

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes – Departamento de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação – Artes Visuais

José Vicente da Veiga

Da Câmara Escura à Rua

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em Poéticas Visuais

Orientador:
Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha

Banca Examinadora:
Prof. Dr. Flávio Gonçalves - UFRGS
Profa. Dra. Mônica Zielinsky - UFRGS
Prof. Dr. Paulo Roberto de Oliveira Reis - UFP

Porto Alegre – Primavera – 2005

Resumo

Esta pesquisa procura dar visibilidade à *sombra*; corporificá-la, num certo sentido. Analisa a relação de complementaridade, ou antes, de unicidade entre luz e sombra, contemplando sua semelhança com outros fenômenos, como nascimento e morte, forma e vazio, visível e invisível. Para tanto, tem a fotografia como fio condutor de uma trajetória que se expande do laboratório para outros espaços, onde o *fotografar* se torna o *trabalhar fotograficamente*.

Enquanto dissertação, está organizada em quatro capítulos, pelos quais se distribui uma seleção de obras realizadas entre 1997 e 2005. Da câmara escura à rua: *fotografias* (sobreposições, fotogramas e uma maneira específica de encarar a imagem), dão lugar a *intervenções* ao ar livre (baseadas na pintura e na escavação de sombras) e a *instalações* (que encontram abrigo dentro de uma escuridão fabricada).

Abstract

This study aims at enlightening the *shadow*, embodying it, in a sense. It analyses the relation of complementarity, or rather, of unicity between light and shadow, by contemplating its resemblance with other phenomena such as birth and death, form and emptiness, visibility and invisibility. In order to do so, this study has photography as a guideline of a trajectory that expands itself from the laboratory to other spaces where *photographing* becomes *working photographically*.

As a thesis, this study is organized in four chapters in which a selection of works, dating from 1997 to 2005, is distributed. From the dark chamber to the street: *photographs* (superpositions, photograms and a specific way of facing the image) give place to open-air *interventions* (based on the painting and excavation of shadows) and to *installations* (that find shelter in a fabricated darkness).

“Em pouco mais de dois séculos, a consciência da história transformou a si própria de uma libertação, um abrir de portas, uma iluminação abençoada, em uma carga quase insuportável de autoconsciência. É quase impossível para o artista escrever uma palavra (ou transmitir uma imagem, ou realizar um gesto) que não o lembre de algo já efetuado. [...] O artista acaba por escolher entre duas alternativas inerentemente limitantes, forçado a tomar uma posição que é ou servil, ou insolente. Ou ele adula e satisfaz seu público, oferecendo-lhe o que este já sabe, ou comete uma agressão contra seu público, dando-lhe o que este não quer”. (Susan Sontag)

Sumário

Introdução	6
No laboratório	14
O fogado	15
Sobre sobreposições	22
Inquietas circunscrições	26
Na Rua	31
Skiagraphias	31
À sombra do tempo	36
O índice	41
O canto do olho	46
Na erra	52
O caminhante	52
O buraco	57
No Escuro	60
Uma sombra no espelho	61
Um prisma	69
Considerações Finais	78
Índice das Figuras	89
Bibliografia	90
Agradecimentos	94

Introdução

“[...] a verdadeira matéria prima não é a câmera ou o monitor, mas o tempo e a experiência em si; e o verdadeiro lugar onde a obra existe não é na tela ou dentre as paredes do cômodo, mas na mente e no coração da pessoa que a viu. É aí que vivem todas as imagens”. (Bill Viola)

Sem *luz* não há cores. Quanto a isto, sem grandes esforços, todos concordam. O que escapa ao senso comum, entretanto, é o fato de que, em igual medida, sem *sombra*, também não há cores. São luz e sombra *juntas* (pelo simples fato de não existirem separadas) que tornam o mundo visível; e é justamente desta relação de complementaridade, ou antes, de “indissociação”, que se constitui toda fotografia. Minha pesquisa teve esta hipótese como princípio (no duplo sentido da palavra). Através dela, me propus desenvolver - de maneira poética e visual - a idéia de que podemos encontrar esta mesma *relação* entre vários outros elementos conceitualmente identificados como opostos e independentes.

O laboratório fotográfico foi o primeiro local de trabalho onde *a sombra, a morte e o vazio foram trazidos à luz, à vida e à forma*. Foi onde percebi que não tinha porque deixá-los de lado, ou renegá-los a um segundo plano, se podia encará-los de frente e incorporá-los a um único “plano” (ou estratégia) visual. Com este espírito, passei a fotografar e a me utilizar dos procedimentos gráficos oferecidos pelo laboratório, experimentando diferentes formas de sobreposição. Através de imagens amalgamadas e da ampliação (e aparente perda) da noção de escala, ou de “tamanho real” do referente, uma espécie de discurso visual - ligado à qualidade experimental do ato fotográfico - se esboçou.

“[...] fotografias obtidas sem aparelho fotográfico, por uma simples ação da luz: no quarto escuro, colocam-se objetos opacos ou translúcidos diretamente sobre o papel sensível, expõe-se o conjunto assim composto a um raio luminoso e revela-se o resultado. [...] O fotograma aparece,

portanto, literalmente como uma verdadeira *impressão luminosa por contato* [...]”.¹

O *fotograma* foi o meio através do qual, pela primeira vez, as sombras se tornaram um “objeto” de estudo para mim. No caso, sombras claras e reflexos escuros: seus papéis trocados devido à sensibilidade do papel sobre o qual se projetam. O que reconheci na imagem fotogramática foi o fato de ela estender até o limite, ou tornar explícito, o que é verdadeiro para qualquer fotografia; como sublinhou Rosalind Krauss: “*toda* fotografia é o resultado de uma impressão física que foi transferida para uma superfície sensível pelas reflexões da luz”.² Sua qualidade de vestígio, de marca de um corpo que se retirando deixa visível sua impressão negativa, faz da fotografia um exemplo particularmente representativo de uma categoria de signos conhecida como *índice*. No sentido atribuído por Charles S. Peirce: um signo que mantém com seu referente uma relação direta, física, de derivação, de causalidade. Por este princípio constitutivo, a fotografia se diferencia radicalmente de outros sistemas de representação como a pintura e o desenho (os ícones), e a escrita (os símbolos), aproximando-se de signos indiciais como, por exemplo, a fumaça (índice de fogo), a sombra (índice de um corpo iluminado), as pegadas de alguém, entre tantos outros.

Como mencionei no primeiro parágrafo: a relação do *fenômeno luz/sombra* com outros fenômenos da mesma natureza (constituídos de dois elementos, ao mesmo tempo, indetificáveis isoladamente e existencialmente indissociáveis) animou, enquanto hipótese, minha prática artística. Entretanto, o tema central de minha pesquisa, do qual provém o título desta dissertação, veio alojar-se no corpo desta prática e, mais precisamente, em sua *trajetória*. Trata-se da transposição da *condição laboratorial* ou *experimental* do quarto escuro, bem como da própria indicialidade do *ato fotográfico*, para outros espaços: externos (através de *intervenções* na rua e na terra) e internos (através de *instalações* em outra sorte de escuridão).

¹ Philippe Dubois, *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 1994, p. 70.

² Rosalind Krauss, *Notes sur l'index*, in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris: Macula, 1993, p. 69.

A *skiagraphia*³, também chamada de “desenho de sombra”, foi o primeiro passo para fora do laboratório fotográfico. Uma espécie de fotograma que só existe enquanto derivado de um traço pautado nos limites de uma sombra projetada. Uma forma de representação situada entre a *iconicidade* da pintura e a *indicialidade* da fotografia. Não por acaso, atrelada à origem de ambas. Como observou Hubert Damish:

“A lenda clássica da origem da pintura contada por Plínio – o traçado, realizado pela filha de um oleiro de Sicione, da sombra de seu amante desenhada numa parede – assinala seu irreduzível componente indicial. Pois uma sombra projetada (não há sombra sem corpo, como não existe fumaça sem fogo) é um índice, no sentido atribuído por Pierce: é índice, mas que não deixa qualquer traço permanente, a não ser que possa ser circunscrito e fixado”.⁴

A pesquisa realizada por Johann Wolfgang von Goethe⁵, durante praticamente toda sua vida, sobre as manifestações das cores, sua relação com a luz, a sombra e o olho humano, me serviu como referência pela sintonia com o “princípio” que assinalei no primeiro parágrafo. Ao contrário da ciência moderna, que define o escuro como ausência de luz e, conseqüentemente, por ele se desinteressa, Goethe considera a luz e o escuro como aspectos de um mesmo fenômeno: o que torna o mundo visível. Uma observação como a de Damish, por exemplo, de que “não há sombra sem corpo”, por este prisma, se mostraria igualmente válida para a luz. Pois a luz só se torna visível quando é obstruída e refletida por um corpo (seja ele sólido, gasoso, ou líquido). Por isso, em muitos casos, o que “vemos” como completa escuridão, não passa de luz invisível.

Não vejo em minha prática como artista uma condução objetiva do processo criativo ou escolhas que tenham determinado o rumo que tomou. Vejo, pelo contrário, um processo que me conduziu e cuja coerência foi

³ Em grego, *skia* significa “sombra” e *graphia*, “pintura”. Portanto *skiagraphia* significa “pintura de sombras”, ou “pintura feita a partir das sombras”.

⁴ Hubert Damish, pref. para *O fotográfico*, de Rosalind Krauss. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 9.

⁵ J.W. Goethe, *Doutrina das Cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

gradualmente trazida à luz, em grande parte, pelo exame crítico próprio a esta dissertação. Minha metodologia foi esta: criar, marcar, experimentar, para depois sobrevoar as marcas do que experimentei e me aproximar das experiências que me marcaram.

“Um dos papéis importantes da crítica consiste em nos fazer ver, ouvir ou ler algo que está ali na obra e que perdemos, a nos designar as características de um objeto criado dizendo: “olhem isto” ou “ouçam aquilo”. É evidente que este ato de assinalar pode ser realizado em qualquer idioma, visual, verbal ou auditivo. A crítica a que estamos mais acostumados se expressa certamente sob forma de textos escritos, mas sabemos também que as próprias obras de arte cumprem frequentemente uma função crítica. Colhendo seus temas em trabalhos precedentes e tratando-os em outro contexto, os pintores, compositores, escritores, constroem interpretações críticas destes objetos anteriores; ou então vemos um mesmo artista atuar de forma a isolar e ressaltar determinados aspectos de seu próprio trabalho em uma sequência de obras. Como qualquer outra forma, a fotografia pode ser utilizada com esta finalidade: dela encontramos um exemplo particularmente significativo nas fotografias feitas por Brancusi de sua própria escultura; [...]”.⁶

A lucidez destas observações de Krauss me fez considerar a trajetória desta pesquisa (da fotografia à intervenção, da intervenção à instalação) como uma função autocrítica - por menos que tenha raciocinado ou sistematizado qualquer estratégia enquanto a trilhava. Atuei, justamente, de forma a isolar e ressaltar determinados aspectos de meu próprio trabalho. Num certo sentido, seguindo um caminho contrário ao de Brancusi: fiz “esculturas” de minha própria fotografia.

Como indicam os títulos destes capítulos, as intervenções feitas através do desenho de sombra (*Na Rua*) deram lugar à sua escavação (*Na Terra*). Ou seja, ainda tendo a sombra como referência, agora projetada sobre um

⁶ Rosalind Krauss, *O fotográfico*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 99-100.

gramado, passei a retirar a terra de seu interior, chegando a um recorte, um buraco na forma de uma silhueta humana. Vazio que sugere uma cova e faz um comentário sobre uma analogia possível entre a sombra, a morte, o silêncio.

No capítulo que antecede as considerações finais, trato de uma escuridão fabricada, uma estrutura criada com o intuito de acolher instalações que têm a luz e a sombra como membros de seu corpo. Uma escuridão que acabou se tornando uma obra; sombra penetrável e ao mesmo tempo capturada, como uma substância que pudesse vazar, escorrer e até mesmo explodir. Um ambiente que, no contexto desta pesquisa, representa um retorno ao laboratório fotográfico, ou quase isto. Por um lado, nunca o deixei: trouxe comigo sua essência, mesmo a céu aberto, enquanto laboratório nômade. Refiro-me, sobretudo ao ato de retornar a um ambiente interno e escuro, onde projeções luminosas são interceptadas e multiplicam-se. Mas agora, não mais restrito a minha experimentação pessoal, à produção de resultados expostos em outro contexto, este laboratório – a exemplo das intervenções que o precederam – está aberto à experiência do público.

“Esse diário é, para mim, desenvolvimento de pensamentos que me afligem noite e dia, mais ou menos imediatos e gerais. Não sei se há continuidade de um dia para o outro ou se há fragmentação de assuntos ou idéias, o que sei é que é vivo, documento vivo do que quero fazer e do que penso. Para mim anotações e não formulações de idéias são mais importantes”.⁷

Ao escrever escolhemos palavras. Ao refletir sobre determinadas questões, somos obrigados a abraçar esta ou aquela maneira de nos expressar. Aqui, em alguns momentos, optei pelo devaneio, pela não-linearidade, pela inserção de elementos que parecem soltos dentro do texto, e que, apesar do estranhamento que podem causar (ou talvez, justamente por isso) são pertinentes a seu contexto. É o caso, por exemplo, de algumas

⁷ Hélio Oiticica, *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 30.

anotações que reuni durante todo o processo de trabalho; parágrafos que descrevem experiências ou refletem questões essenciais a esta pesquisa, que distribuí por todo o texto, tal quais pequenas brechas colocadas “entre chaves”, como a seguir:

[Foi numa sala de aula⁸, apontando uma escultura, que um professor disse-nos algo do qual nunca me esquecerei. Disse: “Olhem praquela obra.. vocês pensam que a arte está ali?!...”; e gesticulando com os braços pelo espaço vazio, que aparentemente separava-nos do objeto, concluiu, “... mas a arte não está ali.. está *entre*.. ela acontece quando existe esta *relação*.. sem esta relação não existe arte”]

Algumas coisas, imagens, reflexões, inevitavelmente recorrem à falta de objetividade para existir. O que não quer dizer que o pensamento lógico e a sistematização de idéias necessários para que se possa formular e responder determinadas questões tenham sido aqui deixados de lado. Muito pelo contrário. O que procurei fazer foi dar espaço a uma subjetividade, não raro, banida das pesquisas acadêmicas. A uma dissertação em poéticas visuais, mais do que a qualquer outra, isto me parece cabível, quando não, fundamental. Não tenho a intenção de comprovar coisa alguma. Contento-me em expressar, poetizar e, por vezes, problematizar algumas inquietações... Opção teórica que encontrou perfeita tradução nestas palavras de Rubem Alves:

“[...] todos tratam de se proteger, pelo estilo rebuscado e excessivamente técnico, na esperança de que os leitores tomem águas barrentas por águas profundas. E vêm as infundáveis notas de rodapé e as inúmeras defesas... Nenhum flanco pode ficar aberto... Não se deve dar ao leitor/adversário a mínima chance de falar. De fato, o ideal de um texto científico é de algo tão perfeitamente tecido, tão provado e comprovado, que o leitor fique mudo, só lhe restando o silêncio... [...] E foi então que me propus a escrever da forma como eu falo. Estou seguindo um conselho de Nietzsche: “escrever com o sangue”. Em outras palavras: é

necessário que o texto, como continuação do meu corpo, participe das minhas sombras e das minhas luzes”.⁹

⁸ Do curso de bacharelado em artes plásticas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde estudei, de 1996 a 2000.

⁹ Rubem Alves, *Variações Sobre a Vida e a Morte*. São Paulo: Paulinas, 1985, p. 8.

No Laboratório

“De um corpo real, que estava lá, partem radiações que vêm me tocar, a mim, que aqui estou; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios emitidos de uma estrela”. (Roland Barthes)

Muita coisa nasceu aqui, dentro do laboratório fotográfico. Não poderia dizer que foi onde *tudo* começou... Mas foi o início *desta pesquisa*. Um espaço, onde o que experimentei fez com que algo se ampliasse dentro de mim e revelasse outras dimensões do meu próprio trabalho. Esta experiência impregnou e contaminou de certa forma, outras atividades que exercia, como o desenho, a gravura, a escultura; e me levou, mesmo sem sabê-lo, a *trabalhar fotograficamente* (característica constitutiva de boa parte do que conhecemos como arte contemporânea, a ser retomada mais adiante).

Neste capítulo, me dedicarei a refletir sobre a fotografia, salientando alguns aspectos para mim intrínsecos aos trabalhos que apresento. Ao interpretá-los, reconheço nos procedimentos fotográficos que escolhi aprofundar, uma postura diante das imagens, um modo de encará-las, ou mesmo de encarná-las. Por isso, começo situando um pouco esta minha opção crítica – o que servirá, ao mesmo tempo, de introdução para questões abordadas em todos os outros capítulos.

O afogado

Uma fotografia se faz da complementaridade entre luz e sombra. Sua ossatura luminosa, sempre incorporada à sombra, anima o corpo que é recriado a cada troca de pele. Não há fotografia sem esta relação. Mesmo que seja completamente iluminada, é a sombra provocada pela área obscurecida do negativo que permite a uma fotografia revelar tamanha claridade. Além

disso, para perceber a luz, precisamos reter um agudo sentido da sombra que a destaca; inversamente, para perceber a sombra, é necessário apreender outras zonas do mundo como iluminadas.

Uma fotografia pode ser uma folha de papel, um objeto cuja superfície contém marcas referentes a uma imagem, a um instante (distante, por mais próximo que esteja). Sabemos que a imagem gravada não é a própria coisa que representa, não é o que foi fotografado. Este processo, por mais preciso que seja, por mais fisicamente conectado ao que “estava lá”, sempre desemboca em uma imagem distorcida.

