



Estradeiros, altares e ruínas

Possibilidades da paisagem, da matéria e da representação

Isadora Almeida

ESAD-CR, Instituto politécnico de Leiria

Orientadores Celso Martins e Samuel Rama

2023

Resumo

Esse é um agrupamento de textos e de reflexões sobre o fazer da paisagem e da sua pintura, principalmente no Brasil assim como sobre elucubrações que rondam minha própria prática de ateliê. Na primeira parte, *Das Conversas*, abordo influências teóricas e um apanhado histórico da pintura de paisagem, assim como as formas de lidar com o espaço e com a natureza ao longo do tempo. Junto a esses estudos, surge a segunda parte, *Do fazer*, que reúne investigações da prática de ateliê e sobre o corpo de trabalho que foi produzido ao longo dos últimos dois anos. Nesse período, encontro os termos Estradeiros, Altares e Ruínas para lidar com a construção coletiva dos lugares e suas possibilidades.

Palavras-chave: Paisagem, Pintura, prática de ateliê, escritos de artista.

Abstract

This is a grouping of texts and reflections on the making of the landscape and its painting, mainly in Brazil, as well as on the lucubrations that surround my own studio practice. In the first part, *Das Conversas*, I discuss theoretical influences and a historical overview of landscape painting, as well as ways of dealing with space and nature over time. Together with these studies, the second part appears, *Doing*, which brings together investigations of studio practice and the body of work that was produced over the last two years. During this period, I find the terms *Estradeiros*, *Altars* and *Ruínas* (Roads, Altars and Ruins) to deal with the collective construction of places and their possibilities.

Keywords: Landscape, painting, creative process, artist's writing

Agradecimentos

Aos meus orientadores, Celso e Samuel, pela paciência, confiança, incentivo e tempo dedicado à produção deste trabalho.

Aos tantos professores que tive agora ou noutrora, Raquel Imanishi, Elder Rocha, Pedro Russi e Luisa Gunther, que me plantaram sementes que há tantos anos continuam a brotar. .

Ao Caio, pela doçura e por tornar os dias todos tão bons, apesar de toda e qualquer coisa.

À Joana Coelho, pelo companheirismo imenso em tantas empreitadas, concentrações e impulsividades.

Aos queridos amigos Ely, Renato e Heron, por me acolherem tantas vezes e fazerem um lugar tão distante se parecer cada vez mais com uma casa

À minha mãe, Silvia, por tudo e mais um pouco. Pelo olhar carinhoso e atencioso, por proporcionar alicerces para que eu possa ser, e por saber tão bem viver.

Especialmente ao Antônio da Mata, meu revisor, amigo e professor. Por alimentar pensamentos, elucubrações e imagens, por olhar com tanta certeza às contradições, por ser tão generoso. Obrigada pela companhia.



sumário

das conversas 10

sob um mesmo céu 10

terras; arqueologias 12

paisagem e polissemia 16

estradeiros e matagais 19

pinturas de paisagem 22 7

lagos, pontes, nenúfares 23

paisagens brasileiras 25

invasões 26

catálogos, missões e romanceiros 30

mudanças, olhares, viragens 35

florestas, infernos, lugares 38

	do fazer	43
sorte, desejo, medo, destino		44
	altares e ruínas	50
	goyazes	51
	da fatura	64
	da materialidade	p 67
	cadernos	70
	pinturas	77
referências bibliográficas		142

Nos últimos anos, a figuração se tornou uma força necessária dentro do meu processo criativo. Nesse texto busco explorá-la dentro do contexto específico que me leva a escolher, especificamente, a pintura da paisagem brasileira como tema de muitas das pinturas que produzi durante o mestrado.

A primeira parte do texto se trata dos diálogos históricos, conceituais e mesmo físicos da pintura de paisagem à óleo no Brasil; dos muitos conceitos da paisagem e o que a compõe, assim como suas implicações. Com uma pequena cronologia, baseada em influência, mais do que no registro de tudo o que foi feito sobre o tema, a proposta é a construção de um olhar crítico sobre a construção do espaço, das ideias e simbologias de nação, e da oposição entre selvagem e civilizado ou domesticado.

A segunda parte, *Do fazer*, é um compilado de pinturas, escritos de ateliê, reflexões e questões que atravessam mais diretamente o cotidiano da pintura.

Sob um mesmo céu

Poderia tecer longas argumentações sobre o impacto de ter nascido e crescido em Brasília, cidade que conta com uma paisagem quase surrealista. Lembra os trabalhos de De Chirico, as pretensões faraônicas egípcias, o futurismo. Niemeyer e Lúcio Costa teceram um raciocínio linear numa cidade que se apresenta horizontalmente, e com a possibilidade de se ver longas distâncias em grande parte do centro. *A escala monumental*, como foi batizada, traz uma experiência física complexa, de se sentir pequeno demais diante de um espaço invencível. Invencível pela secura do ar, pela força do sol sobre a cabeça, pelas distâncias que se confundem com a irradiação no calor que ondula às vistas. Pela proporção, que parece ter sido feita para gigantes, ou melhor, para carros circularem. Acredito que as problemáticas do espaço se tornam temas evidentes para os residentes da cidade, que se deparam diariamente com a escultura do espaço urbano feita de forma autoral, consciente e centralizada.

11

Diferente de grande parte das cidades, que vão surgindo ao longo das décadas a partir das necessidades dos seus habitantes, Brasília foi feita a partir de um ímpeto colonial, uma decisão de ocupação do território e garantia dele. A cidade não se expandiu organicamente, criando histórias, possibilidades e memórias. Foi feita por um enorme grupo de trabalhadores, batizados de candangos, trazidos do Norte e do Nordeste para construir uma utopia futurista no meio do estado de Goiás. Em termos práticos, isso significa que antes da construção, aconteceu o chamado *correntão*. Correntão é o nome dado a uma prática famosa entre os latifundiários, que consiste em usar uma corrente grossa entre dois tratores que passam pelo terreno abatendo todas as árvores presentes. A cidade então, é fundada como uma lápide, atestando a morte de tudo que já havia sido escrito ali.

Sendo assim, talvez escrever sobre a paisagem, o espaço e o lugar seja uma questão de destino. Mas há sempre o que transborda as explicações racionais sobre as obsessões. E a obsessão com a paisagem vem do encontro com o espaço, do arrebatamento, da falta de recursos para lidar com as infinitas questões que vem com o olhar para o mundo e se relacionar com o exterior.

Gaston Bachelard, em sua série de livros sobre a força criativa dos elementos, afirma a autonomia deles ao se manifestarem em arquétipos profundamente relacionados a nossa capacidade humana de recebê-los. De forma semelhante, a cosmologia da Umbanda, religião afro-brasileira, considera, em algumas de suas manifestações, os orixás como manifestações de elementos da natureza. Partindo desse pressuposto, olha-se para o mundo, para a matéria, como sagrados.

Nessa primeira parte escrita, exploro algumas questões que alimentam a minha produção. Alguns conceitos de paisagem, para ampliar os significados e horizontes da palavra. A pequena cronologia da história da pintura de paisagem feita no Brasil não tem como intenção captar tudo o que foi feito a respeito do tema, mas organizar os registros de perspectivas díspares de artistas que se relacionaram com o espaço dentro do território, e que considero relevantes influências. É também uma maneira de perceber melhor o registro da colonização no país, assim como a forma com que ela se revela a partir de diferentes perspectivas. Olhar para uma pintura que tem pretensões de registro histórico expõe também as intenções políticas e subjetivas que carrega uma imagem.

As mudanças e consequentes solturas da pintura através dos anos também são tema nos capítulos subsequentes, acompanhando a dissolução e a solidificação da forma na representação e no diálogo com a paisagem. A pintura, no meu processo, vem não só do desejo de pintar, mas do desejo de comunicar e de se situar na história de um país que pela primeira vez eu pude ver com distância.

Terras; arqueologias

Apenas a crença de que nenhum fato poderá nos fazer perder, de uma vez por todas, a possibilidade de recomeçar. Pois o cosmo, o mesmo para todos, não o fez nenhum dos deuses, nem nenhum dos homens, mas sempre foi, é e será fogo sempre vivo, acendendo-se segundo medidas e segundo medidas apagando-se

[Heráclito]

A terra não tem outro chão que não o seu. É possível pensar através dele?

Terra preta ou terra preta de índio é a denominação de um tipo de solo brasileiro específico da Amazônia. Sua formação é consequência da ocupação humana prolongada durante o período pré-colombiano. Através do acúmulo de matéria orgânica, dos fragmentos de cerâmica e dos resíduos de carbonização do fogo (German, Hecht, Ruivo, 2010)¹, foi catalogado como solo antrópico pela Embrapa². Sua grande fertilidade e espécies endêmicas revelam-nos a possibilidade de uma permanência humana construtiva e enriquecedora do bioma nativo, que gera abundância e diversidade. A arqueologia do próprio solo indica os hábitos da sua ocupação histórica — ela é, em sua composição, memória.

O modo de vida que possibilita essa sustentabilidade está sendo dizimado nos últimos 500 anos. Através do colonialismo, da exploração e da estrutura econômica do capitalismo, é cada vez mais difícil criar uma relação como essa com a terra. Tanto pelo uso quase inescapável de materiais não biodegradáveis que eventualmente vão ser descartados no solo, quanto pela falta de consideração a uma camada do planeta que nos proporciona condições essenciais para a vida. Apesar do mundo branco, que tem aderido às tendências de pensamento desesperadas e sem esperança em relação à ecologia, diante da catástrofe climática que vem acontecendo, esses modos de vida ainda sobrevivem na contemporaneidade.

¹ German, Laura., Hecht, Susanna., Ruivo, Maria. (2010). A etnociência comparativa das Terra Pretas Amazônicas. In: TEIXEIRA, W.G.; KERN, D.C.; MADARI, B.E.; LIMA, H.N.; WOODS, W.. (Org.). As Terras Pretas de Índio da Amazônia: sua caracterização e uso deste conhecimento na criação de novas áreas. Manaus: EDUA, 2010, v. 1, p. 127-146.

² Empresa brasileira de pesquisa em agropecuária.

Sobre a incapacidade de aprender com povos subalternizados, Sartore, Santos e Silva(2015) afirmam:

(...)Esse eixo da colonialidade legitima uma razão que produz conhecimento hegemônico/eurocêntrico e universal, por isso, válida. Como os povos subalternizados são tidos enquanto: primitivos, tradicionais, iletrados e sem cultura, não são capazes de terem epistemologias válidas que produzam conhecimentos verdadeiros.

