores que formam o conjunto do que posso perceber faz deste um momento único e irrepitível. O sentimento de urgência e perda tinge esta hora com cores melancólicas. Na produção dos últimos anos, tenho realizado desenhos com o uso de imagens projetadas, desenhos a partir de referenciais fotográficos, ao mesmo tempo em que mantenho a prática dos desenhos de observação. Há uma

¹⁵³ No original: “Here I was using my small skill to save a likeness, as a lifesaver uses his much greater skill as a swimmer to save a life. People talk of freshness of vision, of the intensity of seeing for the first time, but the intensity of seeing for the last time is, I believe, greater. Of all that I could see only the drawing would remain.” (BERGER, 1993 p. 42).

grande diferença nessas escolhas, nesses procedimentos. Mas o sentimento de perda se revela em ambos.

Quando recorro ao material fotográfico como impulso para desenhar, procuro algo que, frequentemente, não se encontra em tais imagens. O efeito atmosférico da luz dos fins de tarde da minha infância com o céu em chamas, a poeira e a cor da terra que a tudo alcança, tingem as memórias vividas no interior do estado do Paraná, onde cresci. Mas as imagens vêm à mente. Evocadas. Atacam a carne, o corpo, que responde aos estímulos que atizam todos os sentidos. Surgem também imagens não de memórias de instantes que vivi, mas de uma realidade herdada em histórias familiares. Qual será a impressão na vida de uma criança que viveu no interior de Minas Gerais na década de 1960? Certamente, o mundo era maior, cheio de distâncias intransponíveis. Essas sobreposições atravessam o instante do agora, e as fotografias se tornam um mero impulso, um pretexto, um empurrão de partida.

É um clichê reconhecer em fotografias antigas, em suas cores esmaecidas, a imagem da saudade. Ainda assim, o clichê surte efeito, e tais fotografias podem ser vistas, também, como retratos daquilo que podiam os dispositivos fotográficos de uma dada época. Ao mesmo tempo, não ter à disposição uma câmera fotográfica também pode gerar registros de uma situação, de um contexto social específico. Na ausência desses registros, tenho procurado, em imagens de outros, certas qualidades, certas pistas, como quem procura algo sem saber exatamente o que deseja encontrar. Assim, resta-me o percurso a ser realizado, tal qual o personagem do filme de Wim Wenders, a caminhar léguas tendo como imagem de referência uma fotografia de um lote vazio.

A casa foi revirada, desenhada por dentro, por fora, por ângulos variados, o interesse se esparramou para os espaços do entorno, para a periferia do olhar, na tentativa de elaborar em desenhos a experiência de estar lançado no mundo, de olhar para baixo, para cima, de ver as coisas com intensidade. O desejo de ver com o corpo inteiro encaminhou minha pesquisa para esta abordagem específica do que ainda teimo em chamar de paisagem. E das lições apreendidas, uma é que a imagem da casa se desfez em desenho. A imagem da paisagem se desfez em desenho e o próprio desenho se abriu como possibilidade de integração e contato nos instantes de sua realização.

Busco a experiência da vastidão no embate físico com a matéria dos trabalhos. Há, nos desenhos panorâmicos, de grandes dimensões, uma proposta de imersão. De longe surgem imagens, certa semelhança com algumas representações; quando nos aproximamos,

precisamos, sob o risco sempre presente de perder a totalidade, percorrer ao longo dos trabalhos. O drama da distância, tão caro à paisagem, como uma questão inerente a esse gênero, permanece. A certa distância, perdemos do nosso campo de visão as bordas dos trabalhos, tais quais as bordas das figuras feitas com aguadas. Mas do lugar do ateliê, do chão onde trabalho, água, carne e terra interagem. O emprego do corpo, os desenhos feitos com instrumentos incisivos, o cansaço do corpo com esses movimentos repetitivos, exaustivos, trazem, junto à urgência de manter na memória uma imagem, a sensação do peso da presença de estar vivo. É o corpo outra vez e sempre. Corpo e mundo.