*“Os princípios da construção da câmara fotográfica – e da câmara obscura ainda antes – estavam ligados a noções de espaço e de objetividade convencionais, cujo desenvolvimento antecedeu a invenção da fotografia [...]. A própria lente que havia sido cuidadosamente corrigida para evitar “distorções” e ajustada para evitar “erros”, é dificilmente tão “objetiva” quanto parece”.*¹⁰

Revelada tal grafia, nela vemos surgir outras figuras, outras relações entre os elementos de sua imagem referente. Por vezes, já não há mais ao que se referir, já não há o que a foto *é* ou *pode ser*, resta-nos somente o que ela *está se tornando* (dentro de nossa própria consciência).

Vejo uma fotografia como um volume escuro e silencioso que chega pelo mar e que, ao olhar das crianças, parece um barco inimigo, mas que ao aproximar-se, não possuindo bandeiras ou mastreação, transforma-se numa baleia, e que ao encalhar na praia e ao retirarem-lhe as camadas superficiais de vegetação marinha, revela-se um afogado. É assim que começa o conto “O Afogado Mais Bonito do Mundo”, de Gabriel Garcia Márquez¹¹; com as crianças brincando de enterrar e desenterrar (velar e revelar) o corpo que chegou do mar. “O povoado tinha apenas umas vinte casas de tábuas, com pátios de pedras sem flores, dispersas no fim de um cabo desértico”. Nunca haviam visto alguém tão

¹⁰ Hubert Damish, *Cinco apontamentos para uma fenomenologia da imagem fotográfica*. In *Los usos de la imagen*, Buenos Aires, Malba, 1999.

grande. E enquanto os homens foram verificar se não faltava ninguém nos povoados vizinhos, as mulheres ficaram cuidando do corpo. Como nenhuma roupa que conheciam lhe servia, decidiram costurar-lhe umas calças e uma camisa “para que pudesse continuar sua morte com dignidade”. Notaram seu porte imenso, e pensaram, e falaram que ele devia ter que abaixar sempre a cabeça para passar pelas portas, que devia ter sido gentil, de fala mansa como a brisa, por vezes ousada como o quebrar das ondas. Imaginaram como devia ter sido difícil para ele ter aquele corpo descomunal e por ele sentiram compaixão, o que os fez darem-lhe um nome, além de roupas novas e os mais fagueiros funerais. Começaram a imaginar também como seria aquele povoado se ele tivesse vivido entre eles. Assim, “homens e mulheres perceberam, pela primeira vez, a desolação de suas ruas, a aridez de seus pátios, a estreiteza de seus sonhos, diante do esplendor e da beleza do seu afogado”. E ao perceber a própria condição tiveram a sabedoria de transformá-la, plantando flores, alargando as portas e pintando de cores vivas as fachadas de suas casas. De forma que o povoado nunca mais foi o mesmo, em virtude do silêncio de um morto e das estórias que sobre ele se contaram.

Assim como o afogado, a fotografia é coisa morta e viva ao mesmo tempo. Depende, mais do que se imagina, do que dela se conta. Ao assumirmos isto, talvez uma única fotografia possa se mostrar inesgotável, como escreveu Borges:

“A literatura não é esgotável, pela suficiente e simples razão de que um único livro não o é. O livro não é um ente incomunicado: é uma relação, é um eixo de inumeráveis relações. Uma literatura difere da outra, ulterior ou anterior, menos pelo texto que pelo modo que é lida”.¹²

Igualmente, o afogado se transforma a partir do modo como é visto – o que, por sua vez, deriva da postura de quem o vê. Há a postura orgânica das crianças, jogando com o visível e o invisível implícitos num cadáver; a postura

¹¹ Gabriel García Márquez, *A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p.46.

¹² Jorge Luís Borges, *Outras inquisições*, in *Obra Completa v. II*, São Paulo: Globo, 2000, p. 138.

racional dos homens, de procurar saber quem era o morto e de onde viera, que em seguida dá lugar à sabedoria de oferendá-lo um final festivo; e a postura passional das mulheres, imaginando as virtudes daquele “homenzarrão”, que aos poucos, ao perceberem como, no fundo, sua desproporção o fizera sofrer, torna-se compaixão.

Acho que falo através da fotografia, através do afogado, da morte que há na vida e sobretudo da vida que há na morte. Há aquela história de um artista alemão, que no final de sua vida, fez de sua fala sua obra. Viajava por aí dando conferências e promovendo debates, quando um dia, alguém que o ouvia falar o interrompeu dizendo bem alto: “O senhor fala de tudo, menos de arte!”, e o velho artista respondeu: “Mas tudo é arte”. Então, sempre me lembro dessa história sobre Joseph Beuys quando começo a pensar a arte pensando a vida e vice-versa. Involuntariamente, quando penso a fotografia passo a pensar a vida através do fenômeno fotográfico. Para mim, há uma relação clara entre como ver uma fotografia e como (vi)ver a vida.

Viver a fotografia enquanto uma *relação* é dar outro sentido ao que cada um (em sua própria alegoria) categoricamente chama de “realidade”. É permitir que a imagem fotográfica revele-se não só um fruto (ou uma grafia) de um emaranhado de reflexos e interações vivas, como também uma parte da mesma florescência dinâmica que torna possível sua frutificação. Quer dizer, uma fotografia, além de ser um índice da realidade, continua sendo parte dela; além de ser um registro feito a partir de luz, está diante de nossos olhos na forma de luz! Ela continua sendo parte de uma fotografia maior, de uma fotografia interior que se dá a partir de nossas retinas e expande-se para além delas, pois dá luz a outro “ver”.

É algo semelhante ao que nos sugere o fotógrafo Cristiano Mascaro quando diz buscar uma forma de luz diferente daquela que se pode medir com o fotômetro. Para ele,

“[...] é fundamental a luz.. não a quantidade mas a qualidade de luz.. e essa qualidade de luz não é para mim a luz física.. essa luz meio

apressada, que corre a 300.000 km/s.. mas é uma luz quase que invisível”.¹³

Assim, segundo Mascaró, caberia ao fotógrafo, de certa forma, tornar visível esta luz que existe por aí, “resvalando pelos cantinhos da cidade”; uma luz que, por incrível que pareça, não tem nada a ver com processos físico-químicos. Afirmção que talvez gere indignação, ou ao menos indagações, por parte de muitos. Como assim, “nada a ver com elementos físico-químicos?” Então não se trata de luz! E mesmo que se tratasse, como poderia um fotógrafo torná-la visível?

“Mostrei uma série dessas fotos a Kafka e disse-lhe brincando: “Por mais ou menos duas coroas, é possível fazer com que alguém o fotografe sob todos os ângulos. É o *conhece a ti mesmo automático!*”“Você quer dizer o *engane a ti mesmo automático*”, replicou Kafka com um leve sorriso. Protestei: “Por que diz isso? O aparelho não consegue mentir!”. Kafka inclinou a cabeça sobre seu ombro: “De onde você tirou isso? A fotografia concentra seu olhar sobre o superficial. Desse modo obscurece a vida secreta que brilha através dos contornos das coisas num jogo de luz e sombra. Não se pode captar isso, nem mesmo com o auxílio das lentes mais poderosas. Devemos nos aproximar dessa vida interior pé ante pé...”¹⁴

A dificuldade de compreensão (e, mais precisamente, de racionalização) de uma afirmação relativa à existência de uma “luz invisível”, a meu ver, se assemelha àquela suscitada pela conhecida definição atribuída por Walter Benjamin a seu conceito de *aura*:

¹³ Cristiano Mascaró, trecho de sua fala no vídeo *Paisagens Urbanas*, direção de Nelson Brissac Peixoto, realização Paleo TV.

¹⁴ Gustav Janouch, *Conversation avec Kafka*, apud. Philippe Dubois, op. cit., p. 44.

“[...] observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho”.¹⁵

Se tomarmos ao pé da letra uma definição como esta, se procuramos descobrir o que há de físico-químico na aura, partindo do princípio de que é algo que podemos “respirar”, temos grandes chances de acabar comprovando, por exemplo, sua relação com o oxigênio e outros gases - o que certamente está longe de ser o caso. Pois quando Benjamin usa o verbo respirar, ele nos sugere outra forma de “inspiração”... Da mesma forma com que Mascaró ao falar de uma luz não fotometrável, e até mesmo invisível, nos incita a buscar conhecer, ou reconhecer, outra forma de visão.

O exercício desta visão está na origem desta pesquisa, ao rever a relação entre luz e sombra, considerando que a luz é sempre acompanhada pela não-luz (não sua ausência plena, mas parcial, pois está igualmente, em maior ou menor grau, sempre acompanhada pela luz). Sem luz não há cores, sem sombra tampouco. Luz e sombra, *juntas*, criam as cores e tornam o mundo visível. É nossa crença na existência tanto da luz quanto da sombra isoladas que nos impede de ver que são aspectos de um mesmo fenômeno visual. Por isso, associo à luz o nascimento e à sombra a morte. Pois todo nascimento implica em morte e toda morte pode ser vista - como vimos as mortes da fotografia e do afogado - como um fenômeno absolutamente cheio de vida.

“Eu relaciono muitas coisas às sombras. Em primeiro lugar pois elas nos lembram a morte (não temos a expressão “mundo das sombras” [“shadowlands”]?). E então, é claro, há a conexão com a fotografia. Em grego a palavra quer dizer escrevendo com luz. A sombra é portanto uma fotografia ancestral”.¹⁶

¹⁵ Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.170.

Em sua conhecida instalação *Sombras*, de 1986, Christian Boltanski torna visível a relação da sombra com a morte, com a fotografia e com a relatividade do mundo das projeções (de tudo o que vemos). No centro de uma sala escura, uma pequena estrutura giratória, muito leve, que parece feita de arame, sustenta minúsculas silhuetas humanas e outras formas. Ao seu redor estão posicionados três refletores cuja luz, interceptada por estas figuras, é projetada nas paredes esquerda, direita e frontal. Há também um pequeno ventilador que faz a estrutura girar, movimentando suas sombras, tornando-as aladas e cheias de vida (mesmo àquelas que parecem enforcadas).

Sobre sobreposições

São justamente estas relações de oposição e complementaridade (entre nascimento e morte, forma e vazio, luz e sombra, quente e frio, etc.) que se destacam nas fotografias *ManhAna* (fig. 1) e *Sina* (fig. 2). Relações evidentes não só entre elas, como também entre seus elementos internos.

Apesar de terem sido concebidas de maneira totalmente distinta, ambas são sobreposições. *ManhAna* foi feita a céu aberto, sobrepondo as imagens de uma mulher grávida e de um pedaço de cupinzeiro, através da dupla exposição de um negativo. Já *Sina* nasceu da projeção de um slide sobre outra mulher (também grávida), fotografada com uma câmera digital.

O próprio estado de gravidez traz consigo a relação de presença e ausência, do que está por vir à luz mas ainda permanece à sombra (do lado de dentro do corpo); do que *ainda não é* (visível) e no entanto *já é* (vivo); do trânsito renascente entre morte e vida. O útero cheio de vida que está por se esvaziar e a morada repleta de espaços vazios de um cupinzeiro outrora habitado... O movimento e a imobilidade do corpo silencioso de um sino, sua vacuidade preenchida de uma escuridão onde latejam a luminosidade gritante e a sonoridade estridente da vida.

¹⁶ Christian Boltanski, *Inventar*, Hamburgo, 1991, p. 73, apud. Victor Stoichita, *A short history of shadows*, London: Reaktion Books, 1997, p. 201.

Ambas as grávidas estão com as mãos numa posição específica, como se segurassem a própria barriga e, é claro, a(o) própria(o) filha(o). Sem procurar prender ou reter coisa alguma. Simplesmente, maternalmente, protegendo, acariciando, acolhendo e quase embalando a criança. Tudo ao mesmo tempo: numa gestualidade absolutamente espontânea e característica do estágio avançado da metamorfose mediúnica em que se encontram. “Metamorfose” pois, quer queiram, quer não, transformações profundas acontecem durante cada etapa deste processo. E “mediúnica” pois naturalmente fazem uma mediação entre ser e não-ser, entre visível e invisível.

Estas fotos, quando postas lado a lado ou projetadas num mesmo ambiente, clamam por uma associação que, apesar de evidente, não pode ser ignorada: tornam-se representações do dia e da noite. Uma irradia a amplidão do céu azul, o calor da terra e preenche o espaço da imagem de luminosidade solar. A outra emana uma luz mais fria, quase lunar e parece estar no interior de um lugar fechado, tamanha a densidade da escuridão que a envolve.

Para mim, estas imagens falam da própria criação das imagens. Se o interior da câmera fotográfica é o lugar de concepção de uma fotografia, é no laboratório que ela será gestada.

[Quando comecei a fotografar logo me interessei pelo trabalho de ampliação. O laboratório mostrou-se um lugar fértil para experimentações ainda não imaginadas. A possibilidade de colocar objetos entre o papel fotossensível e o obturador, projetando sombras que se revelariam brancas, levou-me a pensar este encontro (entre luz e objeto) de outras formas. Saí de dentro do prédio e, ao ar livre, encontrei a luz do sol. Observei que o primeiro encontro entre luz e matéria, o que as torna visíveis, acontece constantemente, a cada átomo d’ instante. Dele deriva o segundo, que é o da luz refletida pela matéria (e dela encardida) com nossas retinas e, no caso da fotografia, com outras películas fotossensíveis, como o chamado “negativo”. O terceiro encontro viria do que fazemos desses registros, da ampliação que provém do negativo, no trabalho laboratorial – do qual eu havia partido. Entretanto, parece haver uma outra dimensão possível deste encontro, com o negativo de nossas próprias retinas (como

aprendi, alguns anos mais tarde, com Goethe¹⁷). Quais seriam as ampliações e revelações possíveis nesse labor-oratório, nessa câmara orgânica, nessa fotografia mental?]

A fotografia *Atrás do que está atrás do pensamento*¹⁸ (fig. 3) tem uma importância particular para esta pesquisa por ter sido feita mediante as condições que, como já mencionei, deram origem às intervenções e instalações subseqüentes. Nela vemos um homem de costas que tem diante de si a amplidão do céu, das montanhas e da água. O fogo em seu interior provém de um tipo de sobreposição (chamada “sanduíche”) que envolve a projeção simultânea de dois negativos diferentes sobre o papel fotossensível. Esta labareda (na fotografia original) está envolta por uma densa escuridão noturna; e é justamente esta escuridão (que no negativo tem o aspecto de uma superfície transparente) o que permite que a outra imagem a atravesse e permaneça tão nítida dentro da fusão.

Já a figura quadrangular que vemos dentro de sua cabeça pertence a um quarto tipo de sobreposição, descrito na Introdução desta pesquisa, no qual se coloca objetos sobre o papel fotográfico no momento de sua exposição à luz: o fotograma. Sobrepõe-se, portanto, a imagem projetada ao reflexo e à sombra do objeto. No caso, trata-se de um pacotinho de “silica gel” que normalmente acompanha a lente de um ampliador, e que continha pequenas bolinhas transparentes e algumas frases escritas em japonês. Vejo nesta composição uma espécie de enquadramento da mente do indivíduo, como se houvesse sido feito um raio-x de seus pensamentos, revelando uma imagem nebulosa (que dialoga com as nuvens à sua direita) e minúsculas letras, quiçá decorrentes de sua visão de mundo...

Imagens sobrepostas não raro nos confundem. Isto se tentamos identificar que detalhe pertence a esta ou àquela imagem isolada. Se olharmos para a imagem como um todo, como um amálgama proveniente da sobreposição, se consideramos sua unidade, esse conflito cessa.

¹⁷ J. W. Goethe, *Doutrina das Cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. A idéia de que nossas retinas produzem cores complementares às que vemos será desenvolvida *No Escuro*.

¹⁸ “Estou atrás do que está atrás do pensamento” (Clarisse Lispector).



Figura 1 - Manhã, 2002. Fotografia



Figura 2 - Sina, 2000. Fotografia



Figura 3 - Atrás do que Está Atrás do Pensamento, 1997. Fotografia

Inquietas circunscrições

A fotografia tem esse poder. Ela nos ajuda a tirar os pés do chão e, por vezes, nos retira o próprio chão por debaixo dos pés. Parece que perdemos por completo o referencial quando, na realidade, simplesmente passamos a ter uma série de outros; aquele que era o único ponto de vista possível, mostra-se apenas mais um entre tantos... Ela tem esse poder de nos colocar em dúvida, de nos inquietar diante de nós mesmos, da nitidez de nossos contornos, das circunscrições dos objetos. Afinal, existe algo como o “tamanho real” de um objeto? Não seriam a aparência, a proporção e tantas outras de suas características elementos absolutamente dependentes de uma vasta gama de variáveis?

Algumas fotografias nos convidam a experienciar esta ampliação dimensional. Fazem com que a realidade que nos é familiar deixe de ser exclusiva. Transbordam os limites do tamanho consensual daquilo que vemos. Nesse âmbito, dizer que o tamanho de um objeto é “este” equivale a dizer que o tamanho de sua sombra é “aquele”. Ou seja, assim como o tamanho de uma sombra corresponde à posição do foco de luz que a gera, a aparência de um objeto varia conforme a situação (em toda sua complexidade) da pessoa que o observa e do próprio objeto.

Ao fazer pequenas maquetes de “trabalhos maiores”, foi que me dei conta de tal dimensão da imagem fotográfica. O que fez com que, em alguns casos, a própria fotografia da maquete se transformasse em um trabalho. *Averse* (fig. 4) é um exemplo disto. Ele veio de uma tentativa de visualizar o que imaginava, de definir os materiais, enfim, o lugar de cada coisa numa possível instalação. E de fato, a meu ver, tornou-se uma imagem dilatada, uma imagem potencial, quer dizer, uma imagem que *pode ser*. Pode ser minúscula, pode ser imensa, pode ser uma colagem ou mesmo uma instalação. A própria montagem, mesmo antes de ser fotografada, parece conter em sua materialidade, na relação entre seus componentes, algo capaz de inquietar as circunscrições do visível. Talvez pelo fato de depender tão visceralmente da luz quanto da escuridão que, por incrível que pareça, é o elemento que nos



Figura 4 - Averse, 2003. Maquete e fotografia

permite ver. Assim, a nitidez do contorno da figura espelhada dá lugar à evanescência da figura que se dilata e quase se funde com o todo, que se confunde com o nada...