Como se não houvesse solução para uma coexistência diversa e abundante entre espécies, o pensamento ocidental contemporâneo tem caminhado nas vias das distopias e muitas vezes, do *eco-fascismo*. Na contramão do abandono das esperanças, os povos indígenas e quilombolas, nos mostram o quanto temos a aprender, e que é possível criar junto à natureza, e não a partir dela.

Em 2008, o Equador declarou em sua constituição os direitos da natureza. Apesar da dificuldade de romper com o pensamento extrativista que busca controlar e domesticar a natureza, em 2023, no Brasil, o rio Laje³ também teve seus direitos garantidos pela constituição. A proposta partiu de um vereador indígena, Francisco Oro Waram, e estabeleceu um conselho que avalia qualquer mudança na extensão do rio. Anteriormente, na Nova Zelândia e Índia, casos semelhantes aconteceram⁴. Por vezes, os rios que se tornaram sujeitos de direitos eram também cultuados religiosamente por grupos locais. Aqui, eles se tornam altares. A mudança de paradigma é clara: garantir os direitos também do que não é humano, alterando o foco antropocêntrico.

Esse é um dos caminhos possíveis para uma mudança de percepção sobre a Terra. Compreender os elementos como sujeitos de direitos, agentes importantes e que devem ter sua autonomia preservada. A mudança, entretanto, precisa ocorrer em mais âmbitos para além do legal e jurídico. O *Buen Vivir*, ou em português, Bem Viver, é uma ideia que propõe essa mudança. Estabelecido como uma das bases da constituição na Bolívia, o princípio tem a ver com reorganizar o mundo, baseando-se na construção da comunidade e da natureza como bem comum. Não

³ O rio Laje fica em uma região indígena, e a lei garante sua existência e de todos os seus habitantes, sejam animais, vegetais e humanos.

⁴ Em 2014, a região do então parque nacional Te Urewera foi restituída aos povos Tūhoe e concedida direitos legais de pessoa coletiva, assim como a gestão coletiva do local e de suas necessidades. O estado abdicou de sua propriedade sobre o território, que passou a ser uma entidade legal independente. Posteriormente, o Rio Whanganu também se tornou sujeito de direitos em seu âmbito físico e espiritual. Bangladesh também declarou direitos à todos os rios do país em 2019 e a Uganda, no mesmo ano, reconheceu os direitos da natureza.

só é uma ideia que proporciona um horizonte emancipatório para o Sul global, como também é oposta ao desenvolvimentismo, que busca a expansão eterna do crescimento econômico em um planeta com recursos limitados. O Bem Viver intenciona a desmercantilização da natureza, para que essa possa ser usufruída por todos de forma equilibrada.



Terra é não só a massa acumulada sob os nossos pés, como também tudo o que pode brotar dela. Ela mesmo tem memória, carrega em si sobreposições de momentos, esculpidos pelo tempo e tornados pelas mãos humanas em lugares. Compreender a superfície, o chão, como um superorganismo, um grande conjunto interligado que possibilita um delicado equilíbrio favorável à vida, e que possui e proporciona autonomia.

Como transformar o espaço e a sociedade através de uma percepção mais generosa sobre a terra? Talvez todos esses escritos tenham como intenção estudar uma aproximação mais generosa e honrosa com o que consideramos banal e garantido. Sinônimo de chão, de sujeira e daquilo que é indesejável, como dignificar o olhar para a terra, e fazer entender a nossa própria dependência dela. Entender todos os elementos como agentes, como fundamentais. Como ampliar a nossa sensibilidade com a inteligência daquilo que é não humano?

15

Antônio Bispo nos oferece uma visão religiosa sobre o tema, ao associar o monoteísmo euro-cristão (2018)⁵ à linearidade e verticalidade do pensamento, enquanto o politeísmo estaria associado à capacidade de ver divindade em várias direções e elementos. Ele nos propõe o conceito da *cosmofobia*, definida como uma doença que traz o medo do cosmo, da vida e de deus. No mesmo texto, nos oferece a descrição de uma relação possível com a terra:

Os contratos do nosso povo eram feitos por meio da oralidade, pois a nossa relação com a terra era através do cultivo. A terra não nos pertencia, nós é que pertencíamos à terra. Não dizíamos “aquela terra é minha” e, sim, “nós somos daquela terra”. Havia entre nós a compreensão de que a terra é viva e, uma vez que ela pode produzir, ela também precisa descansar. Não começamos a titular nossas terras porque quisemos, mas porque foi uma imposição do Estado. Se pudéssemos, nossas terras ficariam como estão, em função da vida. (SANTOS, 2018)

⁵ SANTOS, Antonio Bispo. Somos da terra. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, ago. 2018.

A noção de uma terra que precisa ser domada, domesticada, tornada em commodities serve à cosmofofia, à separação do ser humano e da natureza. O medo do selvagem e da perda de controle adicionam à fantasia de que a vida é algo estável e quantificável. Nossa relação com o espaço o molda, mas os próprios moldes dele nos influenciam de volta. Coccia (2020) nos apresenta com a noção de que a vida é um fluxo compartilhado, que atravessa os corpos e possibilita seu funcionamento, partindo das plantas e sendo partilhado por todos os seres vivos. A terra pode ser pensada de maneira semelhante.

Em meio a tantos latifúndios, é urgente criar novas formas de conceber a paisagem e o território. Que espaço há para o devaneio em meio a tantas propriedades privadas? A quem resta o direito de ser da terra? O que é a imagem de uma propriedade, de uma paisagem como posse, e o que é uma paisagem numa perspectiva de experiência? Pode uma paisagem sem construções ser uma ruína? Pode a pintura dar conta de alguma dessas questões?

Paisagem e polissemia

Entre a geografia, a pintura, a ecologia e a filosofia, as conceitualizações da paisagem são diversas. Inescapavelmente, para aprofundar o diálogo sobre a palavra é preciso abordá-la de forma transdisciplinar, construindo camadas de significado e de contexto.

Podemos começar com as descrições mais simples, do dicionário. No Michaelis⁶, encontram-se três: “Extensão de território e de seus elementos que se alcança num lance de olhar; panorama, vista”, “Espaço com geografia e clima de determinado tipo: rural, urbana, montanhosa etc.”, e “Desenho, quadro, gravura, foto ou qualquer outra manifestação artística cujo tema principal é a representação de uma paisagem, geralmente de lugares campestres” (2016). Tanto a primeira quanto a última definição são baseadas no olhar como ponto de partida para a compreensão da paisagem, e aquela que se relaciona mais fisicamente com o espaço, a segunda, é um bocado ambígua. Essa ambiguidade do termo reflete a nossa própria percepção sobre a paisagem. Trata-se de uma palavra que une o significado de algo físico, biológico e material, com a sua representação.

17

O duplo significado da imagem e da fisicalidade começa a surgir no século XVI, quando o gênero da pintura de paisagem passa a ser aceito na Europa, principalmente na Holanda, Alemanha e Itália. Se antes fora utilizada apenas como palco de acontecimentos, ela lentamente se estabeleceu como tema. Nesse momento, a paisagem começa a aparecer como dispositivo. Sua existência está associada a uma forma particular de olhar para o espaço, definida social, cultural, econômica e religiosamente. Para que a terra se torne paisagem, é preciso que ela seja moldada por uma percepção específica. “A paisagem é uma cena natural mediada pela cultura. É ambas a representação e o espaço presente, tanto o significante quanto o significado, tanto a moldura e o que está dentro dela, tanto um lugar real quanto seu simulacro, tanto um invólucro quanto a *commodity* dentro dele.”⁷.(HAN, 2020)

⁶ MICHAELIS. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. 2016. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/> >

⁷. “Landscape is a natural scene mediated by culture. It is both a represented and presented space, both a signifier and a signified, both a frame and what a frame contains, both a real place and its simulacrum, both a package and the commodity inside the package” (Tradução da autora). *Em: Mountains and Waters: Landscape in Chinese Context* Qing Han.

Nesse momento histórico, o antropocentrismo ganha força, assim como o surgimento das grandes cidades. O ser humano que é glorificado como racional e superior às outras formas de vida desloca-se da natureza para enxergá-la externamente. A pintura de paisagem é uma materialização desse olhar que se distancia do rural e do selvagem, em direção à cidade e aos povoados, compreendendo uma noção de natureza que é segmentada e divisível, separável (SIMMEL, 2009). O que essa divisão marca é uma nova compreensão de mundo, onde a natureza não é o todo, mas várias unidades, e por vezes, uma imagem.

Em *A Natureza do Espaço*, Milton Santos traz descrições e elucubrações que adensam a discussão. “A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza” (p.66). Na página seguinte, Santos reflete sobre as questões postas por C. Reboratti, e traz à tona a questão temporal:

Segundo C. Reboratti (1993, p.17) "a paisagem humana é uma combinação de vários tempos presentes". Na verdade, paisagem e espaço são sempre uma espécie de palimpsesto onde, mediante acumulações e substituições, a ação das diferentes gerações se superpõe. O espaço constitui a matriz sobre a qual as novas ações substituem as ações passadas. É ele, portanto, presente, porque passado e futuro. (p. 67).

18

A vista da paisagem, aqui, traz à tona a soma de ações humanas que a formaram, bem como os usos do espaço e evidencia a qualidade política deste. Temos então uma forma de rever o passado como conjunto, como série de processos que materializam e viabilizam o presente.

Em termos esculturais, a paisagem pode ser vista como obra coletiva. Feita a partir dos hábitos de uma sociedade, ela nos revela o que é consumido, valorizado ou desprezado, o que é vendável e descartável. Se comemos muito milho, há muito milho a ser plantado. Se a alimentação é diversa, a paisagem também o é.

A partir do Antropoceno, quando os impactos de longa duração causados pela industrialização tomaram proporção, se tornou comum encontrar também as situações onde a natureza e o espaço são classificados como úteis ou dispensáveis. Lugares urbanos ocupados por construções que servem à circulação de capital, marcos turísticos e reservas naturais admiradas pela sua beleza são úteis, e por isso devem ser cuidados tanto pelos proprietários quanto pelo coletivo. Em oposição a eles estão os espaços abandonados, sem dono, que não são completamente integrados à natureza devido às intervenções humanas como descarte de lixo, mas também não são apropriados como lugares antropológicos. Se o lugar antropológico, como proposto por Augé

(1992), é definido pelas suas fortes ligações sociais, históricas e identitárias, o não-lugar é onde essas ligações estão ausentes, tornando-se desprovido de significado. São esses os que se tornam paisagens desoladas, exemplos de uma era geológica definida pelos impactos da presença humana. Podemos aproximar tais espaços ao conceito de *não-lugar*, espaços desidentificados que servem como passagem, tomados por uma presença humana fantasmagórica, à medida em que ela está presente o suficiente para inibir a presença e desenvolvimento de um ecossistema saudável, mas distante o suficiente para não criar ali um lugar de fato. A fantasmagoria é característica do abandono, e de uma certa possibilidade falida que assombra o presente.