O desenho é o meio pelo qual o desenhista vê o mundo, as qualidades do desenho tornam-se referências, orientações para caminhar no campo relacional da existência da vida. Ao me propor lidar com o desenho como resultado de uma experiência, e não como a criação de uma imagem ilusionista do mundo, caem também sobre essa superfície aderente as ambiguidades que nos constituem, os buracos da memória, os limites da compreensão.

Nesta vida, um tempo específico entra em jogo. Minha impressão é que, tanto na ordem cronológica de desenvolvimento dos trabalhos quanto na ordem que estrutura o pensamento desenvolvido nesta pesquisa, os assuntos se embaralham, ficam em suspenso, para retornar mais adiante, em seu pleno desenvolvimento. Insistem em retomar questões abordadas no início, de modo que precisamos percorrer um caminho labiríntico, errático. Talvez essa característica se deva às especificidades do meu modo de pensar, de trabalhar, de perceber o mundo. Este, por assim dizer, desrespeito à linearidade, este pensamento que abre, insistentemente, notas de rodapés, que segue por caminhos cruzados, criando constantes ramificações, constantes aberturas, me parece, por fim, mais fiel, não à boa ordem do pensamento científico, mas mais condizente com a experiência do tempo psíquico.

Se a percepção, se as sensações podem nos induzir ao erro de julgamento, são elas também que nos apresentam um mundo particular, a partir da especificidade de cada sujeito, em detrimento de uma visão de mundo generalizada, pretensamente ideal. Isso requer disponibilidade, predisposição ao erro, ao retrabalho, bem como às mais variadas experiências de temporalidade abertas para quem vive a vida não como uma obra acabada, um destino determinado, mas como um percurso a ser feito. O desenho é um espaço-tempo construído.

REFERÊNCIAS

A TORINÓI ló. Direção: Béla Tarr, Ágnes Hranitzky. Produção: Gábor Tényi. Elenco: János Derzsi, Erika Bók, Mihály Kormos. [S. l., Hungria]: T. T. Filmműhely, 2011. 1 vídeo (146 min).

ACROSS the Continent. *Westward the Course of Empire Takes Its Way*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, [2009]. Disponível em: <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/308328.html>. Acesso em: 21 nov. 2021.

AGOSTINHO, Santo (Bispo de Hipona). *Confissões*. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2017.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

ALEGORIA. In: ORIGEM da palavra. [S. l.: s. n.], c2023. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/alegoria/>. Acesso em: 11 dez. 2022.

ALLIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

ALPHEN, Ernst van. *The Gesture of Drawing In Gesture of seeing in film, Video and Drawing*. United Kingdom: Routledge, 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo: esquecer para lembrar*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In: BACHELARD, Gaston. *Gaston Bachelard*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-354. (Os Pensadores).

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008a.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- BATAILLE, Georges. *Documents: George Bataille. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie*, 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. *A uma passante. In: As Flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In: BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 222-232.
- BERGER, John. *Aqui nos encontramos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- BERGER, John. Myllet y el campesino. BERGER, John. *In: Mirar*. Buenos Ayres: Ediciones de la Flor, 2005. p. 93-104.
- BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.
- BERGER, John. Draw to that moment. *In: BERGER, John. The sense of Sight: writings*. New York: Vintage Books, 1993. p. 146-151.
- BOIS, Yve-Alain. Base materialism. *In: BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind E. Formless: a user's guide*. New York: Zone Books, 1997. p. 51-62.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios sobre psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2002.
- BRYSON, Norman. Epilogue: The invisible body. *In: BRYSON, Norman. Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1983. p. 163-171.
- BRYSSON, Norman. The gaze in the expanded field. *In: FOSTER, Hal (ed.). Vision and visibility: discussions in contemporary culture*. Seattle: Bay Press: Dia Art Foundation, 1988. p. 87-108.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. Hesse's Endgame: Facing the Diagram. *In: ZEGHER, M. Catherine de; BUCHLOH, B. H. D.; HESSE, Eva. Eva Hesse Drawings*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese da percepção*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009.
- CAILLOIS, Roger. Mimetismo y psicastenia legendaria. *In: CAILLOIS, Roger. El mito y el hombre*. Ciudad del México: Fondo de Cultura Económica, 1998. p. 94-133.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CATÁLOGO Brasil. Produção, direção e roteiro: Marcos Ribeiro. [Rio de Janeiro]: Indiana Produções Cinematográficas; TV Imaginária Produções, 2015. 1 vídeo (11 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DzuhgHUIEII&t=2s>. Acesso em: 23 nov. 2021.