De fato, esta capacidade de tornar duvidosa a “escala real” daquilo que vemos não é exclusiva da fotografia mas é também característica da projeção de sombras. O teatro de sombras talvez seja a manifestação artística que mais evidencia esta qualidade ilusionista. Não só quando faz uma pequena silhueta recortada transformar-se numa gigantesca figura atuante. Mesmo nos bastidores podemos ter a ilusão de que uma sombra está sendo projetada, quando no fundo, a figura (a sombra) que vemos é feita da parcela de escuridão que permanece protegida da luz.

A fotografia é múltipla. Para mim, ela é fundamental, não só enquanto meio de arquivagem ou enquanto escolha de um ponto de vista específico (aos quais voltaremos), mas também enquanto meio de captar o instantâneo. Mesmo que partes de um processo; às vezes o que precisamos não é da imagem em movimento, mas justamente dos quadros e dos intervalos que engendram.

A série de fotografias intitulada *Só a Justa Medida do Tempo Dá a Justa Natureza das Coisas* (fig. 5), por exemplo, é, antes de tudo, um processo. Não há como apreendê-la através de uma de suas partes. É algo que acontece, algo a ser experienciado. Entretanto, ao fotografá-la, nos deparamos com uma série de fragmentos que descrevem parte desse acontecimento e, mais do que isso, o transformam, o trazem à forma de algo particular, por vezes, nunca visto. O mesmo se pode dizer de uma filmagem, de um vídeo, recurso que este trabalho exigiu, como se o trouxesse consigo; aprendi: inútil resistir... Se queria apresentar esta escultura em chapas dentro de um espaço expositivo, haveria de filmá-la, editá-la, sonorizá-la, colocá-la em “looping”, etc. Fala justamente da natureza transitória das coisas. Precisa do tempo para existir. Demanda-nos (re)existir, sem resistir ao tempo ou tentar medi-lo. Seu extenso título provém do que escreveu Raduan Nassar acerca deste nosso grande desafio:

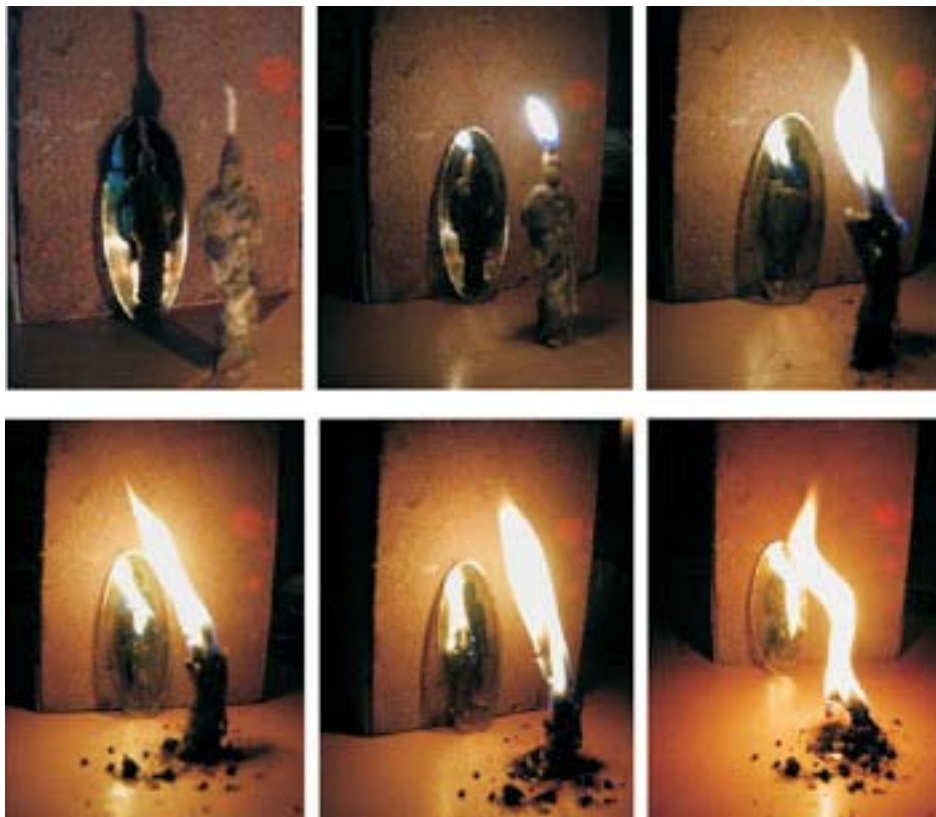


Figura 5 - Só a Justa Medida do Tempo dá a Justa Natureza das Coisas, 2003. Fotografia/vídeo

“O tempo é o maior tesouro de que o homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; [...] o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou a de espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é; [...] pois só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas”¹⁹.

O pequeno espelho ovalado, que comporta uma silhueta humana, faz uma espécie de contraponto com a efemeridade da figura quase inumana feita de parafina, terra e barbante. Num primeiro momento vemos apenas a vela e seu reflexo, seu duplo. Mas a inevitável consumação deste corpo, gradativamente dá lugar a um outro: do lado de dentro do espelho (que não escolhe mas apenas reflete o que vê). Para mim, este trabalho se revela, ou se refere, num certo sentido, a tudo aquilo que (com tempo) volta ao seu lugar, a uma condição de repouso, a seu “estado” de origem, à essência da aparência, como uma onda que retorna (teria deixado alguma hora de estar integrada?) ao mar.

Saber a quantidade de vagar, ou a de espera, que se deve pôr nas coisas... Não seria este um desafio humano por natureza? É uma pergunta que me faço pois vivo este desafio diariamente, procurando a ação adequada a cada situação; agir ou esperar? Evidentemente esta não é a questão central de minha pesquisa e nem mesmo está presente nos trabalhos que aqui apresento. Entretanto, ela parece ter uma ligação íntima com a importância que dou à sombra, enquanto uma parte renegada de um todo, tal qual o morrer é renegado em detrimento do viver ou o invisível em detrimento do visível. Pois frequentemente nos vemos diante de um tique, não raro socialmente adquirido, que insiste em tratar o ato de *esperar* com desprezo. “[...] porque existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil (foi essa uma ciência que aprendi na infância e esqueci depois) [...]”²⁰. O erro é também tratado desta forma. Vemos *certo* de um lado, *errado* do outro e nenhuma relação entre eles! Mas se fôssemos

¹⁹ Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 53-55.

²⁰ Idem, op. cit., p. 97.

capazes de reconhecer sua interdependência, não os identificaríamos como partes de um todo chamado *aprendizado*?

Quando respeitamos o tempo das coisas, ou o tempo da fotografia interior, não nos atamos às *aparências*. Também não as perdemos de vista, mas podemos ir além delas. Além da sombra do que foi, além do só vivo e do só morto, além do mensurável... Recriamos o tempo e os dispositivos de que necessita a fotografia mental para acontecer. É um tempo semelhante ao tempo de uma oração. Por isso chamei este ambiente de trabalho (que, em última instância, é minha própria consciência) de “labor-oratório”. Por ser um “lugar” onde podemos rever o que vemos; um lugar onde as revelações não se fazem somente através de processos físico-químicos e onde há ampliações provindas de uma luz invisível. Uma atividade que não se dá exclusivamente no meio das artes, mas que acontece no meio da vida, na rua, resvalando pelos cantinhos de cada um.

Na Rua

“[...] qual o momento, o momento preciso da transposição? que instante, que instante terrível é esse que marca o salto? que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? o limite em que as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia-a-dia para ser vida nos subterrâneos da memória;[...]”. (Raduan Nassar)

Skiagraphias

Ao sair da escuridão do laboratório fotográfico e encontrar-me a céu aberto, foi para a fotografia latente nas sombras e nas luzes das ruas que despertei. Nelas encontrei um tipo de registro (quase fotográfico) em que as sombras, tidas como referência para o traço, tornaram-se matrizes de um tipo particular de desenho. Por serem reproduzíveis e transponíveis (de um lugar, ou de um suporte, para outro) estas *skiagraphias*, enquanto registros situados entre o ícone e o índice, se aproximam também da gravura. Por outro lado, estas marcas, estes traços sinalizando algo ausente, em alguns casos, inscrevem-se em seu próprio corpo. Quer dizer: no lugar de serem transpostos para outro suporte, para outra pele, tornam-se (ou simplesmente não deixam de fazer) parte da própria rua.

Passo (fig. 6) foi uma das primeiras pinturas deste tipo. Retrata o momento preciso em que um homem, subindo uma escada, dá seu último passo ascendente. Sua sombra, ou melhor, seus degraus, foram pintados de branco, talvez por influência de tantos fotogramas... Quando contornei esta sombra, havia também a de cada degrau projetada sobre o inferior, o que fez com que a sombra humana fosse registrada na forma de uma série de fragmentos. E isto contribui para que a figura humana só possa ser vista em sua unidade, lá de cima, do alto da escada. Quanto mais descemos, mais ela se fragmenta; até ponto em que, chegando lá embaixo, ela desaparece quase



Figura 6 - Passo, 2000. Intervenção

por completo. Só quando nos colocamos em seu lugar, como se fosse aquela nossa própria sombra, é que somos capazes de reconhecer sua humanidade.

“Nós sabemos muito pouco sobre o nascimento da pintura, disse Plínio o Velho em *História Natural* (xxxv, 14). No entanto, uma coisa é certa: ela nasceu na primeira vez que a sombra humana foi circunscrita por linhas. É de inquestionável relevância que o nascimento da representação artística Ocidental tenha se dado ‘no negativo’ [‘in the negative’]. Quando surgiu, a pintura era parte do tema ausência/presença (ausência do corpo/ presença de sua projeção). A história da arte é intercalada pela dialética desta relação”.²¹

Plínio o Velho escreveu sobre o mito do nascimento da pintura no séc. I a.C.; época em que, de fato, se sabia muito pouco a respeito de nossa mais remota ancestralidade. Pois parece difícil concordar com tal certeza acerca do nascimento da pintura, se conhecemos as chamadas “pinturas rupestres”. Pinturas que nasceram dentro da mais profunda escuridão (que se pode encontrar durante o dia), dentro das galerias subterrâneas de cavernas habitadas pelos “primeiros” - ou pelas primeiras gerações do que hoje em dia consideramos - seres humanos. Isso, contudo, não nega o fato de que a representação artística (não a ocidental, mas a humana de maneira geral) possa ter nascido na sombra, no “modo negativo”. Além disso, estas pinturas, as mais antigas de que temos conhecimento, também participavam da dialética relação entre ausência e presença, ou entre “exposto” e “oculto”, como escreveu Benjamin:

“Seria possível reconstruir a história da arte a partir do confronto entre dois pólos, no interior da própria obra de arte, e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido seja a um pólo, seja a outro. Os dois pólos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição. A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas. O alce, desenhado pelo

²¹ Victor Stoichita, op. cit., p. 7.

homem paleolítico nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens: no máximo ele deve ser visto pelos espíritos”.²²

A história contada por Plínio o Velho talvez ilustre o nascimento, não *da* pintura, mas de *uma forma* de pintura. Ela nos leva à Grécia antiga e nos fala da jovem filha de um oleiro, apaixonada por um rapaz que está prestes a partir para uma longa viagem. Em seus últimos momentos juntos, ela depara-se com a sombra dele, perfeitamente delineada, projetada pela luz de uma vela na parede de seu quarto e a circunscreve (*umbra hominis lineis circumducta*).

Segundo Plínio, havia discórdia entre os gregos a respeito do “local de nascimento” da pintura, mas todos concordavam que fora através do contorno de uma sombra que ela veio à luz. Em consequência disto, os retratos eram originalmente feitos desta maneira e, num segundo momento, “quando um método mais elaborado havia sido inventado, feitos numa única cor e chamados de ‘monocromos’, um método ainda em vigor nos dias de hoje”.²³

É interessante notar que esta pequena história da pintura tem como adendo (ou conclusão) o nascimento da escultura - ou de uma de suas modalidades, a modelagem. Segundo Plínio, o pai da moça (um ceramista), ao ver o desenho que fizera na parede, o preencheu de argila e a modelou, vindo então a queimar a “peça” junto a seus potes de cerâmica.

A arte que conhecemos hoje teria sido criada nesse contexto: a interrupção de uma relação amorosa e o desejo de proximidade. A lenda, entretanto, não menciona o porquê da viagem, nem para onde vai o rapaz; apenas nos diz que ele tem que percorrer uma longa distância. Diante disto, a sombra parece ajudar a jovem a capturar (*circumscipsit*) a imagem do amor que parte, criando um substituto. Para ela, é fundamental que aquela seja a sombra *dele*. A similitude da sombra com seu referente parece exercer suficientemente bem a função de tornar algo ausente um pouco mais presente (como o faz fotografia).

²² Walter Benjamin, op. cit., p. 172.

²³ Plínio o Velho, *História Natural*, apud. Stoichita, op. cit., p. 11.

Nesta pesquisa, pelo contrário, quando contorno a sombra de uma pessoa, meu interesse está completamente voltado para a sombra. Naturalmente, a imagem de uma sombra é também a imagem da sombra de algo ou de alguém e, conseqüentemente, é também a imagem de algo ou de alguém. Mas, no caso desta poética visual, a identidade (por trás) da sombra é o que menos importa.

Procuro falar da condição humana de maneira impessoal, ou seja, da presença do ser humano no mundo, sem a interferência de uma personalidade particular. As singelas ações de Andy Goldsworthy têm este mesmo caráter. Em *Rain Shadow*, por exemplo, ele se deita no chão olhando para as nuvens e recebe do início ao fim a chuva que cai. De sua presença molhada, provém uma ausência seca ou, mais precisamente, a seca ausência de “alguém”. Em suas palavras: “É importante para mim que eu deite na chuva e fique parado no frio – fico com a memória, mas a marca deixada expressa uma preocupação com a condição humana de forma mais ampla”²⁴. Goldsworthy deixa uma marca por intermédio de seu corpo, de sua estada naquele tempo de um estiar ao outro, de sua interposição entre os pingos d’água e o solo. Cria um contraste, um negativo que se releva ao olhar dos que esperavam a chuva passar; pois este trabalho só se faz completo quando a chuva cessa. Deixa uma marca indicativa de que durante a chuva, alguém esteve deitado ali.

A mesma condição complementar que encontramos entre sombra e luz apresenta-se, no caso, entre seco e molhado. Vem da presença de algo ou de alguém, interceptando as partículas/ondas de luz e as gotas de chuva. Mas tanto o seco quanto o escuro carecem de uma superfície que os receba, ou melhor: de uma superfície que receba o molhado ou o luminoso, e que se mantenha, em determinada área, seca ou escura.

As alteridades das superfícies que “recebem a sombra” têm enorme influência na forma como a sombra aparece aos nossos olhos. Podem parecer distorcidas, maiores e menores, repartidas e até mesmo coloridas. Mas antes de qualquer transformação, de qualquer deformação ou informação, a materialidade de uma superfície, é responsável pela própria *formação* da luz,

²⁴ Andy Goldsworthy, *Time*. London: Thames and Hudson, 2000, p.21 (tradução do autor)

pois é o que a torna visível. Sem um corpo que a receba e reflita, a luz não é visível. Mesmo que haja luz em profusão, não podemos vê-la. Prova-o a observação do céu noturno: ele é um poço sem fundo; não parece ser atravessado por um imenso feixe de luz emanante do Sol (como de fato ocorre). Caso víssemos esta luz, veríamos também a estratosférica sombra da terra cruzando o céu.

À sombra do tempo

“A sombra real, sempre mutante, do homem amado, vai escoltá-lo em suas viagens, enquanto que a imagem de sua sombra, capturada na parede, vai permanecer uma recordação [a memento] oposta ao movimento da viagem e, portanto, vai ter um valor prioritário. A sombra real acompanha aquele que está de partida, enquanto seu contorno, capturado de uma vez por todas na parede, imortaliza a presença na forma de uma imagem, captura um instante e o faz durar”.²⁵

Stoichita fala da “imagem da sombra”, em oposição à “sombra real”, como se falasse do surgimento (do uso) da luz elétrica. As sombras “naturais”, quer dizer, as que existiam antes da manipulação da eletricidade (sombras geradas pela luz do Sol, da Lua, do fogo, de um vaga-lume e mesmo de um trovão), sempre estiveram em movimento, por mais sutil que fosse. “Sombras derrubam sombras/ quando a treva está madura/ sombras o vento leva/ sombra nenhuma dura”, escreveu Leminski.

Uma sombra estática só passou a existir a partir do momento em que um filamento metálico foi levado à incandescência (capturando-se um instante luminoso e o fazendo durar). Portanto, parece haver um desejo por fixar, reter ou alterar, manifesto tanto no desenho da sombra quanto na lâmpada elétrica, enquanto origem humana destes fenômenos.

O desenho de sombras, ao assumir a forma de uma intervenção urbana - ao ser realizado no próprio suporte que acolhe a projeção luminosa (seja ele a calçada, o asfalto ou uma escada) - evidencia a visceralidade de sua relação com o espaço. Mas além de ter uma indicialidade vinculada à presença de alguém naquele lugar (“alguém esteve ali”), em alguns casos, trabalham também no sentido de indicar a própria passagem do tempo.