Desde o seu surgimento como tema, a paisagem como visualidade exuberante continua a ser algo que cada vez mais nos escapa. Hoje, com a expansão da fronteira agropecuária em territórios que até então tinham sua mata primária preservada, a diversidade vem sendo gradualmente substituída pelo latifúndio, e, portanto, por uma materialidade e visualidade monótona.

Estradeiros e matagais

Caminho: faixa de terra sobre a qual se anda a pé. A estrada distingue-se do caminho não só por ser percorrida de automóvel, mas também por ser uma simples linha ligando um ponto a outro. A estrada não tem em si própria qualquer sentido; só têm sentido os dois pontos que ela liga. O caminho é uma homenagem ao espaço. Cada trecho do caminho é em si próprio dotado de um sentido e convida-nos a uma pausa. A estrada é uma desvalorização triunfal do espaço, que hoje não passa de um entrave aos movimentos do homem, de uma perda de tempo.

Antes ainda de desaparecerem da paisagem, os caminhos desapareceram da alma humana: o homem já não sente o desejo de caminhar e de extrair disso um prazer. E também a sua vida ele já não vê como um caminho, mas como uma estrada: como uma linha conduzindo de uma etapa à seguinte, do posto de capitão ao posto de general, do estatuto de esposa ao estatuto de viúva. O tempo de viver reduziu-se a um simples obstáculo que é preciso ultrapassar a uma velocidade sempre crescente.

[Milan Kundera]

20

De mato chamamos o que não é nem floresta e nem jardim. A palavra é usada em várias expressões como sinônimo de abundância e do desconhecido. *Saudade aqui é mato*, pode se dizer para aumentar o sentimento. *Botar no mato*, para se livrar de alguma coisa que já não tem mais serventia. Também é usada para se referir às plantas não cultivadas e sem serventia⁸, *tem que cortar esse mato, que tá muito alto, fica perigoso*. Na cidade, simboliza uma oposição, *vou pro mato descansar*.

⁸ MICHAELIS. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. 2016. Disponível em: . <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mato>

Pode uma palavra e seu uso resumir uma forma coletiva de lidar com a natureza? A partir do uso do *mato*, podemos observar que a nossa relação com a vegetação se baseia em dois princípios: o de que ela pode ser eternamente debastada, pois sempre há de surgir, e de que para existir e ser respeitada, ela tem de ser útil aos propósitos humanos, não sendo suficiente para uma planta simplesmente ser. O utilitarismo se torna o real fim não só do ser humano, como de outros seres vivos. Retomo aqui o conceito da cosmofobia. Ao habitar o mundo, o que gera tanto incômodo com o que ainda não foi tocado e destinado ao nosso uso? A quais povos pertence esse incômodo? Quem se beneficia de uma cidade que se recusa a conviver com o mato? Como é possível, em um mundo tão diverso, reduzir as possibilidades do ser ao que é útil? Como Krenak menciona no título do seu próprio livro⁹, a vida não é útil. O pensamento de que ela precisa servir a um propósito é reducionista, e se considerado até a última consequência, traz uma existência que não vale o desgaste, não vale o tempo ou o esforço, pois retorna sempre à servidão.

No século XVII, Rei James liderava a Inglaterra e Escócia. Seu reinado foi marcante não só pelo forte incentivo à caça às bruxas e pela colonização dos Estados Unidos, mas também pela encomenda de uma tradução da Bíblia para o Inglês. Até então, as bíblias em circulação eram escritas em latim e a circulação em outros idiomas era proibida. Somente no século XVI, com a separação da Igreja Anglicana de Roma, é que começaram a ser feitas traduções para o inglês.

Na encomenda do rei, o Antigo Testamento foi traduzido por um grupo de quase 50 pessoas, que por sua vez partiram de outras traduções, e não dos “originais” em hebraico e aramaico. “Originais”, entre aspas, porque se trata de um livro escrito à muitas mãos, ao longo de muitos anos e com múltiplas interpretações desde seus registros mais antigos. No Gênesis 1:26 da versão, consta o seguinte trecho: “E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo o réptil que se move sobre a terra.”. A tradução serve como um panfleto que propaga ideias coniventes com os propósitos colonialistas do reino, construída a partir da noção de domínio que é disseminada pela colônia. A noção de que a natureza serve ao homem aparece então como fundante da expansão colonial, instrumentalizada pela religião permeando o Novo Mundo (KAC, 2005).

⁹Em sua obra recentemente publicada, Krenak, que é líder indígena, ativista político, escritor e filósofo, discorre sobre possibilidades de lidar com as constantes crises do século XXI. Para mais: *A vida não é útil: ideias para salvar a humanidade*. São Paulo: Objectiva.2020.

Apropriar-se da matéria, dos homens, das vidas. Em nome de um ponto de chegada único, de uma imaginação retilínea e vertical, ascende a sociedade ocidental ao seu próprio declínio. Cria o fim do mundo e anseia por ele, ignorando os sinais de que o desenvolvimento infinito é um caminho suicida. Com essa perspectiva utilitarista, se cria um futuro que é na verdade um abismo.

Mancuso¹⁰ nos lembra da autonomia do vegetal. Ressalta a nossa cegueira em relação às plantas, bem como a nossa capacidade de ignorá-las. Rompe e balança nossas certezas ao trazer as plantas como protagonistas de suas próprias histórias, como sujeitos complexos, sensíveis e inteligentes, que tem autonomia, memória e capacidade de comunicação. O autor nos convida a expandir nossa visão sobre as plantas, para que talvez, assim, possamos ter uma melhor coexistência.

¹⁰ Stefano Mancuso, botânico e professor; autor de *A vida das plantas e Metamorfoses*, obras com cunho filosófico que propõe uma mudança de paradigmas na visão do que é vida.

Pinturas de paisagem

Em português e inglês, não há palavra para distinguir a paisagem da sua imagem e representação. Essa diferença existe na China e no Japão¹¹, onde a tradição de representação paisagística é mais antiga. Na China, a expressão *Shan Shui*, literalmente “água e montanhas” é a que mais se aproxima da definição ocidental de paisagem (HAN,2020). As pinturas *Shan Shui* priorizam a inventividade e a conexão espiritual com a natureza, utilizando diversos pontos de vista simultaneamente para conduzir o espectador à subjetividade do pintor (*ibidem*), e não à aproximação da imagem de uma cena tangível. Esse gênero tem seus primeiros registros no século 5, com panoramas onde os elementos parecem surgir e desaparecer, convidando os olhos a uma visão fluida sobre o espaço que sugere continuidade.

No Ocidente, a conexão espiritual através de imagens da natureza também é recorrente na história da arte. Os primeiros registros da paisagem ocorrem na Antiguidade Clássica (REES, 1973), principalmente como pano de fundo de cenas consideradas mais importantes. Apesar de demorar mais a aparecer como tema principal da pintura, ela surge como tema de crescente impacto ao longo da história. Entre Arcádias, metáforas bíblicas e mitos gregos, ela se torna tema principal principalmente durante o século XVI.

Durante o Romantismo, a pintura passa a refletir sobre as rápidas mudanças decorrentes da revolução industrial e do Renascimento, que levaram cada vez mais pessoas do meio rural para aglomerações urbanas. Um dos grandes interesses é o pitoresco, uma visão para o selvagem e imprevisível comportamento da natureza com a menor quantidade de intervenção humana possível. O senso de natureza e de contemplação herdado da modernidade somado ao medo de que todos os espaços fossem tomados pela urbanização e pela ocupação humana levaram os artistas da época a focarem na beleza do que não é humano. O sublime, também exaltado na época, trazia uma natureza com mais forte e presente, que dimensiona o humano perante a grandeza e força do mundo, misturando a admiração, o medo e a divindade da paisagem. Por vezes, fenômenos naturais mostram a sua ira perante as transformações humanas do espaço, exemplificando a fúria com que o mundo poderia retribuir as alterações na paisagem natural.

O Pastoral, entretanto, enxerga com bons olhos o domínio e a conquista da natureza, idealizando a vida rural e o labor da agricultura. O que se pode observar em comum entre todos esses gêneros é a disputa de poder entre o humano e a natureza, e a glorificação da vitória ora de um, ora de outro.

¹¹ Devido à forte influência chinesa e budista, o Japão também produz tal gênero de pintura sob o nome de *Sansuiga*.

Lagos, pontes, nenúfares

A percepção do espaço e sua representação através da arte começa a ser radicalmente modificada com o Impressionismo. No século XIX, o movimento propõe novas formas de pintar, de se relacionar com o exterior e de materializar o tempo como atmosfera. Clement Greenberg aponta a diminuição da ilusão de profundidade, feita por Cézanne, Gauguin, Bonnard e Matisse (GREENBERG, 1948) como caminho que culmina em Monet, que trata a superfície da pintura de forma polifônica, dando importância equivalente a todas as áreas e diferenciando objetos apenas com a cor, numa superfície mais preocupada com a fatura da pintura do que com a representação em si. A representação em perspectiva linear, que converte o espaço real em matemático, simulando o conceito do infinito, inapreensível pela experiência humana (BORGES, 2018) é substituída pela bidimensionalidade.

Sobre a fatura da pintura, Greenberg escreve que “O *all-over*¹² pode responder ao sentimento de que todas as distinções hierárquicas foram literalmente exauridas e invalidadas; que nenhuma área ou ordem de experiências é intrinsecamente superior, nem existe uma escala final de valores superior a qualquer outra área ou ordem de experiência” (1948)¹³, ao citar a influência de Monet na arte pós-impressionista.

24

Rompendo com a tradição da paisagem como uma derivação das leis da perspectiva aplicadas à pintura, o Impressionismo apresenta-a não como uma representação da natureza, mas como uma experiência do corpo e dos sentidos no mundo. Dessa forma, a pintura é um registro da própria natureza atmosférica dos lugares e da dissolução do olhar como centro da experiência humana. Essas mudanças aproximam o pintor e o espectador da natureza como ser sensível, além de inaugurarem uma nova visão da cor e da passagem do tempo como materialidade.