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

CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1949.

CORAJOURD, Michel. A paisagem é o lugar onde o céu e a terra se tocam. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (coord.). *Filosofia da paisagem: Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. p. 215-225.

CORBIN, Alain. *Território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COUPAT, Julien. Diálogo con los muertos. *Artillería Inmanente*, [S. l.], 28 maio 2019. Disponível em: <https://artilheriainmanente.noblogs.org/?p=1058>. Acesso em: 21 nov. 2021.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Alfragide: Leya, 2008.

CRARY, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Editora Ubu, 2016.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DIAS, Aline (org.). *Cadernos de desenho*. Florianópolis: Corpo Editorial, 2011.

DICKINSON, Emily. *Emily Dickinson: não sou ninguém*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, RS, v. 9, n. 16, p. 61-82, abr. 2012. ISSN 2179-8001. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27751>. Acesso em: 23 nov. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crâneo: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.

DIXON, Willie; SNOWDEN, Don. *I am the Blues: the Willie Dixon Story*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 1990.

EITNER, Lorenz. The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism. *The Art Bulletin*, v. 37, n. 4, p. 281–290, 1955. Disponível em: www.jstor.org/stable/3047620. Acesso em: 2 mar. 2023.

ÉSQUILO. *Oréstia I: Agamênon*. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004a.

ÉSQUILO. *Oréstia II: Coéforas*. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004b.

- ÉSQUILO. *Oréstia III: Eumênides*. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004c.
- ESQUIROL, Josep M. *O respirar dos dias: uma reflexão filosófica sobre a experiência do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- FARIA, Francisco. *Significado da Paisagem nas Américas*. 2001. Não publicado.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.
- FLORIÊNSKI, Pável. *A perspectiva inversa*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- FLORESNKI, Pavel. *Iconostasis*. Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, 1996.
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: FREUD, Sigmund. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: ("O caso Schreber")*: artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 193-209.
- GARCIA, Claudio Luiz. *Livros de horas: experiências artísticas, pesquisa e ensino*. Campinas, SP: [S. n.], 2010.
- GARCÍA MARQUÉZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp, 1992. p. 237-271.
- GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- GOMBRICH, Ernst H. A imagem das nuvens. In: GOMBRICH, Ernst H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. p. 155-169.
- GONÇALVES, Flávio. A memória da água: os desenhos de Emanuel Monteiro. *Revista Croma, Estudos Artísticos*, Lisboa, p. 52-59, jul./dez. 2017.
- GONÇALVES, Flávio. Um percurso para o olhar: o desenho e a terra. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 13, n. 23, p. 31-40, abr. 2012. ISSN 2179-8001. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27917>. Acesso em: 23 nov. 2021.
- GUIMARAENS, Rafael. *A enchente de 41*. Porto Alegre: Libretos, 2013.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. São Paulo: Iluminuras, 2019.
- HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

HOMERO. *Iliada*. São Paulo: Editora 34, 2020.

HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Editora 34, 2014.

HUBERT, Henri. *Estudo sumário da representação do tempo na religião e na magia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

IVERSEN, Margaret. Desire and the Diagramatic. *Oxford Art Journal*, Oxford, n. 39, v. 1, p. 1-17, mar. 2016.

JOSELIT, David. *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*. Cambridge: MIT Press, 1998.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KLEE, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. Baden: Lars Muller Publishers, 2019.