[Sol nascente. A escuridão já se tornou penumbra e agora algumas áreas da paisagem mostram-se progressivamente mais claras. O que antes parecia um grupo

esparso de manchas de luz, passa a envolver a paisagem como um todo, projetando sombras ainda bastante estiradas mas já bem definidas. Ao longo do dia estas figuras fazem um trajeto semicircular entorno de suas origens. Quando está mais claro, estão mais escuras. Ao meio dia, estão mais lentas, mais nítidas e no meio de seu trajeto diário. Até que ao poente, gradualmente aceleram-se, amalgamando-se, tornando-se uma só sombra, grande auto-sombra do planeta, a que chamamos “noite”]

Medir o tempo através do deslocamento das sombras no espaço, todos sabemos, é uma técnica ancestral. É graças a seu movimento, ou melhor, ao movimento de translação da terra que faz com que as sombras se movam, que os relógios solares funcionam. Tornam visível o vínculo entre espaço, tempo e mudança contínua. Entretanto, não é fácil, para nós, compreender (e muito menos aceitar) tamanho dinamismo. Daí talvez venha nosso desejo habitual de possuir, fixar, reter o fluxo mutante que não se pode conter (como se criássemos barragens dentro do mar...).... E talvez tenha sido justamente meu estranhamento diante de tudo isso (e da presença disso tudo em minhas próprias atitudes), o que me fez perguntar se teria a luz elétrica surgido de um esforço humano, coletivo e secular, de separar-se da Natureza. Faríamos tamanho esforço por não suportar nossa própria natureza (impermanente), ou seja, por querer afastar tanto quanto possível a consciência de nossa própria morte?

É importante notar que esta outra fonte de luz também trouxe consigo, entre tantas coisas, outra sorte de sombra. Como exemplifica Roberto Casati:

“O século XIX não apenas derrotou as sombras como criou *novas* sombras. São as sombras congeladas produzidas por um fragmento de matéria levado à incandescência. São sombras novas, porque até então não existiam na natureza e nunca haviam sido produzidas sombras estáticas.”²⁶

²⁵ Victor Stoichita, op. cit, p.15.

²⁶ Roberto Casati, *A Descoberta da Sombra*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 25.

Estas observações me parecem contextualizar bem a intervenção *Ponteiros*²⁷ (fig.7). É como se a sombra do poste, ao assumir uma forma humana, nos sussurrasse que os postes - que servem de suporte para as lâmpadas que iluminam as ruas, que apóiam os fios que conduzem a eletricidade - são também invenções humanas; por isso são humanos, num certo sentido. Quer dizer, o que está por trás de um poste?

Silhuetas contornadas sobre uma lona estirada no chão, em diferentes horários do dia, recortadas, tornam-se máscaras para a pintura que as devolve à rua. Processo semelhante ao das técnicas gráficas. Estas sombras, como as da fotografia, trocam de pele e são reproduzíveis, transponíveis de um suporte para outro, de uma rua para outra.

Fiz uma série de experimentos que ainda não encontraram sua manifestação enquanto imagem, quer dizer, enquanto trabalhos bem resolvidos. O que fizeram, por outro lado, foi contribuir para a criação de uma série de outros. Trata-se do contorno sucessivo das sombras de um objeto (iluminado pelo Sol) em diferentes horários do dia. Aos poucos, uma imagem dilatada surge aos pés daquele referente sólido, único, imóvel. Uma imagem múltipla que sai de “dentro” do objeto e ao mesmo tempo o acolhe enquanto parte de sua multiplicidade.

Quando contorno a sombra de um poste, por exemplo, estou de certa forma me apropriando de ambos. Intencionalmente, o poste passa a fazer parte da obra. O deslocamento *daquela* sombra, entorno *daquele* poste, *naquele* lugar, é um acontecimento intransponível que não pode, em sua totalidade, ser levado para dentro de um museu.

Estas pinturas indiciais estão coladas a seu referente. Portanto, fica evidente que não são apenas sombras de um poste, mas que são as sombras *daquele* poste, e que foram demarcadas em diferentes horários. Mais do que uma relação indicial com seu referente, estas sombras parecem ter *uma relação indicial com o próprio tempo transcorrido* (ou escorrido..., como o daqueles conhecidos relógios ao sol). Costumo dizer que fazer esses

²⁷ Realizada numa calçada da Avenida Independência, em Porto Alegre, 2004.

contornos sucessivos, sobrepostos uns aos outros, é como abrir o “leque da sombra” de um objeto.

Para se contornar uma série de sombras é preciso tempo. Este gesto, esta espécie de registro que se constitui aos poucos, tem uma temporalidade própria. Não adianta querer adiantá-lo e, ao mesmo tempo, não há como adiá-lo... Acontece ao longo do dia; acompanha o tempo da Terra.

Buscava meios de relacionar a água da chuva com algum tipo de intervenção ao ar livre. Através de *Aguarda-Chuva* (fig. 8), penso que o que fiz, além de fazer um jogo de palavras, foi brincar com a noção relativa de tempo, no sentido de “aberto” ou “fechado”, “bom” ou “ruim”, e com o (in)visível desaparecimento dos guarda-chuvas pelas ruas. Sua figura é feita de cola branca. De maneira que, seca, torna-se praticamente imperceptível. Vemos apenas o que está escrito em seu interior. Somente quando chove, e a cola é molhada, é que a figura branca do guarda-chuva ressurge na calçada, recobrando as palavras. Num certo sentido, tanto quanto a fumaça é um índice de fogo, guarda-chuvas abertos pelas ruas são índices de chuva; e o *Aguarda-Chuva* não deixa de sê-lo, na medida em que mantém um vínculo físico com ela.



Figura 7 - Ponteiros, 2003. Intervenção



Figura 8 - Aguarda-Chuva, 2001. Intervenção

O índice

“[...] a fotografia aparenta-se com a categoria de “signos”, em que encontramos igualmente a fumaça (indício de fogo), a sombra (indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento), a ruína (traço do que havia ali), o sintoma (de uma doença), a marca de passos etc. Todos esses sinais têm em comum o fato “de serem realmente afetados por seu objeto” (Peirce, 2.248), de manter com ele “uma relação de *conexão física*” (3.361). Nisso diferenciam-se radicalmente dos *ícones* (que se definem apenas por uma relação de *semelhança*) e dos *símbolos* (que, como as palavras da língua, definem seu objeto por uma *convenção geral*)”.²⁸

No fundo, o que aproxima estas intervenções da fotografia, mais do que sua transponibilidade (de um lugar ou de um suporte para outro), é seu caráter *indicial*. Isto porque ambas derivam de uma relação física (no sentido corporal mesmo) com um referente. Como as pegadas deixadas na areia referem-se a quem passou por ali, são marcas e traços que se referem a algo ausente, a algo cuja presença engendrou um sinal de sua existência, de sua passagem. Mas, seria um desenho de sombra um *índice*, tanto quanto o é uma fotografia? O que escreveu Dubois parece jogar uma luz sobre esta questão:

“Como diz Leonardo da Vinci, que refletiu bastante sobre essa questão da sombra, “[as sombras] são sempre companhia, unidas aos corpos”. A sombra afirma sempre um “isso *está* ali”. Enquanto o *desenho* de sombra afirma sempre um “isso *esteve* ali”. À pura presença referencial de uma se opõe à anterioridade necessária do outro. O desenho de sombra remete a representação a um antes, a uma causa preliminar que se trata de convocar aqui e agora pelo signo”.²⁹

²⁸ Philippe Dubois, op. cit, p. 50.

²⁹ Idem, p.120.

Fica claro, nesse contexto, que o desenho de sombra não pode ser considerado um índice. Se tomarmos como base os apontamentos de Peirce a respeito destes sinais, veremos que a sombra, a fumaça e a cicatriz, por exemplo, mantêm uma relação de *conexão física* com seu objeto, sendo realmente afetadas por ele. No caso, o corpo, o fogo e o ferimento, são ao mesmo tempo seu *referente* e sua *causa*.

O que distingue radicalmente o índice das outras categorias de signos (como o *ícone* e o *símbolo*) seria portanto esta *ligação existencial* que possui com um referente. Sistemas de representação icônicos, como o desenho e a pintura, possuem, pelo contrário, uma autonomia em relação a seu objeto, que denotam “simplesmente em virtude das características que ele possui, quer esse objeto exista realmente, quer não”.³⁰

Entretanto, se o desenho de sombra não é um índice, pois depende do próprio gesto humano para existir, tampouco pode ser considerado um ícone no sentido estrito, pois não possui independência representativa em relação a seu objeto, quer dizer, ele depende da sombra para existir. Ele possui uma ligação existencial com ela, por tê-la (juntamente com o gesto de desenhar) como *causa* de sua existência.

A pureza do índice fotográfico talvez resida no caráter inalterado de sua gênese física, uma gênese que parece “curto-circuitear” os processos de esquematização ou de mediação simbólica operantes na maior parte das representações gráficas. A câmara clara, também chamada de “câmara lúcida”, é um desenho feito a partir da luz. Através de prismas de reflexão total, observamos simultaneamente um objeto e sua imagem projetada sobre uma folha de papel, para assim desenhá-lo. Já a fotografia, ou câmara escura, possui a singularidade de depender unicamente do contato da luz com a superfície do papel ou do filme para que uma imagem seja produzida. A recepção e a reprodução da imagem se fazem mecanicamente, sem a intervenção direta da mão humana.

A câmara clara é, de certa forma, uma “pintura de luz”, daí sua irmandade com a *skiagraphia*, ou “pintura de sombras”. Elas têm uma indicialidade própria.

³⁰ Ch. S. Peirce, apud. Dubois, op. cit., p. 63.

Pela intensidade de seu vínculo com a projeção de um referente (feita de luz refletida, num caso, e de luz obstruída, no outro), não podem ser consideradas “pinturas de observação”; o que me faz pensar que são, de certo modo, técnicas “impuras”. Estão entre a pintura e a fotografia, entre o ícone e o índice.

Por outro lado, a fotografia não é assim tão “imaculada”, ou seja, ela não é puro índice. Instrumentos e processos óticos de reprodução de imagens, antes da câmara fotográfica, sempre dependeram da mão humana no momento da gravação da imagem. O que os diferencia parece residir na forma, ou no grau, desta interferência e não fato de haver ou não uma ação. Pois, como mostra Dubois, uma fotografia não se faz sozinha e sua indicialidade vem acompanhada de uma série contribuições humanas.

“[...] o princípio do traço [depósito de matéria luminosa], por mais essencial que seja, marca apenas um *momento* no conjunto do processo fotográfico. De fato, a jusante e a montante desse momento de inscrição “natural” do mundo sobre a superfície sensível, existe, de ambos os lados, gestos completamente “culturais”, codificados, que dependem inteiramente de escolhas e decisões humanas (*Antes*: escolha do sujeito, tipo de aparelho, da película, do tempo de exposição, do ângulo de visão etc.). [...] *depois*: todas as escolhas repetem-se quando da revelação e da tiragem, em seguida a foto entra nos circuitos de difusão, sempre codificados e culturais [...]. Portanto, é somente *entre* essas duas séries de códigos, apenas no instante da exposição propriamente dita, que a foto pode ser considerada como um puro ato-traço (uma “mensagem sem código”).”³¹

Uma das formas mais indiciais de pintura que existe encontra-se na própria origem da representação, dentro de grutas habitadas pelos homens primitivos. Introduziam um pó colorido num tubo oco e o sopravam sobre algo (normalmente sua própria mão) que se interpunha entre o pó e a parede. Desta forma, por subtração, obtinham uma silhueta, um vestígio de uma mão que *estava ali*. Interessante notar a semelhança entre este tipo de registro, ou

³¹ Dubois, op.cit., p. 51.

grafismo, chamado “padrão” e as fotografias obtidas sem aparelho fotográfico conhecidas como fotogramas. No lugar do papel e da luz que sensibiliza os sais de prata, temos a parede e o pó colorido que adere (não sei como) sobre ela.

Não é apenas por acaso que o embrião destas pinturas de rua vem da uterina vermelhidão do laboratório fotográfico. É esta a impressão que reaparece dentro de mim, quando leio algo como o que escreveu Rosalind Krauss sobre as experiências fotográficas de Man Ray:

“Os Rayogramas (mais conhecidos como fotogramas) são realizados colocando-se objetos sobre o papel [foto]sensível, expondo o conjunto à luz e revelando o resultado. A imagem criada é a de traços fantasmáticos de objetos desaparecidos; ela se assemelha a impressões de passos sobre a areia ou a marcas deixadas na poeira. Mas o fotograma não faz senão empurrar ao limite ou tornar explícito o que é verdadeiro para *toda* fotografia. Toda fotografia é o resultado de uma impressão física que foi transposta para uma superfície sensível pelos reflexos da luz. A fotografia é portanto um tipo de ícone ou de representação visual que tem com seu objeto uma relação indicial”.³²

³² Rosalind Krauss, “Notes sur l’index”, in *L’originalité de l’avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris: Macula, 1993, p. 69.

O canto do olho

Uma característica importante do trabalho na rua: ser inesperado. Expõe-se para um público que muitas vezes nunca foi, ou nunca iria, a uma exposição. Não que se trate de uma exposição. Trata-se de uma manifestação artística que se expõe em público e à qual o público também está exposto. Daí a responsabilidade. Pois a disposição de alguém que voluntariamente se dirige a um museu é muito diferente da de quem repentinamente se depara com algo de estranho, de inesperadamente artístico, em seu perambular cotidiano. E isto me interessa. Algo que coube à vanguarda dos anos 60 e 70, mas que ainda tem cabimento: desmistificar os espaços reservados para a arte como detentores exclusivos da arte.

Além disso, a forma com que os trabalhos interagem com o ambiente da rua me parece fundamental. Manifestações capazes de integrar elementos especificamente artísticos (como a pintura e o jogo de palavras) a elementos originalmente não-artísticos (como um poste e a chuva) têm para mim um potencial específico: o de me fazer reconhecer a arte que há na vida e a vida que há na arte. Tendo reconhecido isto, as experiências estéticas me parecem ser, em última instância, experiências de vida. Este relato absolutamente poético de Benjamin sobre sua infância, é um exemplo vívido disso:

“Em nosso jardim havia um pavilhão abandonado e carcomido. Gostava dele por causa de suas janelas coloridas. Quando, em seu interior, passava a mão de um vidro a outro, ia me transformando. Tingia-me de acordo com a paisagem na janela, que se apresentava ora chamejante, ora empoeirada, ora esmaecida, ora suntuosa. Acontecia o mesmo com minhas aquarelas, onde as coisas me abriam seu regaço tão logo as tocava com uma nuvem úmida. Coisa semelhante se dava com as bolhas de sabão. Viajava dentro delas por todo o recinto e misturava-me ao jogo de cores de suas cúpulas até que se rompessem. Perdia-me nas cores,

fosse nos céus, numa jóia, num livro. De todo modo, as crianças são sempre presas suas”.³³

Pergunto-me se seria capaz e, mesmo que o fosse, se teria porque diferenciar com clareza as experiências que tenho através da arte, das experiências que tenho ao longo da vida. Se diante de uma instalação posso me sentir inseguro, alegre, sufocado, nostálgico, etc.; se posso fazer as mais diversas associações, com outras obras, e inclusive com pessoas, lugares e situações; o que me impede de considerar a experiência de uma obra arte, como uma experiência de vida? E inversamente, o que me impede de considerar uma experiência que vivo, independente de uma obra de arte, uma experiência artística?

“[...] quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma “obra” ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sóas, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) - são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno”.³⁴

Oiticica me parece ter feito uma pergunta semelhante através de suas apropriações. Entretanto, a invisibilidade do elemento tradicionalmente artístico em sua obra, alça uma radicalidade própria. Não há nada que pertença à prática convencional das belas-artes em suas apropriações a não ser sua *intenção* de dar visibilidade àquele lugar ou àquela “coisa do mundo” dos quais se apropria. Em suas apropriadas palavras:

“[...] pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que me deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as

³³ Walter Benjamin, *Infância em Berlim por volta de 1900*, in *Obras Escolhidas II*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995, p. 101.

quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc., e ao próprio conceito de “exposição” – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana [...]”.³⁵

A concretude da calçada, do muro, da escada, está sempre acompanhada pelas retinas e olhares transeuntes que os atravessam. Nesta pesquisa, me aproprio de sombras com o objetivo de dar visibilidade às luzes do mundo ou de despertar um canto de olhar para as sutilezas que se manifestam todos os dias, diante e dentro da gente.

Na rua, tudo o que fazemos, o que pensamos, o que dizem os olhares, a correria, o momento de descansar, enfim, o processo de trabalho como um todo, mais do que nunca, é o próprio trabalho. Talvez a fotografia - ao tornar visível um ou mais de seus membros - possa ajudar-nos a imaginar seu corpo e quem sabe até mesmo sua personalidade. Mas parece haver algo que a mediação fotográfica (e até mesmo a videográfica) não pode captar ou transmitir. Algo além do registro. Algo que acontece e que só pode ser vivido; que só pode ser vivido enquanto acontece; que caracteriza o trabalho na rua; que diz respeito, ou simplesmente respeita, a mesma invisibilidade que tem a *intenção e a intuição artística* de dar visibilidade às coisas do mundo.

[Era a primeira vez que pintava numa rua da “cidade grande”. Até então só havia pintado as confortáveis calçadas da cidade universitária. Participava de uma exposição num centro cultural e resolvi expor do lado de fora. Eram pinturas no chão. No caso, um calçadão do centro de Campinas (SP). Pinturas feitas durante o dia, a partir de sombras da luz do Sol e, durante a noite, de sombras de uma luz elétrica. Entre as centenas de pessoas que não viram, pisaram e passaram, me impressionou quantas outras pararam e olharam..., fizeram perguntas, associações e comentários sobre o trabalho. Pessoas: das mais diversas origens e classes sociais. Até que, com a chegada da noite, as ruas se esvaziaram. E com a chegada do público, as salas de exposição se encheram de conhecidos e conhecedores. Enquanto isso, lá embaixo no calçadão, um homem gargalhava ao perceber que sua casa fora pintada]

³⁴ Hélio Oiticica, *op. cit.*, p. 80.