Sob grande influência da arte japonesa, Monet, com seus Nenúfares (ou Ninfeias), nos apresenta novos paradigmas sobre a relação entre natureza e arte. Ao se mudar para Giverny com sua família, em 1883, o pintor constrói um lago artificial a partir de uma nascente presente na propriedade. Ele introduz espécies exóticas de plantas no lago, os nenúfares que se tornariam famosos na série de pinturas que conta mais de 200 telas. As flores aquáticas foram motivo de preocupação para seus vizinhos, que ficaram preocupados com a possibilidade de elas

¹² *All-over* é o nome dado ao tratamento dado às pinturas em que toda a superfície tem a mesma importância no âmbito da composição

¹³ “The all-over may answer the feeling that all hierarchical distinctions have been literally exhausted and invalidated; that no area or order of experiences intrinsically superior, or any final scale of values, to any another area or order of experience.” Tradução da autora.

envenenarem a água de irrigação das plantas.¹⁴A partir dessa construção de um espaço artificial, usando a natureza como ferramenta para construir uma cena própria para a pintura, Monet subverte a relação do olhar em relação ao espaço, inaugurando a plasticidade do espaço a favor da arte e construindo sua própria “natureza” idealizada. Até então, a paisagem antropocênica era definida por necessidades.

¹⁴ INSTITUTE FOR POSTNATURAL STUDIES — *Un lago de jade verde*. Madrid: Centrocentro. 2021.

Paisagens brasileiras

Nos capítulos seguintes, relato algumas visões da paisagem no território que compreende o Brasil ao longo dos séculos. Essa cronologia nasce da curiosidade de ver as qualidades de uma paisagem que antecede o momento histórico da colonização, ou ainda, pouco explorada pelo branco e pelas alterações que iniciam o caminho de destruição e instrumentalização que foi traçado até os dias de hoje. Na falta de registros das densas entranhas de um país até então povoado por culturas de tradição oral, em que registros visuais em pinturas rupestres retratam mais pessoas, cenas, padrões e animais, busco chegar o mais perto possível da visualização desse espaço através das primeiras pinturas e gravuras feitas com o início da colonização ainda em curso.

Ao longo das décadas, a influência da construção iconográfica de nação muda de forma. As novas abordagens redefinem as estruturas de significação da natureza, propondo novos caminhos para o pensamento e olhar. As imagens revelam-nos a mudança da própria relação local com o espaço rural, selvagem e urbanizado. Em alegorias, figurações de seres mitológicos e através da própria sugestividade expressiva da pintura, a natureza aparece como matéria física e espiritual, convidando-nos a olhar com mais cuidado para o invisível e para o mistério em meio à vegetação. O território entra em evidência como experiência de vida, não só como cenário. Em diferentes estéticas, perspectivas, vivências e subjetividades, novos pintores diversificam o cenário da arte brasileira.

Por arte brasileira, ou, mais especificamente pintura brasileira, entende-se toda pintura que foi feita no Brasil, por estrangeiros ou nativos.

Invasões

A paisagem não é pura natureza, não é repouso para os sentidos. A paisagem é obra da percepção humana, da relação de seus sentidos com o meio que o cerca, a paisagem é obra da mente, é um conceito através do qual o homem dá sentido de conjunto a toda dispersão, ao caos dos elementos naturais que estão à sua volta.

[Durval Muniz de Albuquerque Jr.]

Os primeiros registros da paisagem brasileira feita em óleo foram feitos por dois artistas holandeses, comissionados por João Maurício de Nassau. Nassau foi administrador da Companhia das Índias Ocidentais no Brasil, e esteve principalmente em Recife e no Nordeste do país enquanto havia tensões e disputas entre os colonizadores portugueses, chegados em 1500, e holandeses, chegados aproximadamente em 1624. A ocupação holandesa durou 30 anos, e teve como objetivo invadir e se apropriar do território, até então sob o controle da coroa portuguesa, para lucrar com monoculturas de cana de açúcar e exportação de outras matérias-primas.

27

Durante esse período, Nassau comissionou os trabalhos de dois pintores holandeses que foram ao Brasil. Diante de uma situação em que a Europa tinha pouco acesso à realidade das Américas, até então um território não mapeado, que dentro do imaginário colonial, era visto como uma grande *terra nullius*. Ambos os pintores tinham em suas mãos a possibilidade de moldar uma história visual do que se passava abaixo da linha do Equador.

As obras de Frans Post e Albert Eckhout, os pintores escolhidos, apresentam um misto de cartografia e romantização. De acordo com Oliveira (2014), as paisagens, abordadas pelo autor como também etnográficas, serviam como um relato da situação material e política do país. Nelas, eram registradas a lida diária dos habitantes com a natureza, a transformação da paisagem em plantações, as relações escravagistas que moldavam a sociedade e a vida dos povos originários.

Todos esses aspetos foram fortemente interpretados e registrados a partir de um olhar muito particular, relativo aos interesses coloniais. Oliveira também cita uma pontuação importante acerca da produção holandesa no Brasil:

Frans Post foi o grande responsável por apresentar ao olhar holandês as paisagens americanas. Ele mesmo, um colonizador, capturou os elementos constitutivos da colônia por meio da sua visão de mundo e

representou esta paisagem a seus contemporâneos. Entendemos desse modo, que as imagens que serão analisadas neste estudo são portadoras de discursos criados por Frans Post, que “produziu um conceito de paisagem ‘brasileira’ [ou americana] para o período colonial, demonstrando as cores e a riqueza de detalhes da vida social ‘brasileira’ [ou nativa] pelos olhos do colonizador”. (VIEIRA *apud* OLIVEIRA, 2012)

Esse discurso criado por Post é cego para os horrores que aconteciam de fato no Brasil da época. A escravização dos povos africanos acontecia em larga escala, e Pernambuco, o estado que corresponde hoje ao território que foi ocupado pelos holandeses, foi o primeiro a receber escravizados, no século XVI. A cidade de Recife, próxima à Olinda, tema de muitas pinturas de Frans Post, foi um dos principais portos de recebimento do tráfico negreiro. Em meio às torturas, mortes, saques e aculturação dos povos indígenas e africanos, a construção do imaginário do Brasil nas mãos de Post apresenta cenários idílicos e romantizados. Neles, a figura do negro é apresentada dançando e trabalhando calmamente, em prol da construção de um cenário pacífico e calmo, que oculta a violência do cotidiano colonial.

Mapear o território através da pintura e da gravura também era de suma importância para a manutenção do poder. As imagens forneciam informações preciosas ao Estado holandês, tornando acessíveis os panoramas dos rios, relevos e matas, e, portanto, facilitando o seu acesso (OLIVEIRA, 2015). Algumas de suas obras são mais fidedignas do que outras, que em meio às cores soturnas, são adornadas por animais e plantas excessivos.

As decorações fazem sentido quando se leva em conta que na Holanda, a pintura de paisagem estava se popularizando, o que contribuiu para aumentar a produção de Post e Eckhout ao retornarem ao país. O mercado próspero (OLIVEIRA, 2015) absorveu um largo volume de produções, que são caracterizadas pela forte influência das cores e atmosfera da paisagem holandesa aplicada às composições exóticas. O hábito de compor paisagens a partir de recortes da realidade era comum, e há diversos registros de geografias impossíveis feitas por artistas em outros contextos.



Vista de Olinda, Brasil. Óleo sobre tela. Frans Post, 1622

Depois de 8 anos no Brasil, Post retorna à Europa. A partir de esboços e memórias, continua pintando o Brasil em trabalhos que eram leiloados no seu país. As ruínas de Olinda, cidade queimada pelos holandeses, foram um assunto recorrente na obra do artista. Elas registram o impacto da invasão holandesa, assim como o seu legado de transformação dos lugares por onde passou. As relações de poder aparecem nas telas com a presença dos holandeses em posições privilegiadas, ocupando construções de arquitetura portuguesa que representam o seu domínio, tanto sobre os indígenas, quanto sobre os africanos e os próprios portugueses (Figura 2). Dentro das casas-grandes ou observando igrejas, eles estão posicionados confortavelmente, enquanto negros escravizados margeiam a cena trabalhando. Os desejos e o poder da colônia se tornam visíveis, junto com a imposição bem como as condições de vida que se transformam a partir dessa dominação.

29

Em *Vista de Olinda*, Post prioriza em primeiro plano as espécies nativas convivendo em uma abundância evidentemente pouco natural. A partir de aquarelas e desenhos não assinados, que só foram reconhecidas no século XXI (ZAPPI, 2004), o artista monta um cenário que conta com o tamanduá, o macaco, o bicho-preguiça, o mamoeiro, a tartaruga e o tatu. Nesse momento, onde se inicia a construção de um imaginário visual a respeito do Brasil, a fauna e a flora se destacam como significantes de uma identidade nacional. Essa característica permanece presente ao longo dos séculos na produção visual sobre o país.



Vista de engenho e sua casa grande. Óleo sobre tela. Frans Post, 1655.

Na pintura *Vista de Engenho e sua casa grande*, é possível observar a função da casa grande como instrumento de observação e controle. A construção de dois andares proporciona uma visão de cima do terreno em questão, e explicita a separação entre os senhores de engenho e os escravizados.

Outros artistas, como o alemão Zacharias Wagner, retrataram a fauna e a flora do Brasil, catalogando espécies e seus usos. Com passagens curtas pelo país, que costumavam durar no máximo dez anos, os artistas produziam diretamente para a colônia, sem expor seus trabalhos para a população. A aproximação enciclopédica e os registros em aquarela e gravura propõe uma visão utilitarista da paisagem, e foram publicadas na Europa. Essas imagens são de uma flora abordada como *bem colonial* do Novo Mundo, pertencente à Holanda, e não aos povos originários do Brasil. Catalogar e inventariar para então extrair, se apropriar, da terra, dos homens e do que for lucrativo ao colonizador.

Sobre a incorporação de figuras humanas na obra de Eckhout, o historiador Francisco Oliveira afirma: “Assim como a alegoria da primavera que Botticelli pinta no seu quadro, a mulher mameluca de Eckhout é parte da natureza, um elemento do paraíso selvagem que era a colônia para os neerlandeses. (...) Os dois artistas pintaram o humano em meio à mata nativa; para eles o homem é parte integrante do meio, o espaço é modificado por este que age dando uma nova paisagem à América” (OLIVEIRA, 2014).