KRAUSS, Rosalind. Grids. *October*, The MIT Press, v. 9, p. 51-64, 1979. DOI <https://doi.org/10.2307/778321>.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LE GRAND Calendrier et compost des bergers. Troyes: Médiatèque Jacques Chirac, c2021. Disponível em: https://troyes-champagne-mediatheque.fr/webmat2/archives/_/nv/calendrier/calendrier.htm. Acesso em: 20 de nov. de 2021.

LEÃO, Geraldo. Da ágora à internet ou Da representação do mundo ao mundo da representação. In: CODATO, Adriano (org.). *Para viver no século XXI: os problemas da contemporaneidade*. Curitiba: Sesc PR, 2008. p. 129-143.

LESSING, Gotthold Ephraim. Laocconte. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura: Textos essenciais*. Vol. 7: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 82-92.

LYNTON, Lynton. Narrative Paintings. In: LYNTON, Lynton; SMITH, Alistair; CUMMING, Robert; COLLINSON, Diané. *Looking into Paintings*. London: Faber and Faber, 1985. p. 23-79.

MADERUELO, Javier. Aquello que llamamos paisaje. *Revista Farol*, Vitória, v. 9, n. 9, p. 23-30, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/11359>. Acesso em: 2 dez. 2022.

MAMMÌ, Lorenzo. As bordas. In: MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Rio de Janeiro: Editora do Globo, 1952.

MELOT, Michel. *Livro*. Tradução Marisa Midon Deaecto, Valéria Guimarães. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012. (Coleção Artes do Livro).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MILLER, J. Hillis. The Critic as Host. In: BLOOM, Harold; MAN, Paul de; DERRIDA, Jacques; HARTMAN, Geoffrey H; MILLER, J. Hillis. *Desconstruction and criticism*. London: Routledge & Kegan Paul. 1979. p. 212-220.

MONTEIRO, Emanuel. *Paisagens permeáveis*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/134920>. Acesso em: 13 out. 2022.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator: ver > fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

OLIVA NETO, João Angelo. Mínima gramática das Metamorfoses. In: OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 7-9.

OVER your cities grass will grow. Direção: Sophie Fiennes. Produção: Émilie Blézat, Sophie Fiennes, Kees Kasander. Elenco: Anselm Kiefer, Klaus Dermutz, Bill Katz. [S. l.]: Amoeba Film, Kasander Film Company, Sciapode, 2010. 1 vídeo (105 min).

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Editora 34, 2017.

OWENS, Craig. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. *Revista do mestrado de História da Arte da EBA UFRJ*, Rio de Janeiro, p. 113-124, 2º sem. 2004.

PASTOUREAU, Michel. *Azul: história de uma cor*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

PAXTON, Steve. *Gravidade*. São Paulo: n-1 edições; Acampamento, 2022.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2004.

PINA, Manuel António. *Como se desenha uma casa*. Porto: Assírio & Alvim, 2016.

PLOTINO. Enéada, III, 7 [45]: Sobre a eternidade e o tempo. In: BARACAT JÚNIOR, José Carlos. *Plotino, Enéadas I, II e III; Porfírio, Vida de Plotino*: introdução, tradução e notas. Campinas, SP: [S. n.], 2006. p. 637-668.

PLOTINO. *Enéada, III, 8 [30]*: Sobre a natureza, a contemplação e o Uno. Introdução, tradução e comentário: José Carlos Caracat Júnior. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr: o tempo do depois*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

REWALD, Sabine. *Rooms with a View: the open window in the 19h century*. New York: Met Museum, 2011.

RICHEBOURG, Pierre-Ambrose. (1871). *Barricades de la Commune, avril 71*. Coin de la place Hotel de Ville & de la rue de Rivoli. New York: The Metropolitan Museum of Art, c2021. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284087>. Acesso em: 20 nov. 2021.

ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

ROSA, João Guimarães. A Terceira margem do rio. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.

- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ROSAND, David. *The Meaning of the Mark: Leonardo and Titian*. Kansas: Spencer Museum of Art, US: University of Kansas, 1988. (The Franklin D. Murphy Lectures VIII).
- ROSE, Bernice. *Drawing now*. New York: Museum of Modern Art, 1976.
- RUSHIDIE, Salman. *Home*. London: Vintage Minis, 2017.
- RUSHIDIE, Salman. *Imaginary Homelands: essays and Criticism 1981-1991*. London: Vintage Books, 2010.
- RYCKMANS, Pierre. *As anotações sobre pintura do Monge Aboborá-Amarga*. Tradução e comentário da obra de Shitao. Tradução para o português: Carlos Matek e Giliane Ingratta. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- SANTOS, Douglas. *A reinvenção do espaço: diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. *Alberto Giacometti*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- SCHNEIDER, Norbert. Representações dos cinco sentidos. In: SCHNEIDER, Norbert. *Naturezas-Mortas: a pintura de naturezas-mortas nos primórdios da Idade Média*. Colônia: Taschen, 2009. p. 64-76.
- SCHNEIDER, Pierre. *Petite histoire de l'infini en peinture*. Paris: Hazan, 2001.
- SERRA, Richard. *Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013*. São Paulo: IMS, 2014.
- SHAKESPEARE, William. *Sonnets*. London: Pushkin Press, 2008.
- STEINBERG, Leo. O plano do quadro de tipo flatbed. In: STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 116-125.
- STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- TASCHICHOLD, Jan. *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estática do livro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- TORRANO, Jaa. O mundo como função das musas. In: HESIODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2017. p. 11-97.
- UM ÍNDIO. Compositor e intérprete: Caetano Veloso. In: BICHO. Intérprete: Caetano Veloso. [S. l.]: Universal Music, 1977. Faixa 5. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6TO1AI39mSuiY9Fchnpobm?si=eabf7d8448044132>. Acesso em: 20 ago. 2021.

VALE, Paulo Pires do. *Infinite tasks: When art and book unbind each other*. Lisboa: Calouste Gulbenkian Foundation, 2012.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VAN GOGH, Vincent. To Theo van Gogh and Jo van Gogh-Bonger. Auvers-sur-Oise, on or about Thursday, 10 July 1890. In: VAN GOGH letters. [Amsterdam]: Museum Van Gogh, 1990. Disponível em: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let898/letter.html>. Acesso em: 18 ago. 2021.

VINCI, Leonardo da. *Tratado de pintura*. Madrid: Akal, 2009.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp: Ateliê Editorial, 2008.

VIRGÍLIO. *Eneida*. São Paulo: Editora 34, 2016.

VIRGÍLIO. *Geórgicas*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019.

VIRILIO, Paul. *Estética da desapareição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

VITRUVIAN Man. Produção e direção: Steven Clarke. Apresentação: Marcus Du Sautoy. Capítulo 1 da série de 6 episódios The Beauty of Diagrams. London: BBC Four, 2010. 1 vídeo (29 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GGUOtwDhyzc&list=PL9OMJke2jE_AxubvejRuUWVjSU96icVd. Acesso em: 23 nov. 2022.

REIS, José. Estudo sobre o Tempo. *Revista Filosófica de Coimbra*, n. 9, 1996. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/dfci/public/publicacoes/sobre_o_tempo. Acesso em: 31 ago. 2021

WOODY FAMILY FOUNDATION. Some Disordered Interior Geometries, Rome, Italy: Francesca Woodman: Alternate Stories, Marian Goodman Gallery, New York. New York, [20-]. Disponível em: <https://woodmanfoundation.org/news/francesca-woodman-the-maldoror-bookshop-francesca-woodman-alternate-stories-marian-goodman-gallery-new-york>. Acesso em: 11 dez. 2022.

WOOLF, Virgínia. *As ondas*. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2011.

ZUCCARO, Federico. *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*. Roma: Marco Pagliarini, 1768. Disponível em: <https://archive.org/details/lideadepittoris00zucc>. Acesso em: 12 fev. 2023.