Contornar uma sombra com um pedaço de giz não é algo difícil de fazer. Não é preciso estudar desenho para fazê-lo. Com maior ou menor precisão, qualquer um pode fazê-lo. O mesmo se dá quando a proposta passa a ser pintar seu interior com um pouco de tinta. A intervenção *Pessoas Amarelas*³⁶ teve como objetivo colocar em prática esta possibilidade de participação do público. Durante cinco dias (por sorte, todos ensolarados!), perguntava às pessoas que passavam: “Me empresta a sua sombra?” Podiam ficar, desde que parados, na posição que quisessem, com uma única condição: sua sombra deveria encostar em alguma parte, por menor que fosse, de uma das que já haviam sido contornadas. Foram raros os que se negaram a fazê-lo e muitos os que, mesmo sem que eu os tivesse avisado, quiseram contornar e pintar algumas sombras. Assim, criou-se uma rede amarela (a cor da tinta que usamos) que se estendeu por mais ou menos cinquenta metros e contou com a participação de entorno de oitenta pessoas. Foi um trabalho que me confirmou o valor que tem - para algumas formas de intervenção urbana - buscar maneiras de envolver diretamente (indicialmente mesmo, num contato direto com seu referente) as pessoas que por ele passam (não-despercebidas).

Esta passagem para o próximo capítulo, por ser uma passagem do campo do desenho para o da escultura, me pareceu trazer consigo uma última associação. É uma passagem que, como já mencionei, ocorre na história contada por Plínio: do traço ao volume. Segundo ele, a escultura teria nascido assim, ao se *acrescentar terra* a uma *skiagraphia* feita sobre uma parede. E as intervenções que veremos a seguir, de maneira semelhante, nasceram ao se *retirar terra* do interior de uma *skiagraphia* feita sobre um gramado.

³⁵ *Idem*, op. cit., p. 79.

³⁶ Realizada durante o 5º Fórum Social Mundial, no calçadão da orla do rio Guaíba, em Porto Alegre, 2005.

Na Terra

“Quando o c’hi se condensa, sua visibilidade torna-se evidente, de modo que existem, então, as formas (das coisas individuais). Quando se dispersa, sua visibilidade não é mais evidente e não há mais formas. No momento de sua condensação, podemos afirmar outra coisa a não ser que se trata de algo temporário? Mas, no momento de sua dispersão, podemos nos apressar a afirmar que se torna então não-existente?”. (Chuang Tsé)

O caminhante

É recorrente em meus trabalhos a presença de uma figura humana parada, em pé, com os braços soltos acompanhando o tronco ereto, não havendo em sua postura nenhum gesto em particular. Isto, a meu ver, deve-se à vontade de evitar qualquer simbolismo agregado que pudesse surgir além do simples “ser”; do estar presente no momento-presente; da “condição humana” de maneira geral. Por isso, quando me perguntaram o porquê daquele “homem parado”, percebi que o que buscava representar, não era de forma alguma um ser estático (apesar de estar parado), mas um ser que está “sendo”, que está parado-em-movimento.

A filosofia chinesa, ao contrário da européia, sempre procurou encontrar a realidade na *relação* e não na *substância*. No pensamento oriental como um todo, assim como na Física moderna, não há lugar para formas estáticas ou qualquer substância estritamente material. Os elementos básicos do universo são vistos como padrões dinâmicos e etapas transitórias em um fluxo constante de transformação e mudança.

Na China antiga, o termo *c’hi*, que significa, literalmente, “gás” ou “éter”, era utilizado para denotar o sopro vital ou a energia que anima o cosmos, sendo concebido como uma forma tênue e quase imperceptível de matéria presente em todo o espaço, que pode condensar-se em objetos sólidos.

Estas idéias estiveram presentes durante a concepção do *Caminhante* (fig.9). Uma intervenção que, apesar de ter sido concebida alguns anos antes, nasceu alguns meses depois de minha filha Lara, e que representou para mim um grande passo. De fato, trata-se de um homem que tem o corpo voltado para o sol nascente e que, ligeiramente inclinado para frente, está prestes a dar um passo. Sua sombra, às suas costas, assume a forma de um buraco, ou de um abismo, de dentro do qual ele parece emergir, como se estivesse estirado sobre o chão, como se fosse um pedaço do solo que se ergueu. Vazio que engendra forma; ausência que corporifica presença; origem que a consciência deforma.

[Estou grávido. Vivo uma metamorfose diferente da que ocorre todos os dias de nossas vidas. Há nesse processo de mudança transformações específicas que ocorrerão; não sei ao certo quais; não me preocupo em nomeá-las. Mas é preciso reorganizar a casa, preparar o corpo, construir um ninho. Encontro galhos de árvores, cipós e pedaços de cupinzeiro. Percebo que não preciso de mais do que isso para criar, para dar um grande passo em direção ao sol nascente. Algo em mim precisa se erguer e caminhar consciente de cada passo. Pois algo em mim precisa morrer. Só assim pode renascer... “Caminhante, não há caminho; o caminho se faz ao caminhar”]

Mais uma vez, observo a presença de complementaridades - como nascimento e morte, forma e vazio, vertical e horizontal - que se entrecruzam constantemente nesta pesquisa. Não apenas na evidência do corpo ereto e da sombra em repouso... Também residem na obscuridade do processo (que através destes escritos estão sendo parcialmente trazidos à luz). Dentro de seu corpo há uma cruz de madeira que o sustenta (fig. 10). O eixo vertical vem da terra, onde se encontra conectado a uma roda, e atravessa seu corpo, até chegar ao topo da cabeça. O horizontal, na altura dos ombros, sustenta a caixa torácica e os braços. Essa roda de madeira enterrada debaixo dele traz consigo uma importante carga simbólica; tem um valor de *culto* (no sentido Benjaminiano da palavra) maior que seu valor de *exposição*; é, no fundo, o que o sustenta. Representa o dinamismo da rede de transformações chamada “vida”. Como se pudéssemos dar um peteleco numa linha, transformando-a



Figura 9 - Caminhante, 2002. Intercenção

num asterisco e em seguida numa roda... Como se preenchêssemos todas as supostas lacunas entre dois pólos opostos (entre uma ponta e outra dessa linha imaginária). Quer dizer: como se as polaridades, enquanto estáticos fragmentos, mostrassem o dinamismo de sua unidade.

Por serem feitos de terra, estes trabalhos naturalmente se transformam no ritmo da própria Terra. São efêmeros por natureza, pode-se dizer. De forma que o registro fotográfico torna-se um elemento chave. Para que sejam de alguma forma compartilhados, por vezes, é imprescindível fotografá-los. Assumem outra forma e num certo sentido, passam ter outra vida.

“Seu tempo de vida é limitado, pela erosão geológica, por sua precariedade material ou por decisão do artista. Quem sabe tenham uma vida dupla: uma vida enquanto escultura, sobre o terreno, no tempo e na duração de seu acontecimento, ato de nascimento de uma outra forma da obra, que a faz passar da escultura à imagem, à imagem fotográfica em particular”.³⁷

Que a fotografia foi (e continua sendo) utilizada das mais variadas maneiras, com os mais diversos intuitos, pelas correntes artísticas dos últimos cem anos, é algo conhecido e reconhecido. Ora como simples meio de arquivagem, ora como parte integrante das obras (concebidas em função das características do dispositivo foto), uma fotografia nunca é passiva. Ao fotografar meus trabalhos, simplesmente a fim de registrá-los, percebi a crucialidade que tem, para muitos deles, como escolho fazê-lo. Por serem trabalhos que de uma forma ou de outra fazem parte do *lugar* em que foram feitos, tornam a escolha do *ponto de vista* uma variável fucral. Dependendo do ângulo do qual se fotografa, uma figura pintada ou escavada no chão pode não fazer sentido algum. A intervenção *Passo* (fig. 6) é um exemplo disto. Se fotografada debaixo, ou seja, do ângulo de quem está subindo os degraus, não se poderia dizer *do que trata* ou *o que é* o trabalho - a não ser que fosse mesmo apenas uma escada manchada de tinta branca.

³⁷ Christophe Domino, *À ciel ouvert*, Paris: Éditions Scala, 1999, p. 12 (trad. do autor).



Figura 10 - Caminhante (imagem do processo), 2002. Intervenção

Outra obra de Goldsworthy que considero da mesma família das que crio/apresento nesta pesquisa, é uma ação que intervém no ambiente sem se utilizar de nenhum meio além da simples ação de obstruir a luz do Sol, quer dizer, de *fazer sombra*. Em *Frost Shadow*, o artista fica parado sobre um gramado geado, observando sua própria sombra, enquanto o sol nasce. Aos poucos, onde há luz, a fina camada de gelo se dissolve e sua brancura dá lugar ao esverdeado da grama. Então, num dado momento, ele dá alguns passos para trás e observa, num certo sentido, sua própria ausência. Uma sombra congelada, um vestígio de sua presença, uma índice, como observou Didi-Huberman, “um traço de um corpo que se retirando, deixa visível sua impressão negativa ou sua impressão de ausência”.³⁸ Em pouco tempo, a figura que restou da geada, segue o fluxo de seu entorno. O que resulta, ou perdura, além da própria experiência do artista, é uma (série de) fotografia(s). Neste caso, a capacidade de fixar o fluido que a fotografia nos dá revela-se fundamental.

É como se o ato fotográfico contraísse para dentro da câmara escura uma fina camada de pele que se torna uma casca - e que tem uma deformidade característica a esta relação, pois sua presença depende da ausência daquilo que re-apresenta e seu corpo é feito de espaço vazio. A fotografia não é idêntica a seu referente; mais parece conferir-lhe uma vida dupla.

Por outro lado, retomando um pouco as idéias que apresentei *No Laboratório*, cabe aqui afirmar que assim como a *sombra geada* (frost shadow), reagindo à luz do sol, naturalmente acompanha o fluxo do seu entorno, quando vemos uma fotografia, o que foi revelado e fixado, naturalmente acompanha o fluxo da ampliação imaginativa do nosso olhar, de nossa fotografia mental. Por isso, como mencionei através de Borges, a fotografia, assim como a literatura, não é esgotável. Uma fotografia não é um ente incomunicado, é uma relação, um eixo de inumeráveis relações. Uma fotografia portanto, nesse ponto de vista, difere de outra, menos por sua imagem que pelo modo como é vista.

³⁸ Georges Didi-Huberman, *L’Empreinte*, catálogo de exposição – Centro Georges Pompidou, Paris,



Figura 11 - O caminhante e sua Sombra, 2002. Intervenção

O buraco

Num dado momento, o corpo *Caminhante* veio ao chão e ficou clara a sensação de que não precisava ser restaurado ou reconstruído, mas simplesmente enterrado. Daí resultou outra etapa da mesma intervenção: *O Caminhante e sua Sombra* (fig. 11). Mas o que veio antes, o *Caminhante* ou sua sombra? No caso, foi sua sombra. Isto porque primeiro foi preciso escavar, arrancar a grama, cavoucar a terra e retirá-la de onde estava, para só então saber o que fazer com ela. Como já mencionei, muitas associações foram feitas a partir da relação observada entre luz e sombra. Na ocasião, foi o vazio da forma e a forma do vazio que impulsionaram a primeira escavação de uma sombra.

A intervenção *Buraco* (fig. 12) foi feita assim, escavando uma sombra humana, compreendendo haver ali algo de funerário e embrionário ao mesmo tempo. Uma figura surge da outra, depende da outra. Sua vacuidade sugere a morte, nosso destino e nossa origem. Sua constituição física, sua corporeidade, remete-nos à presença viva e transformadora dos humanos e, mais abrangentemente, dos seres vivos que da terra vêm e a ela retornam.

Voltando um pouco ao mito de Plínio, me parece interessante ressaltar que não é por acaso que o contorno da sombra é feito sobre uma parede, na posição vertical. Há todo um contexto que nos permite interpretar a verticalidade da (imagem da) sombra como conseqüência do desejo da mulher de afastar a possibilidade da morte de seu amado, de mantê-lo ereto, vivo. Afinal de contas, se sua sombra houvesse sido contornada no chão, isto daria a ela outra conotação. E Plínio tinha consciência da crucialidade deste detalhe, visto que, como sublinhou Stoichita, mais de uma passagem de sua obra o indica. A associação das sombras com a morte, particularmente da sombra que recai sobre o solo, ou sobre a terra, é feita desde a mais tenra metafísica da luz.

Se nos voltamos ao *Caminhante*, além de reencontrar esta dialética entre vertical e horizontal, identificamos o nascimento complementar das formas de pintura e de escultura contempladas no mito. Há um negativo, uma sombra

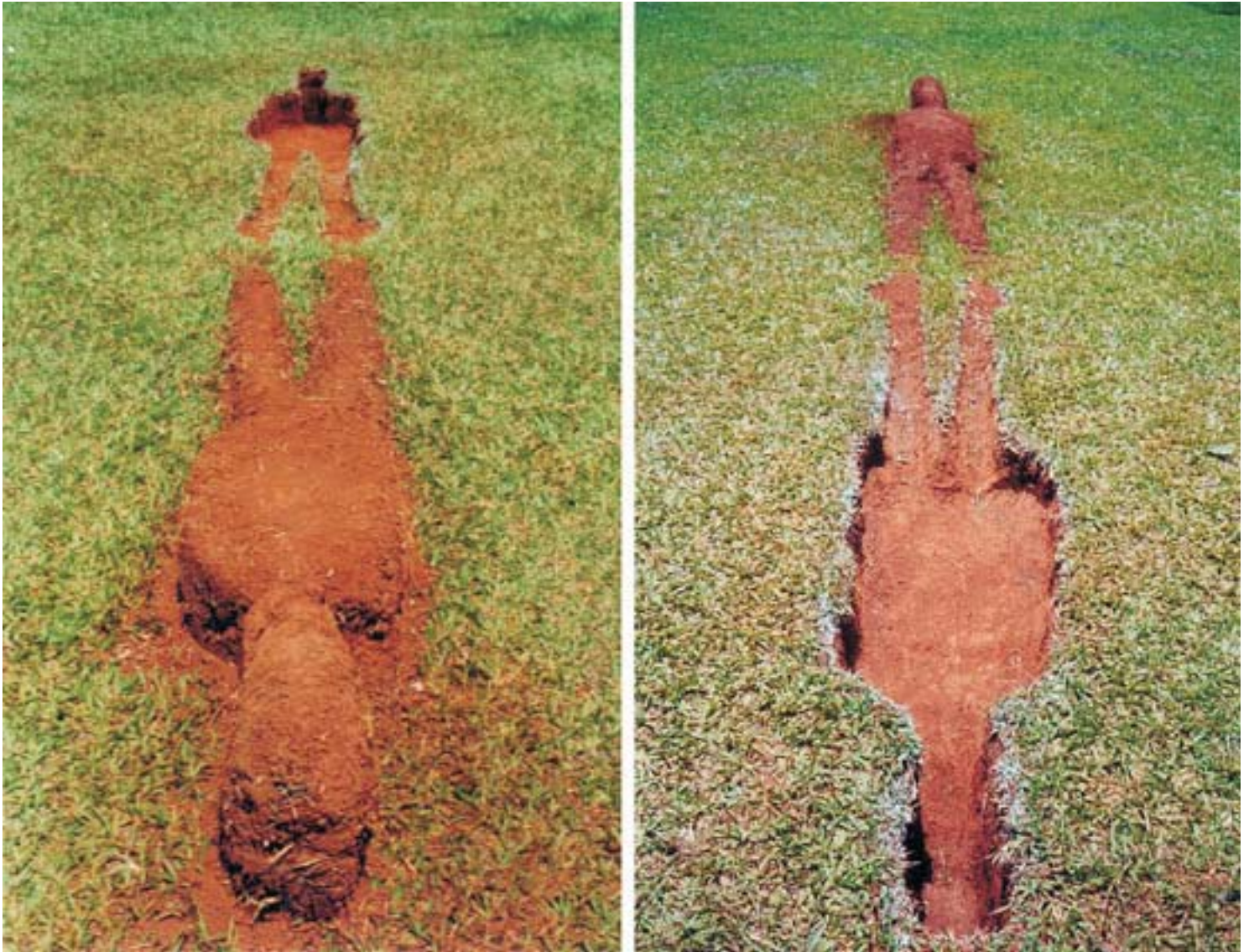


Figura 12 - Buraco, 2000. Intervenção

humana, seu contorno, uma ausência, (representada pela escavação, pelo vazio), e um positivo, uma presença (que, em ambos os casos, vem a ser feita de terra).

Vejo uma conexão particular entre estes trabalhos na terra e a série *Silhuetas*, realizada por Ana Mendieta durante aproximadamente sete anos (de 1973 a 1980). Nestas intervenções absolutamente integradas à paisagem, ela se utiliza de seu próprio corpo para demarcar silhuetas, que então trabalha, de maneira a transfigurá-las, feminilizá-las, por vezes, escavando-as ou acrescentando os mais diversos materiais, como areia, terra, neve, água, sangue, velas, pólvora, conchas, flores, entre outros. São obras que transitam entre o imaginário das brincadeiras de criança e a profunda simplicidade, não raro de cunho espiritual, que encontramos em muitas representações primitivas. Em suas próprias palavras:

“He estado conduciendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta).[...]Estoy abrumada por el sentimiento de haber sido arrojada del vientre (la naturaleza). Mi arte es la forma en que reestablezco los lazos que me unen al universo. Es un regreso a la fuente materna. A través de mis esculturas de tierra/cuerpo me hago una sola con la tierra. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de afirmar mis lazos con la tierra es en realidad una reactivación de creencias primigenas... una fuerza femenina omnipresente, la imagen posterior de estar encerrada en el útero; es una manifestación de mi sed de ser”.³⁹

No laboratório há algo de fecundo: uma concepção de imagens... que se desenvolvem, tomam corpo, adquirem membros e revelam sua própria identidade. Algo semelhante ao que ocorre, de maneira geral, nos processos de gestação: do orifício por onde penetra a luz que irá fecundar a película, até a saída da vermelhidão laboratorial e a lavagem da foto, que a partir de então pertence ao mundo... E foi justamente a esta qualidade deste planeta (que tem

³⁹ Ana Mendieta, declaração de 1981, posteriormente publicada, in *Cuba Siglo XX, modernidad y sincretismo*. Centro Atlántico de Arte Moderno, 1995, p. 330.

o nome de sua própria carne) que se deslocou a condição laboratorial e fotográfica de minha prática artística nesta etapa da pesquisa.