Catálogos, missões e romanceiros

Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: ellas no designan, sino que encubren

[Silvia Rivera Cusicanqui]

A densidade e o mistério das florestas, a força dos rios e os lugares que não foram tomados pela invasão colonial e substituídos pela arquitetura importada da Europa foram pouco retratados até o século XIX. Há muitas marinhas, cenas históricas, e até o próprio Indianismo, movimento romântico que se dedica a retratar os povos indígenas, já muitos extintos na época, em cenários idealizados e heroicos.

Nesse caso, os indígenas eram vistos através de uma perspectiva que carregava pouco compromisso com a realidade. Relacionados à pureza e a um momento que precede a “corrupção” de sua “bondade inata”¹⁵ pela civilização, se tornaram modelos de humanidade, perante a independência do país e a vontade de delimitar a identidade nacional, em um momento pós independência, onde é iniciada a frágil construção do ideal de nação. O movimento, pouco coeso e cheio de contradições, é marcado pela literatura de José de Alencar e a poesia de Gonçalves Dias, que influenciam a pintura e escultura da época.

31

Ainda assim, a posição social dos povos originários era marginalizada, e vista como uma ameaça à implantação de um sistema econômico lucrativo e à expansão do território e da religião. A abstração da sua presença física e real, que se confunde com as projeções de um país que, como disse Lévi-Strauss, já nasce sendo uma ruína, não pôde dar resultados coerentes. Dentro desse pensamento descolado da realidade, os românticos nacionalistas assumiram como símbolo o indígena, tornado ferramenta narrativa de suas idealizações de uma mística natureza abundante, da decadência moral da sociedade, dos seus próprios sentimentos e da tragédia do próprio país.

O academicismo das obras indianistas nos mostra que as mudanças na arte eram superficiais. O que mudou foi apenas o assunto, enquanto a forma e a técnica permaneceram as

¹⁵ A noção de que o ser humano nasce bom e é corrompido pela sociedade, disseminada pela filosofia de Rousseau, se tornou influente também no Brasil

mesmas. O próprio movimento não se relacionava com questões indígenas (BARDI, 1975)¹⁶ ou mantinha uma posição política forte. Pelo contrário, estava mais preocupado em erotizar os nus femininos e com a contemplação dos dóceis corpos estirados na paisagem. O indígena aqui, era pacificado assim como a paisagem, que não oferecia riscos, nem agência para mudar a sua realidade. A natureza servia mais como cenário intimista e dramático do que como força. Era um palco para acontecimentos teatrais e para o desabrochar do sentimentalismo. Vale lembrar que nas alegorias feitas em séculos anteriores, era comum que as Américas fossem representadas por indígenas.

Assim como na colonização, onde os indígenas foram instrumentalizados para servirem aos interesses coloniais, seja por adesão a guerras, escravatura ou catequização, após a independência o seu papel continua o mesmo. A colonialidade (QUIJANO, 1997) do poder mantém firmes as estruturas que, através da estratificação social e do preconceito, mantém esses povos subalternizados no país. Ainda hoje, ocorre a perpetuação da ideia que corria no romantismo, de que a união entre o indígena e a natureza aparece como a salvação para o homem ocidental, que, ao olhar para a falha das promessas de progresso, busca soluções naquele que está fora de si. Esse mito do “bom selvagem” resulta numa imagem desumanizada e sem nuances de povos diversos, impedindo uma real troca horizontal.

32



No coração de uma paisagem natural majestosa, a coroa aspirava a ser reconhecida como impulsionadora de um progresso civilizador, impondo a sua ação sobre uma natureza que se tornaria cada vez mais domesticada. Com o estabelecimento da corte portuguesa no Brasil, em 1808, e a subsequente abertura dos portos às nações amigas, cresce o interesse sobre o mapeamento mais profundo do país. Desembarcam em 1817, na comitiva de Maria Leopoldina, pretendente de Dom Pedro I, os artistas e cientistas que constituem a Missão Artística Austro-Alemã. Dentre eles, Carl Frederich Von Martius e Johann Baptist von Spix, que, juntos, fazem uma extensa viagem de três anos, mapeando os biomas, espécies, minerais e animais brasileiros, que resulta no livro *Viagem ao Brasil*. Martius, em conjunto com outros naturalistas, escreve *Flora Brasiliensis*, que descreve mais de 20 mil espécies nativas. Em *Viagem pelo Brasil*, ambos os cientistas criam um relato que mistura botânica, ficção e etnografia, com o objetivo de relatar à Europa o que se passa no país. Nomeando espécies e descrevendo culturas indígenas a partir

¹⁶ Bardi (1975, pp. 178 e 179), BARDI, P. M. História da Arte Brasileira (pintura, escultura, arquitetura, outras artes). São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975

de uma perspectiva etnocêntrica, Von Martius escreve também, em meio às demandas da construção de um imaginário nacional e de uma narrativa para o país, o livro *Como se deve escrever a história do Brasil*. Em uma nação criada a partir do tráfico negreiro, do genocídio indígena e da colonização, que até então significava na prática, pouco mais do que uma região geográfica, unir todos esses fragmentos para costurar um Brasil partilhado por todos era o objetivo.

Os escritos e gravuras produzidos por Martius e Spix se aproximam mais de uma tecnologia colonial de inventário do que da arte. No retorno à Europa, levaram “85 espécies de mamíferos, 350 de pássaros, 130 de anfíbios, 116 de peixes, 2700 de insetos, 80 de aracnídeos, 80 de crustáceos, e 6500 espécies de plantas” (MONTEIRO, 2011). Não obstante, os naturalistas levaram também seis indígenas, sendo que deles, duas crianças, categorizadas também como espécimes, chegaram vivas à Munique. Era preciso conhecer profundamente o território para então conquistá-lo, e até hoje os registros servem de referência para compreender as mudanças que aconteceram com a paisagem ao longo dos anos. Os autores já advertiam sobre a exploração das minas, e suas possíveis consequências, problema segue tendo consequências desastrosas.

Em 1816, desembarcam também no país os constituintes da chamada Missão Artística Francesa. Fundam a Academia Imperial de Belas Artes e levam ao Brasil o sistema acadêmico de ensino de artes, assim como a influência neoclássica. Dos franceses que aportaram no Brasil, Nicolas-Antoine Taunay é o que mais se dedica à paisagem. Pinta a Mata Atlântica de forma similar aos outros europeus que estiveram no Brasil, finalizando-a na Europa e a exibindo em Paris (DIENER, 2013). Em 1830, conclui *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*, obra que permanece atual na medida em que expõe os conflitos entre a natureza e a civilização. Tanto essa pintura quanto *Vista da Mãe D'água* mostram paisagens selvagens onde a ação do ser humano causa estranheza, por parecer descontraída com o seu contexto e também por mostrar esse estágio inicial de produção dos lugares para uso humano.

33



Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão. Félix Emile Taunay. Óleo sobre tela. 134 x 195 cm. 1840



Vista da Mãe d'água. Felix Émile Taunay. Óleo sobre tela. 115 x 88 cm, 1850,



Enquanto as cidades cresciam, o academicismo prosperava, e a industrialização era uma promessa de futuro brilhante, um olhar mais cuidadoso para a natureza parecia algo retrógrado e descontextualizado. Ir contra o fluxo civilizatório faz parte do movimento romântico, e de uma reação às rápidas mudanças da implementação da tecnologia. Na Inglaterra, Turner já expandia a pintura com a indefinição das manchas e a dissolução da forma. Entre o céu e a terra, as linhas de trem tingiam o ar com fumaça e traziam uma nova forma de ir de encontro aos lugares. A rapidez das locomotivas criou um olhar, que não está definido pelo próprio corpo, mas pela ferramenta que atravessa o espaço e cuja velocidade supera nossa capacidade física de processar imagens.

As vistas esfumaçadas da cidade traziam consigo os hábitos e construções de um novo período, de uma paisagem que não é mais a natureza como palco para as atividades humanas. A transformação do espaço é uma teia cada vez mais complexa e intrincada de interações afetada não só pela arquitetura, mas como pelos produtos da indústria e da ocupação humana, que se mostram pela dominação da natureza e da criação de uma nova força crescente da industrialização.

Mudanças, olhares, viragens

Até então as imagens da natureza brasileira foram produzidas por e para europeus, que viam nas Américas um novo tipo de espetáculo, guiado pelo espírito aventureiro dos viajantes. Essa visualidade trazia o exótico e a imagem de um paraíso tropical além-mar. As coisas começaram a mudar no fim do século XIX.

Georg Grimm, pintor alemão e professor da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro conduziu um dos primeiros momentos de dissidência da pintura no Brasil. Comprometida com cânones antiquados e com o interesse político do Império, a Academia já não proporcionava o que era necessário para o avanço da pintura, o que provocou o rompimento da ligação de Grimm com a instituição. De 1884 a 1886, ele se uniu a um grupo de jovens pintores que já o acompanhavam para explorar as possibilidades do *plein air*, técnica ainda pouco explorada devido tanto às limitações do material quanto às rígidas expectativas sobre a pintura. Esse grupo ficou conhecido por Grupo Grimm.

Os moldes do ensino formal não valorizavam a paisagem, relegando-a a um gênero secundário e de pouca importância. O anseio racionalista da época era tamanho que os próprios professores da Academia extinguiram o ensino da paisagem em 1890 (CAMPOFIORITO, 1983)¹⁷, por recusarem-se a deixar o edifício da Academia e voltarem-se para o lado de fora.