No Escuro

“Sombras e luzes cessam de ser apenas o meio material, as condições objetivas de toda percepção da escultura, para tornar-se, pelos meios oferecidos a Brancusi pela fotografia, um instrumento de escultura. Ele talha e corta, desdobra e apaga, agora com a luz”.
(Jacques Leenhardt)

Voltamos a um ambiente interno, fechado, escuro como um laboratório fotográfico. Um ambiente que faz lembrar as delicadas projeções que passaram da íntima superfície de papéis fotossensíveis para o mundo aberto das ruas, da terra e da chuva. Dentro da receptiva transparência de seu vazio, posiciono cuidadosamente cada ponto de luz. Esta grande sombra, como uma noite criada, ou capturada, pode então ser adentrada; pode ser iluminada pelo olhar, como se fosse clareada pela vontade de ver. É assim que vejo esta escuridão: como *uma obra a ser penetrada*, um volume invisível e impalpável que tem, entretanto, seus limites perfeitamente delineados. Como se invertêssemos o olhar e déssemos substância ao vazio; a escuridão poderia, nesta perspectiva, escapar, vazar, escorrer pelas frestas; e seria talvez, até capaz de explodir, se não fosse o respiro dado pelo vai-e-vem da cortina com o entra-e-sai dos visitantes.

Uma sombra no espelho

Esse retorno a um ambiente protegido da luz do Sol (e mesmo das luzes da cidade, durante a noite) se deu quando percebi que só seria capaz de trabalhar com o corpo da luz, se soubesse lidar com o corpo da sombra. Pois a instalação que imaginava carecia de uma iluminação específica que, por sua vez, engendraria sombras e reflexos precisos.

Foi assim que *Reflexonho* (fig. 13) tomou corpo. Seu espelho ovalado, de quase dois metros de altura, foi trabalhado de forma que o entorno da figura humana se tornasse (ou voltasse a ser) transparente, ou seja, feito de vidro sem espelhamento, deixando apenas a silhueta espelhada. Na parte de trás do espelho há uma figura idêntica à que vemos frontalmente, feita de cera de abelha (material que utilizei para isolar esta região do contato corrosivo com o ácido nítrico). Tornar o entorno da silhueta espelhada translúcido, permitiu que a luz, ao incidir sobre o espelho, gerasse duas figuras praticamente idênticas, a não ser pelo fato de uma ser o negativo da outra.

O conteúdo imaterial desta instalação (o reflexo e a sombra do espelho) evidencia uma relação de complementaridade. De um lado, uma silhueta de luz envolta de sombra, do outro, uma silhueta de sombra envolta de luz. O mesmo se dá com aspecto material: o espelho cristalino, sem cheiro e incolor, contrastando com a opaca rugosidade da cera de abelha, seu perfume e sua cor.

No escuro que proponho, a luz não tem a mera função de *iluminar a obra*, simplesmente para que seja vista. Ela é uma de suas partes constituintes, como um dos membros de seu corpo. Em *Reflexonho* isso fica muito claro: o espelho não é a obra. Dependendo de como é iluminado, torna-se uma escultura (assumindo com isto, de maneira isolada, a qualidade de obra) ou uma instalação (onde a obra passa a se constituir de elementos ambientalmente relacionados). Florence de Mèredieu escreveu justamente sobre isto, referindo-se ao que chamou de uma “problemática da luz”. Em suas palavras:



Figura 13 - Reflexonho, 2004. Instalação

“[Essa problemática] atravessa toda a história da arte do século XIX e do século XX. Da aparição da fotografia e do luminismo de Seurat, até os neons de Dan Flavin e a video-arte dos anos 60 a 80, passando pelos futuristas [...] a luz vai ser enjaulada, miraculosamente agarrada e capturada dentro da retícula da obra”.⁴⁰

Tudo o que vemos (no sentido específico de visão: o de ver com os próprios olhos) é fruto do contato de raios luminosos com estas nossas “câmaras orgânicas”. A maneira como um objeto é iluminado e a forma como recebe e reflete esta luz, é bastante definidora das características que atribuiremos a ele. Entretanto, até a primeira década do século XX, nenhum escultor havia dado à luz um papel mais importante que ao próprio objeto, como o fez Constantin Brancusi. Foi através da fotografia (que aprendeu com Man Ray e logo passou a realizar de forma independente, num canto escuro que criou em seu atelier) que outras dimensões de suas esculturas puderam ser reveladas. Assim, suas fotografias tornaram-se parte integrante do corpo de sua obra escultórica. Seja através do disciplinado polimento que dava a suas peças (principalmente às metálicas, que adquiriam uma capacidade reflexiva, para ele, transcendental), seja através das montagens, ou “arranjos”, que criava para fotografá-las, Brancusi foi capaz de ultrapassar a condição estritamente material que teriam suas esculturas. Materializações possíveis, expandindo contornos e trazendo à luz a imaterialidade que há *entre* elas, e mais do que isto: que as *constitui*.

Porém, suas esculturas não podem ser vistas como objetos sagrados se a relação que estabelecemos com elas não for sagrada. É a visão que o artista tem de seu próprio trabalho, sua habilidade ao recriá-lo através da fotografia e, em última instância, sua maneira de se relacionar com a própria vida, que se revela nestas imagens. Como observou Rosalind Krauss:

“De fato, as fotografias de Brancusi revelam a escultura e, na mesma oportunidade, o seu significado para o artista, melhor do que qualquer

⁴⁰ Florence de Mèredieu, *Histoire Matérielle et Immatérielle de l'Art Moderne*, Paris: Bordas, p. 25.

outro fotógrafo teria podido ou poderia fazer. Elas ousam mostrar as superfícies polidas, fraturadas por uma rede de reflexos, ou as “perfeitas” silhuetas das obras feridas por halos de luz. Elas duplicam ou triplicam as formas, justapondo duas esculturas. Em suma, as fotografias fazem um comentário destrutivo à idéia pronta de que as esculturas de Brancusi são objetos preciosos, situados à margem do mundo das aparências que elas transcendem”.⁴¹

Uma vez, fui a uma exposição retrospectiva de Brancusi, no Centro Georges Pompidou, em Paris. Ainda não havia iniciado minha prática fotográfica e estava longe de realizar as pinturas e esculturas de sombra que compõem esta pesquisa. Entretanto, estava mais próximo do que imaginava, no que concerne *o olhar*. Foi diante da esguia ascendência de um de seus pássaros metálicos que percebi, pela primeira vez, a importância que tem (ou que pode vir a ter) a iluminação de uma obra. Nesta exposição, um pássaro fora iluminado por dois focos de luz: um à esquerda e o outro à direita da escultura, de forma que víamos duas sombras no chão. O que me impressionou (e ao mesmo tempo me deixou sem saber se aquilo havia sido proposital ou não) foi que a imagem composta por estas sombras era nitidamente a de um outro pássaro, também em pleno vôo, mas com duas imensas asas abertas.

Talvez as relações entre a intenção fotográfica de Brancusi e o ambiente em que estamos (e as instalações que apresento), fiquem mais claras, ao nos debruçarmos, como se debruçou Stoichita, em *Uma Breve História das Sombras*, sobre uma de suas fotografias: uma das versões de *O Princípio do Mundo*, feita em 1920:

“A escultura, um imenso ovo de mármore, está deitada sobre uma superfície polida e é iluminada por uma explosão de luz vinda do canto superior esquerdo. O cenário de fundo dado à escultura reflete a fonte de luz na forma de um grande semicírculo que preenche toda a parte superior da imagem. O ovo, propriamente dito, está meio na luz, meio na

⁴¹ Rosalind Krauss, *O fotográfico*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 100.

sombra. Toda a parte inferior da imagem está coberta por um reflexo completamente escuro. Seria difícil afirmar com certeza se este segundo ovo é uma projeção da sombra ou o reflexo especular da forma escultórica. É mais provável que ambos, o que a aproxima da ancestral ambigüidade Platônica no que concerne aos graus de realidade produzidos pelos reflexos”.⁴²

O que é, ou o que pode ser, a realidade em essência? A natureza fundamental daquilo que aprendemos a considerar “real”? Questão que não cabe apenas aos fenomenólogos “responder”; questão sem resposta e, por isso mesmo, inquietação propulsora de manifestações; questão que se manifesta em mim quando olho para o espelho de uma instalação como *Reflexonho*. Quem sou (eu)? O espelho parece me lançar constantemente esta pergunta. Não tanto no sentido de identidade, ou de personalidade (assim como nos outros desenhos de sombra), mas sobretudo no de *essência* e de *origem*. Foi a primeira vez que “emprestei” minha sombra a um trabalho. Antes disso, havia me aproximado de uma espécie de auto-retrato ao fazer o *Caminhante* (fig. 9, cap. III); pois para construí-lo tomei as proporções do meu próprio corpo como referência; o que fez com que o homem de barro, no final, se parecesse bastante comigo. Por outro lado, por mais que a silhueta no espelho também se pareça comigo, meu intuito através dela não é o de falar de mim; é, mais uma vez, o de fazer uma espécie de comentário visual capaz de falar do ser humano e de sua (minha, nossa) condição existencial.

Os diferentes graus de realidade produzidos pelos reflexos, que encontramos nas fotografias de Brancusi, as aproximam, segundo Stoichita, de uma “ambigüidade Platônica”. Esta busca pelo que está além das aparências, de fato, não está apenas no “princípio do mundo”, mas na própria origem da filosofia.

“- E agora – disse eu – compara com a seguinte situação o estado de nossa alma com respeito à educação ou à falta desta”.⁴³

⁴² Victor Stoichita, op. cit., p. 191.

⁴³ Platão (427-347 a.C.), *Diálogos III: A República*, Rio de Janeiro: Ediouro, 1996, p.153.

Esta primeira frase da *Alegoria da Caverna*, de Platão, já nos apresenta, a meu ver (peço licença aos filósofos), seu tema central: o *conhecimento*. A busca pelo que existe além do “mundo das coisas visíveis”, além do que se pode medir ou comparar...

“[...] Imagina uma caverna subterrânea provida de uma vasta entrada aberta para a luz e que se estende ao largo de toda a caverna, e uns homens que lá dentro se acham desde meninos, amarrados pelas pernas e pelo pescoço de tal maneira que tenham de permanecer imóveis e olhar tão-só para frente, pois as ligaduras não lhes permitem voltar a cabeça; atrás deles e num plano superior, arde um fogo a certa distância, e entre o fogo e os encadeados há um caminho elevado, ao longo do qual faze de conta que tenha sido construído um pequeno muro semelhante a esses tabiques que os titeriteiros colocam entre si e o público para exhibir por cima deles as suas maravilhas.

- Vejo daqui a cena – disse Gláucon.

- E não vês também homens a passar ao longo desse pequeno muro, carregando toda a espécie de objetos, cuja altura ultrapassa a da parede, e estátuas e figuras de animais feitas de pedra, de madeira e outros materiais variados? Alguns desses carregadores conversam entre si, outros marcham em silêncio”.⁴⁴

A seguir, Platão passa a indagar Gláucon acerca da realidade destes “estranhos prisioneiros”, do que vêem, do que ouvem e da maneira como interpretam o que se projeta diante deles. Os prisioneiros, segundo ele, tomam as sombras pela realidade. Portanto, para estes homens, “a verdade, literalmente, nada mais seria do que as sombras dos objetos fabricados”.

A partir daí, ele passa a elocubrar sobre como seria a saída desses prisioneiros da caverna, ao serem “libertados de suas cadeias e curados da sua ignorância”. Por terem ficado imobilizados por tanto tempo dentro da escuridão, sentiriam fortes dores ao se movimentar e teriam a vista ofuscada diante da

⁴⁴ Platão, op.cit., p. 153.

clareza dos objetos reais. Pela dificuldade de percebê-los, chegariam mesmo a afirmar que as sombras que antes viam eram mais verdadeiras que os objetos que agora vêem. Precisariam se acostumar para, segundo Platão, poder chegar a ver as coisas mais claras. Passariam das sombras para as imagens dos objetos refletidos na água, para só então chegar a ver os próprios objetos. Admirariam a Lua e as estrelas, pois se dirigiriam com muito mais facilidade ao céu noturno que ao diurno, cuja luz do Sol, num primeiro momento, os cegaria. Quando, finalmente, são capazes de ver o Sol e de compreender sua natureza, “compreendendo que ele produz as estações e os anos, governa o mundo das coisas visíveis e é, de certo modo, o autor de tudo aquilo que [...] viam no interior da caverna”, podem se considerar de fato libertos.

“A caverna-prisão é o mundo das coisas visíveis, a luz do fogo que ali existe é o Sol, e não me terás compreendido mal se interpretares a subida para o mundo lá de cima e a contemplação das coisas que lá se encontram com a ascensão da alma para a região inteligível; [...]”.⁴⁵

Há alguns anos, quando esboçava o projeto desta dissertação - já trabalhando com intervenções e skiagraphias, mas ainda não tendo me instalado no escuro - escrevi: “somos todos reflexo e sombra de luz que encontra matéria a cada átomo d’ instante”. E hoje, lembrando disso, faço uma relação direta com a instalação *Reflexonho*, na qual uma luz encontra um espelho e se faz reflexo e sombra. Num primeiro momento, a interpretei de maneira superficial, comparando o espelho à realidade e sua sombra/reflexo a ilusões tomadas pela realidade. Mas esta fórmula não funcionou. A “realidade”, seja como for, não pode ser comparada ao espelho, não pode ser *isolada*. Assim como não pode ser *definida* através de palavras. Contudo, no contexto desta dissertação, inelutavelmente atravessada por palavras, uma interpretação desta instalação, baseada na alegoria da caverna, se mostra necessária. Em minha opinião, qualquer tentativa de isolar um de seus elementos constituintes, identificando-o como “real”, está fadada à ilusão. Pois, na realidade, existe uma

⁴⁵ Idem, p. 155.

infinidade de relações entre aspectos, aparentemente independentes, de um complexo.

Se, no laboratório fotográfico, este ambiente de manipulações luminosas era exclusivamente destinado à minha *experimentação pessoal*, à produção de resultados só posteriormente vistos (e vistos mediante outras sombras e outras luzes), agora, ele é o próprio trabalho. Ele é, ao mesmo tempo, a câmara escura (o interior da câmara fotográfica), o laboratório e, talvez até, uma fotografia ambiental, uma colagem luminosa acolhida pela escuridão. De uma forma ou de outra, é um ambiente de exposição. Portanto, não é mais um meio para se chegar à manifestação artística (como no caso do laboratório fotográfico), é a própria manifestação, aberta à *experimentação de outros*.

Um prisma

Ficamos em silêncio. Talvez ouçamos apenas a nós mesmos. Talvez ouçamos *mais* a nós mesmos... De fato, este silêncio que nos faz escutar outras coisas, só é silencioso em relação à sonoridade que o antecede e precede. O silêncio não deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir “em cima” sem “embaixo” ou “esquerda” sem “direita”, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio.⁴⁶

Como escreveu Didi-Huberman:

“Não há que escolher *entre* o que vemos [...] e o que nos olha [...]. Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio”.⁴⁷

Visão que dialoga reluzentemente com a de Goethe:

“É assim que a inspiração pressupõe a expiração e vice-versa, como cada sístole sua diástole. A fórmula eterna da vida também aqui se manifesta. Se oferecemos o escuro ao olho, ele requer o claro e quando se lhe contrapõe o claro, ele evoca o escuro, mostrando assim sua vitalidade, seu direito de apreender o objeto, produzindo, por si mesmo, algo que é contraposto ao seu objeto”.⁴⁸

Em seu extenso estudo das cores - que em virtude do caráter prático, preferiu chamar de “doutrina”, no lugar de “teoria” - Goethe relata uma série de experiências que exemplificam como o que vemos é sempre uma produção

⁴⁶ Susan Sontag, *A Estética do Silêncio*, in *A Vontade Radical: Estilos*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 18.

⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 77.

⁴⁸ J.W. Goethe, *op. cit.*, p. 59.

conjunta com nossos próprios olhos. De forma que “as cores diametralmente opostas são aquelas que se complementam reciprocamente no olho. Assim, o amarelo requer o violeta; o laranja o azul; o púrpura o verde; e vice-versa”.⁴⁹ Chamou de *fisiológicas*, as cores produzidas por nossas retinas sempre que estimuladas pela luz e, em alguns casos, mesmo de olhos fechados; de *físicas*, as percebidas através de meios incolores ou com auxílio destes (como, por exemplo, no caso dos prismas e dos gases atmosféricos); e de *químicas*, aquelas pertencentes aos corpos, podendo ser transmitidas de um para outro, como se costuma fazer através do tingimento.

“As primeiras [as fisiológicas] são constantemente fugidias, as segundas [as físicas] são passageiras, embora tenham uma certa permanência. As últimas [as químicas] têm uma longa duração”.⁵⁰

Escritor e cientista se indistinguem nesta obra, como deixa claro um de seus casos “dignos de nota”, através do qual exemplifica a manifestação das cores fisiológicas:

“Certa vez, durante o entardecer, ao entrar numa hospedagem, uma moça corpulenta de feições resplandecentes, cabelos pretos e um corpete escarlate seguiu-me até o quarto; de uma certa distância, observei-a atentamente na penumbra. Logo que se virou para sair, vi contra a parede branca um rosto preto, rodeado por um brilho claro, e as vestes dessa figura perfeitamente nítida pareciam um lindo verde-mar”.⁵¹

Parece que nossos olhos também produzem, a seu modo, um negativo. O que vemos parece ser uma produção conjunta entre o que nos estimula a ver, e o que criamos a partir de tais estímulos. Como no caso das “sombras coloridas”: sombras que assumem uma coloração complementar à de seu meio circundante. Não possuem cor “de fato”, pois se nos aproximamos delas, deixando de ver a cor de seu entorno, voltam a parecer cinzentas. Por estarem

⁴⁹ Goethe, op. cit., p. 62.

⁵⁰ Idem, p. 164.

em nossos próprios olhos, são cores que não possuem comprimento de onda (portanto não podem ser medidas) e que, no entanto, vemos de imediato. Com isto em mente, tive um bom motivo para me perguntar se o que desaparece, na realidade, não existe exatamente como parece. E, por conseqüência, me questionar se sou o que penso ser. Quer dizer, será que ao pensar ser deste ou daquele jeito, estaria apenas criando um índice do que sou, uma auto-imagem indicial? Mergulho no escuro... Talvez encontre algo que me esclareça...

“A sublimidade, se há de ser despertada em nós por coisas exteriores, tem que ser “informe” ou consistir de “formas inapreensíveis”, envolvendo-nos numa grandeza que nos supere... Mas assim como o sublime se produz facilmente no crepúsculo e na noite, que confundem as figuras, assim também se desvanece no dia, que tudo separa e distingue; por isso a cultura aniquila o sentimento do sublime”.⁵²

“Quando por exemplo, o mundo dos objetos claros e articulados se acha abolido, nosso ser perceptivo amputado de seu mundo desenha uma espacialidade sem coisas. É o que acontece na noite. Ela não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os meus sentidos, sufoca minhas lembranças, apaga quase minha identidade pessoal. Não estou entrincheirado em meu posto perceptivo para dali ver desfilar à distância os perfis dos objetos. A noite não tem perfis, ela mesma me toca e sua unidade é a unidade mística do mana”.⁵³

O que sentiram, Goethe e Merleau-Ponty, dentro da “grande sombra”, se assemelha à vertiginosa experiência vivida por Tony Smith em uma auto-estrada em construção:

“Era uma noite escura, e não havia iluminação nem sinalização nas laterais da pista, nem linhas brancas nem resguardos, nada a não ser o

⁵¹ Idem, p. 63.

⁵² J.W. Goethe, apud. Oiticica, op. cit., p. 26.

⁵³ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945, p. 282.

asfalto que atravessava uma paisagem de planícies cercadas de colinas ao longe, mas pontuada por chaminés de fábricas, torres de rede elétrica, fumaças e luzes coloridas. Esse percurso foi uma experiência reveladora. A estrada e a maior parte da paisagem eram artificiais, e no entanto não se podia chamar aquilo uma obra de arte. Por outro lado, eu sentia algo que a arte jamais me fizera sentir. A princípio não soube o que era, mas aquilo me liberou da maior parte de minhas opiniões acerca da arte. Parecia haver ali uma realidade que não tinha nenhuma expressão na arte. A experiência da estrada constituía claramente algo de definido, mas isso não era socialmente reconhecido. Eu pensava comigo mesmo: é claro que é o fim da arte”⁵⁴.

Talvez tenha sido o fim, não *da* arte, mas de *uma noção* de arte, e o começo de outra, para Smith. Uma experiência divisora de águas que o fez questionar-se sobre o sentido de existir das obras de arte e concluir, consigo mesmo, que era “o fim da arte” (como conhecera até então). Entretanto, ele parece ter encontrado uma forma de compartilhar, através de suas obras, a experiência transformadora que vivenciou. As obras não deixaram de ter sentido em existir; deixaram, porém, de ser uma condição *exclusiva* para a experiência da arte, do “trabalho maior”, do desvendar sem fim da arte de viver.

Quando o mundo dos objetos claros e articulados se acha abolido, a mente conceitual é silenciada. Ouvimos o *modo intuitivo* e o ambiente é vivenciado de forma direta, sem o filtro do pensamento racional. Trata-se de um estado de consciência em que todas as formas de fragmentação cessaram, dando lugar à experiência da unidade do indivíduo com o meio que o cerca. Isso nos exige outra forma de *ver*, que não corresponde à excessivamente literal, mas àquela enfatizada por algumas tradições místicas, apreendida em seu sentido metafórico. Quando os místicos orientais falam em “ver”, referem-se a um modo de percepção que pode incluir a percepção visual mas que sempre e essencialmente transcende-a para se tornar uma experiência *não-sensorial* da realidade.

⁵⁴ Tony Smith, apud. Didi-Huberman, op. cit., pp. 98-99.

[Olhar para dentro. Imaginar-se um lago e olhar para dentro das próprias águas. Quando agitadas, nosso olhar se fixa na superfície, onde prepondera o reflexo fragmentado e distorcido. Conforme se acalmam, nossas águas mostram-se mais e mais profundas. Se não nos atemos à nitidez do reflexo - que agora recompõe sua unidade - somos capazes de ver o que (submerso) parecia não existir. Vemos com clareza o que, no fundo, esteve sempre ali e continua a emergir...]

“Vejo” este *modo intuitivo* na instalação *Revelação* (fig. 14), composta por uma imagem projetada e um prisma de água⁵⁵. Pretendia, num primeiro momento, simplesmente projetar uma fotografia sobre uma parede. Mas procurava, havia algum tempo, um modo de reproduzir (ou ao menos sugerir) o efeito cromático provocado pelo encontro da luz do Sol (sobretudo poente e nascente) com um prisma de água. Para tanto, me utilizava, no lugar do Sol, da luz elétrica - diferentes tipos de refletores, intensidades, filtros, lentes, etc. Mas o resultado nunca correspondia ao desejado... Haveria como reproduzir a *sublimidade* daquela experiência constitutiva que tanto me fascinara? Aquele “cardume de pássaros”, aquela revoada de espectros coloridos girando em absoluta sincronicidade?!

Durante a montagem de uma exposição⁵⁶, ainda experimentando com o prisma, resolvi colocá-lo diante da imagem projetada; o que, para minha surpresa e encantamento, fez com que a parte da imagem por ele interceptada se multiplicasse por todo o ambiente – teto, chão, paredes, etc. Assim, o que antes era uma só vela, tornou-se múltiplas. Como se revelasse a interconexão entre tudo o que existe. Como se ao ser colocada em movimento, através da rotação do prisma, evidenciasse a natureza dinâmica do universo. O rosto por trás da vela, parece a ela fundir-se ou dela provir; uma espécie de aura ou de emanção. A chama na altura da testa alude à intuição, a outras formas de sublimidade que não despertam em nós apenas devido a coisas exteriores. Como escreveu Matisse: “A maior parte dos pintores precisa do contato direto com

⁵⁵ Um objeto vazado, composto por dez triângulos de vidro e preenchido de água.

⁵⁶ Realizada na galeria do DMAE, em Porto Alegre, entre março e abril de 2004.

os objetos para sentir que eles existem.[...] Eles procuram uma luz exterior para ver com clareza. Enquanto que o artista ou o poeta possui uma luz interior...”.⁵⁷

Talvez caiba aos artistas, em particular, e às pessoas, em geral, uma atividade que se poderia chamar de mediúnica. Pois a comunicação, a expressão, a criação e todos os seus derivados, têm uma qualidade de ponte, quer dizer, de ligação entre territórios, entre mundos, de entrega, num certo sentido, ao fazer espontaneamente esse trânsito...

“O artista é sobretudo o mediador entre as trevas do verbo, do fundo de sua cegueira, e a evidência concreta da imagem, realizada na arte através de um ou de outro suporte material.[...] O salvamento do sujeito criador permanece possível enquanto ele pode se colocar em face do obscuro, fazendo das trevas o seu objeto, o seu complemento e não um inimigo a ser excluído do processo de criação”.⁵⁸

O *escuro* para a ciência moderna, baseada no princípio da objetividade, nada mais é que *ausência de luz*; por isso, não lhe interessa. Entretanto, como já mencionei, se sem luz não há cores (ficamos diante de um buraco negro), tão pouco há sem sombra (resta-nos uma cegueira branca)⁵⁹. E como escreveu Goethe, e reescreveu Bavcar, não se pode falar de luz sem se falar do escuro.

“Não podemos conceber uma arqueologia da luz sem considerar a escuridão, e sem elucidar o fato de que a imagem não é apenas uma coisa da ordem do visual mas pressupõe, igualmente a imagem da obscuridade ou das trevas”.⁶⁰

Uma das qualidades inerentes à fotografia é sem dúvida esta: lidar com a interdependência entre luz e sombra, *constituir-se* dela. E o *fotográfico* que se reapresentou aqui, através destas instalações, mais do que nunca, se

⁵⁷ Henri Matisse, *Écrits*, p. 105, apud. Florence de Mèredieu, op. cit., p. 41.

⁵⁸ Evgen Bavcar, *A Luz e o Cego*. Adauto Novaes (org.), *ArtePensamento*, SP: Cia das Letras, 1994, p. 461.

⁵⁹ Do vídeo *A luz, a escuridão e as cores*, realização Magic Hour Films, 52 min., 1998, (sobre a obra *Doutrina das Cores*, de J. W. Goethe).

alicerçou nesta mesma base, se espelhou neste reflexo, enfim, se desenvolveu entorno deste mesmo princípio.

⁶⁰ Bavcar, op.cit., p. 462.



Figura 14 - Revelação, 2004. Instalação

Considerações Finais

“Nosso olhar é submarino.
Nossos olhos olham para cima
e vêem a luz que se fratura
através de águas inquietas”.
(T. S. Eliot)

Sombras que emprestam sua transparência a toda sorte de imagens luminosas. O desenvolvimento de minha poética visual através desta pesquisa me parece ter a qualidade fotográfica que permite às imagens se amalgamarem, dialogarem, aparecerem e desaparecerem, assumirem outros corpos, se projetarem sobre a alteridade dos espaços. Faço uso dessa gama de manifestações, não tanto como um fotógrafo que utiliza diversos suportes, mas sobretudo como um escultor, pintor, ou mesmo compositor, que tem o *fotográfico*, a relação luz/sombra, o índice, etc., como meio e estratégia de expressão.

Como o próprio título desta dissertação indica, há um *movimento de passagem* (da câmara escura à rua e vice-versa) que anima esta trajetória visual e que, por sua importância na análise do conjunto de obras aqui apresentadas, revelou-se um conceito operatório. Há um trânsito constante entre aspectos de um todo, exatamente como nas relações de complementaridade abordadas, uma unicidade dinâmica: de um corpo a outro, da pintura à escultura, da imagem de prata à digital, do trabalho prático ao teórico, e por aí fora.

Nestas reflexões finais me dedico a traçar mais algumas relações entre este movimento de passagem, sua qualidade fotográfica e os trabalhos que apresentei. Conclusões por vezes esclarecendo aprendizados, que não só apontam para o que fiz, como também indicam outros caminhos - nos quais me projeto. Trabalhar criticamente e, como mencionou Rosalind Krauss, “atuar de forma a isolar e ressaltar determinados aspectos” de meu próprio trabalho, parece exercer um papel de mirante, ou de sobrevôo, que possibilita uma visão panorâmica. Como as fotografias feitas por Brancusi de sua própria obra, uma

dissertação tem também esta finalidade, ou este potencial. Pode revelar aspectos invisíveis - não dos trabalhos em si (pois têm vida própria e são sempre interpretáveis, ou seja, mutantes), mas sobretudo – referentes à intenção ou “intuição de vida” de quem os fez.

Ao longo desta trajetória, de suas marcas ao seu sobrevôo, algumas questões, por vezes incógnitas, simplesmente por serem formuladas, trouxeram à tona aspectos antes ignorados da pesquisa. Entre as perguntas que me fiz - com toda a cautela para não fazer um uso indevido de um signo como o índice - ressaltaria a seguinte: Não seria o contato das informações luminosas com nossos olhos (contato que chamamos de “ver”), uma espécie de grafia e, portanto, de fotografia? Neste sentido, não seria tudo *o que vemos* (tanto quanto uma fotografia) um *índice* da realidade? Uma impressão deixada pelo que, na realidade, nos escapa? Exatamente como a sombra, um índice que não deixa qualquer traço permanente, a não ser que possa ser circunscrito ou fixado. Acreditamos ver diretamente “a realidade” e distinguimos (com uma objetividade assustadoramente precisa) *certo* de *errado*, *luz* de *sombra*, *som* de *silêncio*, etc. Insisto: quiçá permitindo que outra visão se amplie em nossa minha imensidão mental, coisas aparentemente separadas por oposição, quer dizer, conceitualmente distintas ao ponto de parecerem completamente independentes, se revelem indiscerníveis.

Para o físico David Bohm, o que conhecemos como objetos, assim como nosso conceito de espaço e de tempo, fazem parte de uma ordem que chamou de “explícita” ou “desenvolvida”. Esta dimensão da realidade, por sua vez, provém de um campo universal e uno, uma base além do tempo, por ele denominada “ordem implícita” ou “envolvida”, que é como um pano de fundo que perpassa toda experiência. Ele vê o relacionamento entre essas duas ordens como um processo contínuo onde o que é des-envolvido na ordem explícita é então re-envolvido na ordem implícita. Do sem-forma para a forma, e de volta ao sem-forma. Como escreveu Freud: “Se admitimos, como um fato experimental não sujeito a qualquer exceção, que tudo o que vive retorna ao estado inorgânico, morre por razões internas, podemos dizer: *o fim para qual tende toda vida*

é a morte; e, inversamente: o não-vivo é anterior ao vivo”.⁶¹ Tomando como exemplo uma transmissão televisiva, Bohm explica que:

“[...] a imagem visual é traduzida numa ordem temporal, que é “transportada” pela onda de rádio. Pontos que, na imagem visual, estão próximos uns dos outros, não se encontram necessariamente “próximos” na ordem do sinal de rádio. Logo, a onda de rádio transporta a imagem visual numa ordem implicada. A função do receptor é, pois, *explicar* essa ordem, ou seja, “desdobrá-la” na forma de uma nova imagem visual”.⁶²

A fotografia também me parece um bom exemplo deste processo contínuo de transformação e de dependência mútua entre o visível e o invisível. Poderíamos considerar a luz que é refletida, por exemplo, pelo corpo de uma pessoa (em todas as direções do espaço, permitindo que seja vista de qualquer ângulo ao seu redor), como pertencente à *ordem implícita*, e seu corpo, à *ordem explícita*. Quando o vemos, nossos olhos são os receptores que vão *explicitar* os padrões visuais *implícitos* na luz refletida por este corpo. Portanto, o que vemos já não é mais a ordem implícita, ou envolvida, e sim, uma ordem explícita desenvolvida por nossos próprios olhos. O que nos leva a concluir que a ordem implícita é sempre invisível (para nós), pois só se torna visível na medida em que é “explicada” por nossas retinas, passando a fazer parte de uma ordem explícita.

O mesmo acontece com o processo fotográfico. A principal diferença parece ser a presença de corpos adicionais como, por exemplo, a *película* e o *papel fotossensível*. Corpos que servem de suporte para a fotografia e que são, receptores e emissores, num processo indicial particularmente mimético. Se comparados à fotografia, certamente nossos olhos serão vistos como meros receptores, e concluiremos que são índices que se manifestam apenas aos próprios olhos de quem vê. Mas, se não são emissores nesta relação indicial, por outro lado, assim como todo o nosso corpo, são emissores de outra sorte.

⁶¹ Sigmund Freud, *Au-delà du Principe du Plaisir*. Apud. Didi-Huberman, op. cit., p. 82. Já citado na epígrafe do capítulo *Na Terra*.

⁶² David Bohm, *A Totalidade e a Ordem Implicada*, São Paulo: Cultrix, 1998, p.200.

No fundo, mais do que qualquer outra parte do corpo, parecem emitir aquela espécie de *luz invisível* que venho evocando e sugerindo ao longo de todo o texto. Quando nos referimos a alguém dizendo que *está com* ou que *tem* um “*brilho nos olhos*”, por exemplo, creio que nos referimos a esta luz - que não pode ser medida e não se deve exclusivamente a processos físico-químicos, mas que “vemos” de imediato.

“Essa luz total está mais presente, clara e exposta para nossa inteligência do que a luz do sol exposta aos olhos exteriores, pois a luz do dia sai e se põe e nem sempre que a ela nos dirigimos está presente, enquanto a outra está tão presente para nós quanto nós a nós mesmos, tão presente à nossa mente que é nossa própria mente. Queres então que te diga por que são tão poucos os que a apreendem? Por que julgamos que a luz está distante, quando tão presente para nós num céu tão imenso? Porque o olho vê todas as coisas, mas não vê a si mesmo. Porém, qual é o olho que além de ver todas as coisas ainda vê a si mesmo? Aquele que vê todas as coisas e é todas as coisas”.⁶³

Dados estes processos de emissão e recepção que caracterizam a fotografia, a imagem luminosa volta a projetar-se da ordem explícita de um corpo (de uma fotografia) e a reordenar-se em nossos olhos. O que antes era o reflexo de um objeto, agora, num certo sentido, é o reflexo de seu reflexo. Depois desse vai e vem, depois de tantas trocas de pele, a imagem (agora fotográfica) torna-se uma casca; como se fosse outrora uma cigarra, da qual nos resta apenas a vazia deformidade de seu invólucro, de sua pele ressecada. Quando encontro uma dessas cascas agarradas ao tronco de uma árvore, sinto-me a olhar para uma fotografia; vemos uma cigarra que já não está mais ali.