36

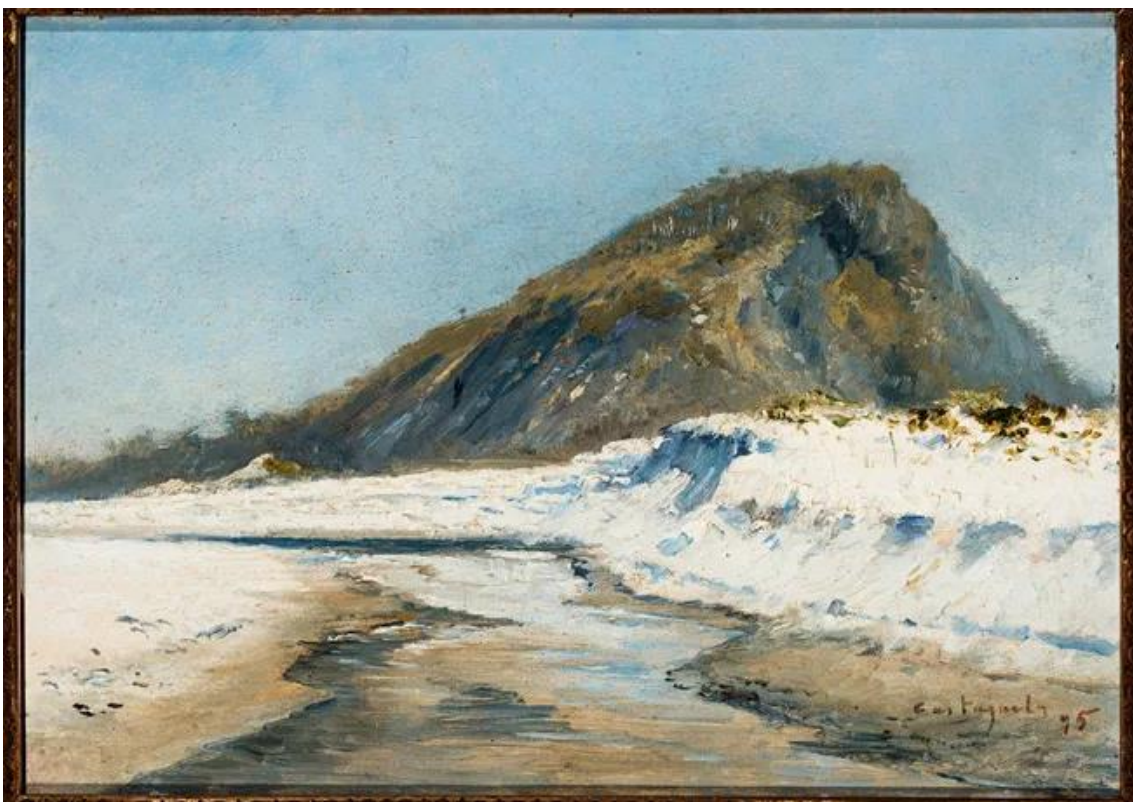
Enquanto Grimm fora notório pelo realismo de seu trabalho (SILVA, 2017)¹⁸, os outros integrantes do grupo caminhavam para a expressividade. As pinceladas marcadas começam a anunciar a importância do corpo e a experiência do próprio pintor ao fazê-las, em contraposição à arte contida e polida que estava sendo produzida. O contato direto com a natureza, tema das pinturas, era feito em Niterói. Lá, França Júnior, Hipólito Caron, Antônio Parreiras, Giovanni Castagneto, Garcia y Vázquez e Francisco Ribeiro faziam estudos ao ar livre e abriam o caminho de uma pintura que não estava focada na figura, e sim, na observação do próprio espaço. Nesse período, a atmosfera e a qualidade da própria pintura se sobrepõe às suas possibilidades descritivas, se aproximando do movimento impressionista. Alguns pintores são premiados no Rio de Janeiro, e exaltados por críticos que consideravam o cenário da arte brasileira decadente.

Em viagem a Europa, Caron, Castagneto e Garcia y Vasquez voltam aparentemente pouco influenciados pelas vanguardas. Paralelamente, é possível observar semelhanças do grupo com os impressionistas, apesar da falta de contato. Os participantes do Grupo Grimm criam uma pintura mais próxima da vida, de seus anseios, desejos e comodidades. Destaco

¹⁷ CAMPOFIORITO, Quirino. A Proteção do Imperador e os pintores do Segundo Reinado: 1850 - 1890. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. 80 p., il. color. (História da pintura brasileira no século XIX, 4).

¹⁸ https://www.academia.edu/38338044/O_Grupo_Grimm_a_renovação_da_pintura_de_paisagem_e_a_repercussão_na_imprensa_no_fim_do_século_XIX

especialmente os trabalhos de Parreiras e Castagneto, que era marinheiro, mesmo ofício da sua família. Através de seu trabalho, dedicava-se a sua obsessão, o mar, sem se comprometer com os estilos vigentes na época. Sua vivência é perceptível através da pintura. As pinceladas fortes e pesadas denunciam as condições em que foram feitas, muitas vezes a bordo de um barco em caixas de charuto (DUQUE, 1888) O pintor não fala sobre o mar, mas com o mar. O historiador Carlos Maciel Levy, especializado na influência do grupo, descreve o contexto do pintor: “Castagneto morreu com o único período que, na história, poderia comportar sua arte romântica e aberta; mais cedo, teria sido podada como manifestação de loucura; mais tarde, interpretada como um simplismo piegas e reacionário.”(LEVY, 1980).



Praia do Leme. Giovanni Battista Castagneto, 1895

Parreiras, por sua vez, opta por outros gêneros para além da paisagem. Produz também nus, figuras humanas e cenas históricas, muitas delas encomendadas pelo governo. Entre a diversidade de gêneros, o que chama atenção são as suas matas fechadas, retratadas de forma distinta do que havia sido feito até então. Sua abordagem da natureza repercute na crítica de Georges Normandy, que afirma sobre o pintor: “Ele soube libertar-se das tradições e das regras, e, no seu país, onde a elite toda nova é cheia ainda de ironia sistemática e de esnobismo, no seu país, onde a multidão não compreendia a natureza e a detestava por ter de combater-la até então, no

seu país, onde a árvore era olhada, tradicionalmente, como um inimigo, desde os Bandeirantes, Parreiras, à força do entusiasmo, de sinceridade, de ciência e de vontade, foi o revelador da paisagem e particularmente da floresta.”(Aguillar, 1994).

De sua geração, foi um dos únicos pintores que conseguiu sustentar-se da arte, em um mercado ainda muito jovem, em que a identidade da arte nacional vai lentamente sendo criada. Através de suas paisagens é também possível ver, para além da história do Brasil, a história da forma com que a sociedade lidava com a natureza no país.

O Fogo é uma de suas últimas telas, e traz essa profunda ligação com a natureza à tona. Como anteriormente, no trabalho de Taunay, havia sido retratada a interação entre humano e natureza, ela é exaltada e problematizada na obra de Parreiras.



O Fogo. Antonio Parreiras. Óleo sobre tela, 1936

Florestas, infernos, lugares

No auge da ditadura militar brasileira, extinguir o selvagem ainda era um ideal cultuado fortemente. Com auxílio da mídia, construiu-se a ideia de que a Floresta Amazônica, era um inimigo a ser vencido. Tudo isso em nome de um suposto progresso. O incentivo à destruição da floresta teve diversas vítimas. Além da própria paisagem, rasgada por estradas e ocupada principalmente pela mineração e extração de madeira, foram muitos os indígenas assassinados pela ditadura. Com o discurso de que a região precisava ser civilizada, porque era um desperdício de espaço, surgiram capas de revista anunciando a nova empreitada, com títulos como “Rasgamos o inferno verde”. Tomo um momento para analisar a expressão “Inferno Verde”. Anteriormente, temos o trecho de Spix e Martius sobre a floresta:

Escura como o inferno de Dante fechava-se a mata, e cada vez mais estreita e mais íngreme, a vereda nos levou por labirínticos meandros, a profundos abismos, por onde correm águas tumultuosas de riachos, e ora aqui, ora ali, jazem blocos de rocha solta. Ao horror, que esta solidão agreste infundia na alma, acrescentava-se ainda a aflitiva perspectiva de um ataque de animais ferozes ou de índios inimigos que a nossa imaginação figurava em pavorosos quadros, com os mais lúgubres pressentimentos.

(MARTIUS e SPIX, 1981: 220, livro 1)

39

É notável que a ideia de um lugar não ocupado pela civilização ocidentalizada era terrível, e que não se tinha vontade de conviver com as diferenças, tanto do próprio espaço, quanto a de seus habitantes, que aparecem aqui bestializados.

No ensaio *Visualizing the Anthropocene*, Mirzoeff(2014) descreve a visualidade do antropoceno como algo que nos mantém acreditando que de alguma forma a guerra contra a natureza que a sociedade ocidental tem proposto por anos não é apenas certa, mas bela, e que pode ser vencida.¹⁹A visualidade reside na aceitação passiva de que a ordem poderá sempre ser restaurada pelas autoridades, autoridades essas que são compostas pelo Estado e pelo capital, motores do progresso como conquista da natureza. Nesse capítulo, apresento alguns pintores que dialogam com essa construção de forma a contrariá-la.

¹⁹ No original, “In short, Anthropocene visibility keeps us believing that somehow the war against nature that Western society has been waging for centuries is not only right; it is beautiful and it can be won”
Public Culture 26:2 doi 10.1215/08992363-2392039 Copyright 2014 by Duke University Press

Durante o século XX, alguns pintores se destacaram com uma composição mais simplificada da paisagem. A popularização dos materiais industrializados permite o acesso ao fazer da pintura e com isso, traz novos resultados.

Helio de Melo não foi tão diretamente afetado por tais barateamentos dos materiais. Sobre sua obra, Melo afirma “A floresta é o véu da terra que sustenta o oxigênio, além disso, existe um verde vivo e outras cores que ninguém consegue definir. Enfim, para pintar uma mata do jeito que ela é, sem o sumo das plantas é impossível”²⁰.

O seringueiro amazonense era também compositor e pintor autodidata. Suas imagens muitas vezes narrativas, retratavam o seu cotidiano. As cenas com teor teatral²¹ e densa atmosfera se passam sempre em meio à floresta, com a presença de figuras mitológicas locais, assim como seringueiros, indígenas e seres criados pelo próprio artista. Há um mistério e uma melancolia nas pinturas, que também retratam a situação de devastação em que a floresta se encontra, assim como a continuação do ciclo da borracha, que começa no século XIX na região Norte do Brasil. As cores de Hélio reforçam a interdependência da floresta, e sua qualidade de criadora de realidades, na medida em que o artista pinta com os pigmentos extraídos da própria mata. As imagens também narram a transformação ocorrida durante a ditadura militar, quando muitas pessoas do Sul do Brasil migraram para o Norte para lucrar com as terras recém disponibilizadas pelo governo. A exploração da mão de obra, a transformação da floresta em pasto²² e a consequente destruição da mata convivem em um realismo fantástico, que abrange a floresta como um espaço de cosmologia própria, onde as dimensões social, ecológica, espiritual, mágica, política, histórica e econômica convivem.²³ Hélio nos mostra a indivisão entre os corpos que habitam a paisagem e a paisagem ela mesma.

40

²⁰ Melo, Hélio.; A experiência do caçador. Rio Branco: Fundação Elias Mansour, 2000. H

²¹ https://api.almeidaedale.com.br/uploads/Helio_Melo.pdf HÉLIO MELO JACOPO CRIVELLI VISCONTI. Hélio Melo / Jacopo Crivelli Visconti...[et al.]. -- 1. ed. -- São Paulo : Almeida e Dale Galeria, 2023.