É como “[...] o reconhecimento de uma imagem que, tragicamente, sobreviveu a uma experiência, lembrando o acontecimento mais ou

menos claramente, como as cinzas intactas de um objeto consumido pelas chamas”.⁶⁴

Em minha pesquisa como artista, sistematizada através desta dissertação, reconheci uma trajetória que se assemelha à itinerância de uma condição experimental. Algo que se projetou do laboratório fotográfico para outros espaços, trazendo consigo esta “condição” à qual me refiro: ao mesmo tempo *fotográfica* e *laboratorial*. Na rua, através das *skiagraphias* e seus registros semi-indiciais, ou do *Aguarda-Chuva* (fig. 8), com seu aparecimento/desaparecimento tão característico da fotografia. Na terra, onde o vazio praticamente funerário de uma sombra escavada é o que dá vida a um corpo que, por sua vez, justamente por ter sido transposto, dá lugar ao vazio. Ambos (forma e vazio) índices de uma *transposição*, ou da própria transformação inelutável de tudo que existe, tal qual uma fotografia. E, finalmente, no escuro: de volta a um ambiente interno que serve de abrigo para projeções luminosas, uma penumbra fabricada onde se fabricam imagens. Num certo sentido, uma instalação criada para que outras pudessem existir. O prisma de *Revelação* (fig.14), posicionado entre a projeção da imagem e o suporte que a recebe (a parede) recria o procedimento que caracteriza um *fotograma*; faz desta relação de interposição uma manifestação, ao mesmo tempo, de recorte e de multiplicação.

Constatarei que há nesta trajetória, tanto nas intervenções quanto nas instalações, uma transposição, um *movimento de passagem*, de procedimentos fotográficos de uma *condição objetual* para uma *condição ambiental*. No lugar da ampliação de uma fotografia, o que encontramos é a ampliação do próprio *ato fotográfico*. E como consequência disto, o próprio processo de trabalho passou a ser compartilhado. O público agora acompanha o desenho da sombra, como se observasse a revelação (o surgimento) de uma foto, dentro de uma bacia do laboratório. Mas os registros que apresento não compartilham

⁶³ Giordano Bruno, *De Imaginum Compositione*, in *Opere Latine*. Bari: Gentile, 1907; apud. Marilena Chaui, *Janela da Alma, Espelho do Mundo*, in *O Olhar*, Adauto Novaes... [et al.] – São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 51.

⁶⁴ Man Ray (Emmanuel Rudnitsky), *Man Ray*. Paris: Éditions Assouline, 1997, p. 6, (texto escrito em 1934).

esta dimensão dos trabalhos; expõem apenas seu resultado final; o que pode parecer incoerente. Por outro lado, esse processo de trabalho não raro se revela incompatível com qualquer forma de registro. O que me faz concluir que, em muitos casos, são compartilháveis apenas enquanto acontecem, e que isto já basta.

Uma das questões que levantei *No Escuro* me chamou particularmente a atenção: a possibilidade de um laboratório fotográfico se abrir à *experiência do espectador*, tornando-se um espaço expositivo, no lugar de ser apenas um local de produção e experimentação exclusivos do artista. A continuidade deste ambiente de pesquisa poderia assumir a forma de uma instalação que reproduza o interior de um laboratório fotográfico, como sua luz vermelha, suas bacias e projeções, onde imagens apareceriam e desapareceriam, dizendo coisas ou simplesmente observando o observador; uma instalação que faria um comentário poético, uma livre adaptação fotográfica, do nascimento e morte das imagens, assim como de sua mutação, sua manipulação e nossa criação através delas (distorções, sobreposições, solarizações, etc.).

Apresento aqui também um último trabalho, que na verdade trata-se de um dos primeiros passos, ainda inconscientes, desta pesquisa. Na foto *Olho Mágico* (fig. 15), uma pessoa segura um objeto cuja forma hexagonal, repleta de reflexos e sombras, rachaduras e buracos, parece projetar-se, simultaneamente, para dentro e para fora de seu rosto. Evidentemente, ela procura enxergar através do centro deste objeto (como se olhasse por um “olho mágico”), onde vemos pequenas circunferências sobrepostas. A imagem parece ser feita de areia e o diálogo incessante entre sombras e luzes, que continua presente em todo o entorno do hexágono, engendra crateras e dunas, como as de uma paisagem lunar. De fato, a interpretação que faço dessa textura arenosa que perpassa toda a imagem, se envereda pelo universo cíclico e transitório da condição humana. Como se a metáfora de um castelo de areia: onde tudo o que julgamos sob controle, tudo o que acreditamos possuir, mesmo este objeto vítreo e sólido que temos nas mãos (através do qual acreditamos conhecer a realidade), tudo está à deriva da mudança dos ventos.

[Estou de olhos fechados dentro de um ônibus em movimento. A luz do sol atravessa minhas pálpebras, acendendo sua sutil e acolhedora transparência uterina, e acordando-me para o fato de que, mesmo de olhos fechados, continuo a ver. E vejo algo, nunca visto de olhos abertos, a não ser em gestação, antes de nascer. Porque pensamos de olhos fechados nada ver? Seria pelo mesmo motivo que nos faz pensar de olhos abertos tudo ver?]

A sombra em um negativo, por ser transparente, acolhe as diferentes camadas de luz nela depositadas e possibilita uma verdadeira fusão de realidades (por mais distintas que pareçam). Ao fazer isto, me percebo a “inquietar as circunscrições” dos objetos, como escreveu Didi-Huberman, referindo-se à prática artística de Robert Morris e a um de seus trabalhos em particular:

“[...] obra sem perto nem longe, obra perfeitamente intangível e que no entanto acaricia todo o corpo de seu espectador, obra sem ponto de vista definido, sem perto nem longe, repito, portanto sem detalhe e sem moldura – era uma simples produção de vapor”.⁶⁵

Quando a fumaça se encontra com alguns tipos de sombra, quando é atravessada por raios de luz localizados, produz imagens que me paralisam; ou talvez me movimentem de uma forma tão distinta da que estou habituado, que tenho a impressão de estar imóvel... Como quando os pescadores jogaram, do alto de uma falésia, o corpo do afogado ao mar, e “todos prenderam a respiração durante a fração de séculos” que levou para que chegasse lá embaixo. Às vezes isso acontece quando nuvens distantes são perpassadas por esparsos raios de Sol; ou quando os faróis dos carros quando iluminam uma neblina noturna; ou ainda, quando a fumaça atravessa a copa das árvores corporificando nítidos fachos de luz/sombra.

[É noite de vento. Uma fogueira úmida foi acesa ao lado de uma árvore. Entre elas, amarrado a um galho alto, desce um balanço. Estamos sentados diante destes

⁶⁵ Georges Didi-Huberman, *O que Vemos, O que nos Olha*, São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 166.

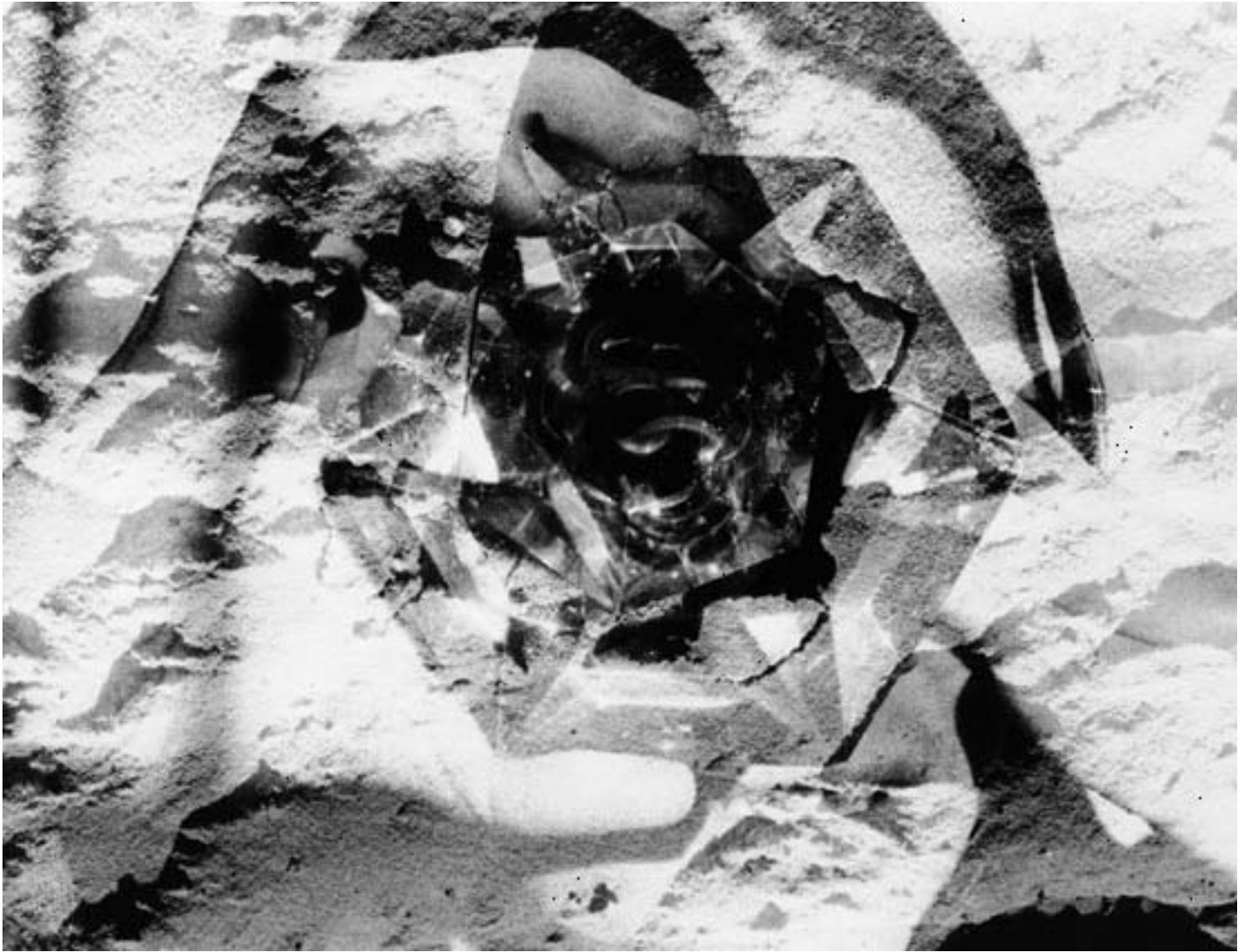


Figura 15 - Olho Mágico, 1997. Fotografia

elementos: fogueira à esquerda, cinamomo à direita, olhando frontalmente o balanço. Além da fogueira, das estrelas e das nuvens (alaranjadas pela luz da cidade), há um quarto elemento incandescente. É um poste. Está a alguns metros de distância, um pouco rebaixado, de forma que vemos sua luz branca por de trás do balanço. Isto faz com que, ao nos iluminar, traga consigo, para junto de nossos corpos, a sombra do balanço. A fumaça luminosa da fogueira, esvoaçante, irregular, atravessa estes corpos e se faz suporte para o incorpóreo. A sombra do balanço agora é projetada neste corpo branco diante de nós. Ficamos atentos. Dependendo de como o vento entoa, a fumaça dança de um jeito ou de outro, aproximando e afastando o “não-balanço” de nós, dilatando e contraindo seu contorno recortado. Esta figura fantasmática parece estar ligada aos nossos sentidos por fios de luz e não-luz em uma espécie de correnteza, da qual fazemos parte, pois nossos corpos estão entregues à deriva aérea, como numa coreografia inumana. Acompanhamos cada sopro, cada oscilação, cada vôo. Até que a fumaça chega tão perto, tão perto, que vemos a sombra entrar dentro da gente. Ou estaria ela saindo da gente? O que até então *parecia* estar ligado, numa “espécie de correnteza”, agora simplesmente *era*: a absoluta conexão presente naquele *entre*, dissolvera a ilusão que tínhamos ao distinguir *dentro* de *fora*, *sombra de luz*, *cheio de vazio*, *som de silêncio*]

Desta fogueira experiência, surgiu o desejo de utilizar a fumaça em meus trabalhos, de modo a evidenciar alteridades do visível. Fachos de luz/sombra como brechas para possíveis experiências estéticas. Fenômenos que evidenciam a tridimensionalidade da sombra (que no senso comum é esquecida em detrimento de sua mera projeção). Pois, como já mencionei, ao contrário do que parece, uma sombra projetada não é chapada; não há uma sombra “em si”, descolada do espaço, da luz e de nossos olhos.

Por fim, com alegria, considero esta pesquisa um trabalho não-encerrado, ou seja, um resultado que não se encerra em si mesmo. Pois, tal qual uma fotografia, é uma relação, um eixo de inumeráveis relações. Sua trajetória, seu movimento de passagem, é inesgotável, não só porque continuarei a projetar obras pelos espaços que as acolherem, mas pelo simples fato de que o verdadeiro lugar onde esta dissertação existe, não é na prateleira de uma biblioteca ou no conjunto de suas páginas, mas na mente e no coração da pessoa que a leu.

Índice das figuras

Fig. 1 - <i>Manhana</i> , 2002. Fotografia	p. 22
2 - <i>Sina</i> , 2000. Fotografia	23
3 - <i>Atrás do que Está Atrás do Pensamento</i> , 1997. Fotografia	24
4 - <i>Averse</i> , 2003. Maquete e fotografia	26
5 - <i>Só a Justa Medida do Tempo Dá a Justa Natureza das Coisas</i> , 2003. Fotografia/vídeo	28
6 - <i>Passo</i> , 2000. Intervenção	31
7 - <i>Ponteiros</i> , 2003. Intervenção	39
8 - <i>Aguarda-Chuva</i> , 2001. Intervenção	40
9 - <i>Caminhante</i> , 2002. Intervenção	53
10 - <i>Caminhante</i> (imagem do processo), 2002. Intervenção	54
11 - <i>O Caminhante e sua Sombra</i> , 2002. Intervenção	56
12 - <i>Buraco</i> , 2000. Intervenção	57
13 - <i>Reflexonho</i> , 2004. Instalação	61
14 - <i>Revelação</i> , 2004. Instalação	75
15 - <i>Olho Mágico</i> , 1997. Fotografia	85

Bibliografia

ALVES, Rubem. *Variações Sobre a Vida e a Morte*. São Paulo: Paulinas, 1985.

Poesia, Profecia, Magia: meditações. Rio de Janeiro: CEDI: Tempo e Presença Ed., 1983.

BACHELARD, Gaston. *A Chama de uma Vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: notas sobre a fotografia*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAVCAR, Evgen. *A Luz e o Cego*. Adauto Novaes (org.), *ArtePensamento*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

BAXANDALL, Michael. *Sombras e Luzes*. São Paulo: Edusp, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Obras Escolhidas II, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.

BOFF, Leonardo. *Mística e Espiritualidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BOHM, David. *A Totalidade e a Ordem Implicada*. São Paulo: Cultrix, 1998.

BORGES, Jorge Luís. *Obras Completas volume II*. São Paulo: Globo, 2000.

CASATI, Roberto. *A Descoberta da Sombra*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CHAUÍ, Marilena. *Janela da Alma, Espelho do Mundo*, in *O Olhar*, Adauto Novaes... [et al.] – São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DAMISH, Hubert. *Los usos de la imagen*, Buenos Aires: Malba, 1999.

DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: Perigee Books, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que Vemos, O que nos Olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

L'Empreinte. Catálogo de exposição – Centro Georges Pompidou, Paris, 1997.

- DOMINO, Christophe. *À Ciel Ouvert*, Paris: Éditions Scala, 1999.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- FERGUSON, Bruce. *Thinking About Expositions*. Londres: Routledge, 1996.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. SP: Nova Alexandria, 1993.
- GOLDSWORTHY, Andy. *Time*. London: Thames and Hudson, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *Sôbre o Problema do Ser: O Caminho do Campo*. Duas Cidades, 1969.
- KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- L'Originalité de l'Avant-Garde et Autres Mythes Modernistes*. Paris: Macula, 1993.
- O Fotográfico*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.
- LEENHARDT, Jacques. *Além da Matéria: Brancusi e a Fotografia*, revista Porto Arte, Porto Alegre, v. 10, n. 19, p. 25-32, nov. 1999.
- LISPECTOR, Clarisse. *Água Viva*, São Paulo: Círculo do Livro, 1983.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *A Incrível e Triste História da Cândida Erêndira e sua Avó Desalmada*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MÈREDIEU, Florence de. *Histoire Matérielle et Immatérielle de l'Art Moderne*. Paris: Bordas.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PLATÃO. *Diálogos III: A República*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- SÁBATO, Ernesto. *Homens e Engrenagens*. Campinas: Papirus, 1993.

RAY, Man. *Man Ray*. Paris: Éditions Assouline, 1997.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a Arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SONTAG, Susan. *A Vontade Radical: Estilos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Sobre Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

STOICHITA, Victor. *A Short History of Shadows*. London: Reaktion Books, 1997.

TISSERON, Serge. *Le Mistère de la Chambre Claire*. Paris: Macula, 1988.

VIOLA, Bill. *Reasons for Knocking at an Empty House*. London: Thames and Hudson, 1995.

WIJERS, Louwrien. *Writing as sculpture*. London: Academy Editions, 1996.

Agradeço a tudo e a todos que direta e indiretamente me ajudaram a realizar este trabalho; especialmente a minha companheira Ana e a nossa filha, por tamanho amor; a minha vó bisavó, pelo apoio integral; a minha mãe, pelo espiritual; ao meu pai, pelo intelectual; a Ana Maria Massochi, pelo incentivo; a Eduardo Vieira da Cunha, por respeitar a justa medida do tempo; a Mônica Zielinsky, pelo carinho de mãe; a Flávio Gonçalves pela sinceridade; a Lúcia Koch, por me ajudar a ingressar neste curso; a Elcio Rossini, por me ajudar a concluí-lo; e a Porto Alegre, pela oportunidade de amadurecer com calma...