²² ibidem

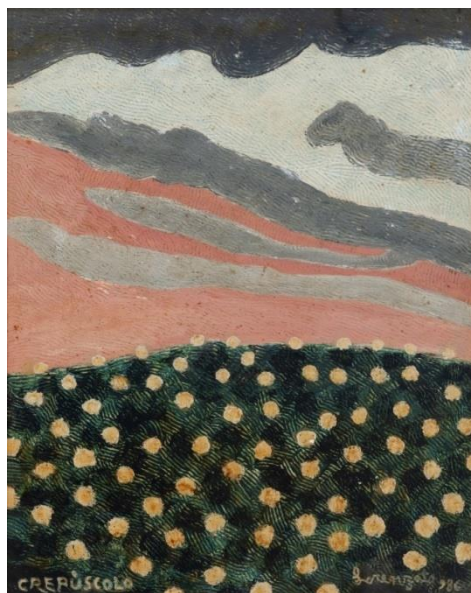
²³ Melo, Hélio.; A experiência do caçador. Rio Branco: Fundação Elias Mansour, 2000. H



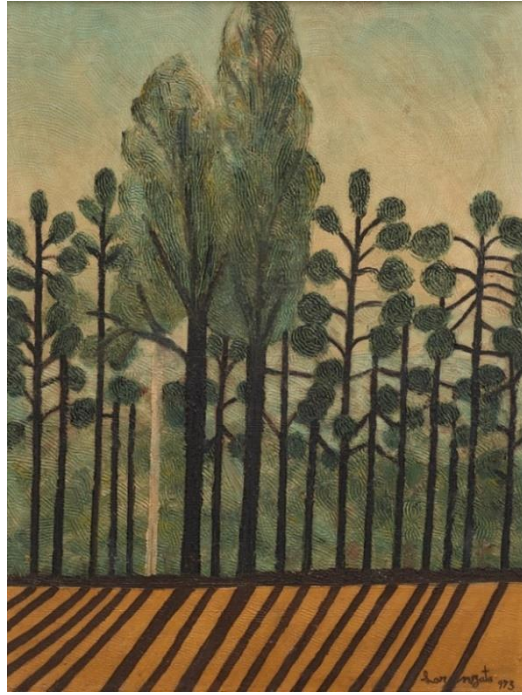
A Casa do Seringueiro, Hélio Melo. nanquim e extrato de folhas sobre papel cartão, 50 x 47 cm.

As cores fortes e Ranchinho de Assis (1923-2003), as pinturas espessas de Lorenzato (1900-1995) e as produções do grupo Santa Helena, nos anos 30, do qual participaram Francisco Rebolo(1902 – 1980) e Alfredo Volpi (1896 - 1988)apresentam não só uma natureza vibrante, como também a inovação pictórica, que inclui elementos de representação mais abstratos dos que os que era utilizados até então.

41



Crepúsculo, Lorenzato. Óleo sobre tela sobre placa, 1986



Araucárias. Lorenzato. Óleo sobre placa, 1973.



Morumbi. Francisco Rebol. Óleo sobre tela, 1944



Porteira. Ranchinho de Assis. Óleo s/ cartão. 1982

Do fazer

44

A gente não gostava de explicar as imagens porque explicar afasta as
falas da imaginação.

[Manoel de Barros]

*Todas as pinturas apresentadas neste capítulo são de minha autoria, fotografadas por mim e por
Caio Amaral, e pertencem à coleções particulares.

sorte, desejo, medo, destino

As coisas não são o que são, são o que se tornam

[Gaston Bachelard]

No dia 31 de dezembro de 2016, comecei a pintar. De forma intuitiva, esbocei meus primeiros óleos sem muitas imagens em mente, experimentando com os resultados e texturas que são possíveis de obter no próprio encontro do pincel com a tela. Minha inclinação não era ter compromisso com uma imagem final, mas, assim como na música, acessar um repertório gestual para improvisar sobre um tema. Esse tema podia ser a cor, a forma, uma música, um ambiente, um som, uma memória ou uma imagem abstrata que se relacionava com algum sentimento. O processo foi se desenrolando como uma coleta de imagens mentais, com resultados gestuais, expressivos, e em grande formato. O interesse estava no próprio processo e na natureza da pintura como repertório de possibilidades. Ao longo dos anos, essas imagens foram se tornando mais figurativas e alusivas, e sugeriam algo no espaço entre corpo e paisagem.

45

Simultaneamente, desenvolvi algumas instalações *site-specific* no espaço público de Brasília., em diálogo com formas de ocupar a cidade e as matérias primas do ambiente urbano. O conflito entre o corpo e o espaço esteve sempre presente na minha linha de trabalho, mas de formas diferentes. Pouco a pouco, essa questão se tornou mais nítida.

É difícil descrever verbalmente uma busca pela imagem. Coletando anotações desse período, encontrei o seguinte trecho: “todas as minhas ações são costuradas pelo fio da dúvida. do que há pra além delas e de como elas existem. de onde saíam, e de qualquer forma, se sairiam iguais. se a intuição é de mim, é de tudo ou se é do querer. tudo é imediato e inevitavelmente experimental. todas as colisões causadas são necessárias para que o tempo continue seguindo. pra quem quer ver, tudo se mostra.” (sic). Hoje, olhando pra trás, entendo que eu estava orbitando algumas questões, tentando cada vez mais atingi-las através do fazer, do erro e do acerto, e de uma forte confiança na intuição. Se aproximar da imagem aprendendo com as possibilidades disponíveis à nível técnico, quase que como um esculpir da ideia, que age pela retirada da matéria, chegando cada vez mais perto de um centro, um núcleo que abarcasse os incômodos e os confortos possíveis através do espaço.

O processo de criação era também sobre investigar obsessões, explorar o subconsciente, o automatismo, a presença e a espiritualidade. O importante aqui não é remontar a essas

imagens, mas remontar ao percurso que me conduziu à paisagem, como uma condensação de diferentes obsessões e questões.

Em 2019, iniciei, sem perceber, uma mudança. As paisagens que eram internas foram tornando-se externas. Comecei uma série de pinturas de cavernas, que remetiam à carne e à organicidade do corpo. Mais tarde, elas dariam origem às outras paisagens.



Paisagens goianas. Díptico, 2021, óleo sobre tela. Duas telas de 10 x 10 cm.

Durante a pandemia, em reclusão e sem acesso ao deslocamento, restrita a um apartamento, minhas referências de espaço e de lugar se tornaram oníricas. Me aprofundei no estudo dos sonhos e a conceção de lugar dentro do imaginário. A partir de relatos, cada vez mais longos, feitos pelas manhãs logo após acordar, esbocei lugares frequentes em sonhos e tentei traçar uma relação entre lugares reais, sensações, emoções, e os relevos que se apresentavam à noite, durante o sono. O processo estava também relacionado a uma divisão dos lugares sonháveis: a primeira categoria, os lugares que são a amálgama de vários outros que faziam parte do cotidiano, como centros comerciais, consultórios médicos, escritórios, ruas, e parques que de fato existem e podiam ser reconhecidos. A segunda categoria era a de lugares simbólicos, emocionais, como uma praia cuja faixa de areia se estende por quilômetros até chegar no mar, e as ondas vem sempre na mesma proporção gigantesca, e no mesmo intervalo de tempo, criando ritmo pelo espaço. Ou como dois rios que, ao se encontrarem, são divididos por uma parede remendada de pladur. O terceiro tipo de lugar está relacionado sobretudo ao desejo. Parece ser feito da vontade de beleza, dos sentimentos, do medo, da narrativa. Um sentimento que molda o lugar, e o torna parte dos acontecimentos emocionais.

A categorização dos sonhos está longe de ser novidade. No século II, Artemidoro já descrevia os sonhos, enquanto Macróbio, já no século 5, realiza uma classificação que o neurocientista Sidarta Ribeiro traduz e sintetiza da seguinte forma:

Macróbio propôs uma classificação dos sonhos amplamente aceita no pensamento teológico medieval. Para Macróbio, visum (phantasma em grego) seriam aparições oníricas, também consideradas “sem significado profético”, que ocorrem na transição entre vigília e sono, quando o sonhador imagina “espectros” à sua volta. Insomnium (enhypnion em grego) seria o pesadelo, considerado “sem significado profético” e reflexo de problemas emocionais ou físicos. Visio (horama em grego) seria o sonho profético que se torna realidade, oraculum (chrematismos em grego) seria o sonho oracular em que uma pessoa venerada revela o futuro e oferece conselhos, enquanto somnium (oneiros em grego) seria o sonho enigmático com símbolos estranhos, que necessitam da intervenção de um intérprete para serem compreendidos (Ribeiro, 2019, p. 24)

O sonho, como lugar de dúvida, permite o exercício do mistério e do misticismo. A nossa própria ignorância e falta de consenso sobre do que se trata o sonho age como uma bênção, no sentido de que podemos interpretá-los da forma que nos convém. Em culturas xamânicas, é muitas vezes visto como profecia e como algo que se forma para além do indivíduo. Em 1989, Krenak diz em entrevista: “*Eu não interpreto sonhos, eu recebo sonhos*”²⁴.

47



Tomar consciência do corpo, se interessar pelo desvio, pelo acidente, pelo deslize. *Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os arituncuns maduros*, diz Manoel de Barros em Menino do Mato. O sonho é, e sempre foi, em diversas civilizações, motivo de deslumbramento. A alteração do estado de consciência e a possibilidade de acesso a novas formas de ver, as mirações²⁵ e as profecias no final das contas me direcionaram para o mesmo frequente problema: o espaço.

Todo esse processo subjetivo deu lugar a uma busca de aproximação da própria pintura e da sua materialidade. Com o tema fixado ao espaço, foi possível explorar novas técnicas. A

²⁴Krenak, A. (06/07/1989). Ailton Krenak – Receber sonhos. *Teoria e debate*. <https://teoriaedebate.org.br/1989/07/06/ailton-krenak-receber-sonhos/>

²⁵ Miração é um termo cunhado por Mestre Irineu e utilizado tanto na comunidade do Santo Daime como em outros grupos que comungam a Ayahuasca para descrever as visões espirituais obtidas em rituais religiosos.

pintura passou a ser uma escolha consciente, focada em resolver não só questões pictóricas, mas também em se apropriar do suporte e do que ele diz por si mesmo. A partir daí, a própria tela se tornou um elemento de composição, dentro de uma narrativa que discute sobre os dispositivos que mediam a relação entre o humano e a paisagem, como a fotografia, a paisagem e o automóvel, ferramenta de deslocamento que modifica e traz novos olhares sobre o espaço.

Em setembro de 2020, voltei meu olhar para a paisagem como algo fixo, material. Comecei a pintar a partir de fotografias que tirava, principalmente na estrada. O estudo das composições também se relaciona com o espectador tecnológico, que vive em um mundo mediado. Do carro, vê a paisagem, mas não se mistura a ela. Não tem as vistas obstruídas pelo capim e não pode tocar os tantos elementos que a formam. Não sente a intensidade do vento ou mesmo do sol, se desloca por ela com cada vez menos atrito entre o carro e o asfalto. A pintura, aqui, era também um registro sensorial da experiência do corpo no espaço. Como essa separação, feita por meio de um veículo de toneladas, que se desloca numa velocidade muito além do que nossos corpos são capazes, pode tornar a nossa legibilidade sobre o mundo como uma posição que transita entre controle e liberdade. Com a expansão das possibilidades de deslocamento, o mundo diminui de tamanho e parece cada vez mais doméstico. As pinturas passaram a ser também sobre essa experiência, esse distanciamento do mundo e do isolamento sensorial tornado possível pelo método de transporte. Isso tudo traz uma certa monotonia a experiência do espaço e do tempo. Nomeei, então, algumas dessas pinturas assim como são nomeadas as rodovias que lhes deram origem, como *GO-118* e *GO-229*, estradas que cortam o estado de Goiás.

48

Pintar a partir de fotografias traz um desafio, o de observar o espaço externamente. Diferente dos impressionistas, que ao adotarem o *plein-air* misturavam-se com o próprio espaço, a fotografia ao mesmo tempo aproxima e distancia, isola e revela. No caso, as fotos proviam de diversas fontes: do arquivo pessoal, dos jornais sensacionalistas que espetacularizam as questões de disputa de propriedade dos crimes ambientais, e de coletas na internet feitas a partir da localização que me interessava. A representação torna-se dupla, já que parte de um ponto de vista definido tanto pelas possibilidades da câmera fotográfica quanto pelos filtros de quem escolhe compartilhar as imagens.

Pela primeira vez, então, abordei a produção de forma mais sistemática, e o foco foi reduzido a poucas informações. Sem me preocupar com o tema, ou com o significado, que já eram dados concretos, pude olhar para a fatura da tinta, a textura da tela, as diferentes formas de fazer pinturas de paisagens muito similares, e quase homogêneas, assim como os efeitos visuais dos diferentes pincéis e pinceladas. Nessa sutileza própria do material, encontrei com o passar do tempo o ruído próprio da pintura.



GO-118. Óleo sobre tela. 24x32, 2021



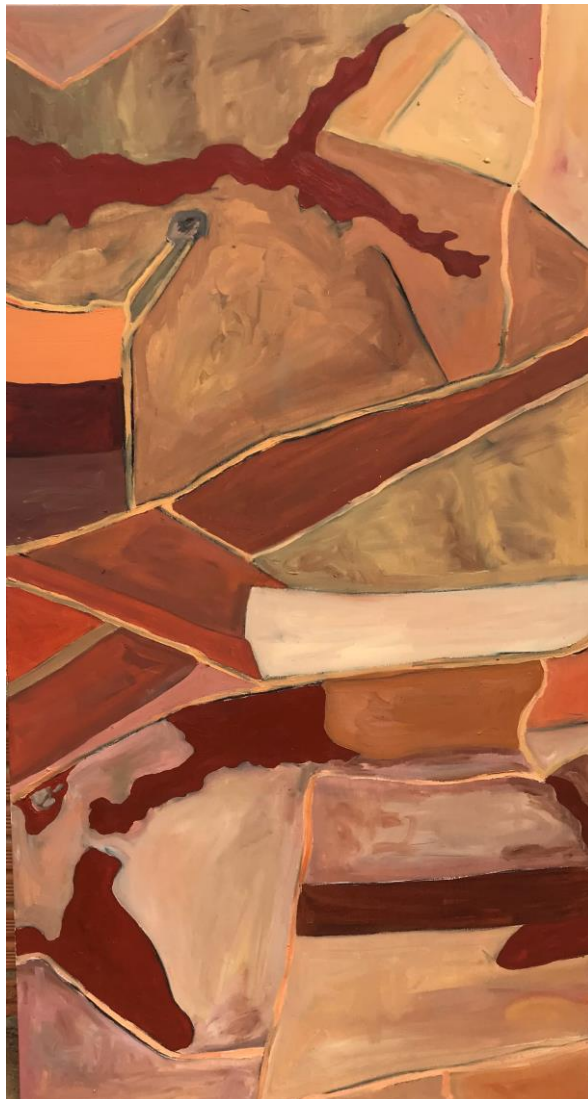
Monocultura goiana. Óleo sobre tela. 20x30 cm, 2021



Pega na mão de Deus e vai. Óleo sobre tela. 20 x 30 cm, 2021



Figura 1. Monoculturas (série). Óleo sobre tela, 50x50 cm., 2021.



Monoculturas (série). Óleo e cera sobre tela. 80 x 150 cm, 2021

Altars e Ruínas

O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias. O senhor vê: existe cachoeira; e pois? Mas cachoeira é barranco de chão, e água se caindo por ele, retombando; o senhor consome essa água, ou desfaz o barranco, sobra cachoeira alguma? Viver é negócio muito perigoso...

[Guimarães Rosa]

De rodovia à rio, latifúndio à mata, encontro algumas coisas em comum. Em meio aos araçás e caquis, em campos cheios de sempre-vivas e chuveirinhos²⁶ dourados pela tarde, ouvindo o som da água correr e do vento percorrendo as folhas, encontro altares. Esses altares não foram inventados por gente, mas pela própria terra. Lugares de devoção e atenção, em que a riqueza infinita de detalhes é resultado da diversidade e da autonomia das espécies que convivem no ambiente. Onde aproximar-se é também, cuidar, aprender, tornar-se junto. Com a vista infinita dos campos de soja e cana de açúcar, dos intermináveis pastos de bois magros, ruínas. Memórias de várias possibilidades, hoje, soterradas pelo peso do gado, pelo veneno dos agrotóxicos, pelas cinzas das queimadas. Lugares de terra morta, desgastada. Diferente do que se convencionou por ruína, elas não necessariamente apresentam vestígios de construções, mas da presença humana que se estabeleceu ao longo de anos de colonialismo, extração, abuso de poder, genocídio etc. Na paisagem, se revela uma arqueologia do poder, associada a concentração fundiária e visível através do solo e da vida que brota, ou não dele. Entre ruínas e altares, estradeiros.

51

²⁶ *Paepalanthus chiquitensis*, popularmente conhecida como Chuveirinho, é uma planta com formato distinto e flores abundantes nativa do Cerrado brasileiro.

Goyazes

Perto de muita água, tudo é feliz

[Guimarães Rosa]

A distância entre Brasília e Alto Paraíso é de 223 km. As cidades são opostas em seu funcionamento, motivo de existência e visualidade. A primeira, uma utopia modernista que há 63 anos rasgou a mata para nascer com suas linhas retas e uniformes. A segunda, uma pequena cidade nascida da mineração e convertida em centro turístico para um complexo de cachoeiras que a circundam. Alto Paraíso é frequentada por estar dentro do Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros, uma área de proteção ambiental que guarda o pouco que resta do Cerrado, savana que compunha grande parte do território brasileiro.

O deslocamento de uma cidade à outra é feito pela GO-118, uma rodovia quase sem curvas, ladeada de extensas monoculturas de soja, criando uma paisagem contínua e pouco variada. Devo ter feito esse caminho pelo menos 30 vezes nos últimos anos. O suficiente para que a visão dos desertos verdes, e, a depender da época, amarelos, decantarem na memória e se amalgamarem às lembranças de outras idas e vindas pelo estado. Entre essas paisagens monótonas, há a promessa de beleza das pequenas áreas preservadas. O Cerrado existe de tal forma que muitos dos rios parecem uma fenda na terra, em buracões e vales se ampliam as águas, se escondem no horizonte. A paisagem ampla, vista da estrada, é tão uniforme que o próprio tempo parece parado. Há pouco vento e poucas árvores frondosas suficientes para se ver algum movimento. O silêncio da paisagem é cortado pelo ruído dos carros em atrito com o ar.

52

Esse silêncio cresceu em importância durante a execução da série. A paisagem sonora²⁷ de um ecossistema abundante e saudável é permeada pelos sons dos animais que a habitam. As folhas secas pisadas, o cantar dos pássaros, o farfalhar das folhas, os insetos. São todos sinais de vida e de mudança constante, de interação. Há um desolamento em olhar para um horizonte tão distante que se dissolve no céu e ouvir poucas camadas de ruído. É quase como se a distância se tornasse intangível.

A diversidade de sons é correspondente à diversidade de vida a ocorrer no local. Fui lentamente aderindo a imagens mais silenciosas, amplas, distantes e que traziam em si uma nostalgia de um lugar já morto. Os latifúndios, criados através de máquinas agrícolas que trabalham

²⁷ Em *A Afinação do Mundo*, Murray Schaefer afirma: “Os sons fundamentais de uma paisagem são os sons criados por sua geografia e clima: água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais. Muitos desses sons podem encerrar um significado arquetípico, isto é, podem ter-se imprimido tão profundamente nas pessoas que os ouvem que a vida sem eles seria sentida como um claro empobrecimento.”

de maneira uniforme e regular o solo, em extensões impossíveis às proporções humanas, são instrumentos que constroem uma paisagem sonora e visual monótona e maquínica. (KRAUSE, 2016)

A artista Grada Kilomba, em seu livro *Memórias da Plantação*, dá a seguinte definição

Plantation, plantação em português, foi um sistema de exploração colonial utilizado entre os séculos XV e XIX, principalmente nas colônias europeias nas Américas, que consistia em quatro características principais: grandes latifúndios, monocultura, trabalho escravizado e exportação para a metrópole. Esse sistema criava ainda uma estrutura social de dominação centrada na figura do proprietário do latifúndio, o senhor, que controlava tudo e todas/os ao seu redor.

O sistema utilizado durante o período colonial se manteve em muitas de suas características. A Lei de Terras, promulgada no Brasil em 1850, garantiu a permanência dos latifúndios sob propriedade dos poucos proprietários, muitos deles políticos. Ela garantiu também a permanência do poder dos proprietários, assegurando que as ocupações da zona rural por imigrantes e ex-escravizados pudessem ter suas terras.²⁸ Segundo a Agência Senado, atualmente, apenas 0,7% das propriedades têm área superior a 2 mil hectares (20 km²), mas elas, somadas, ocupam quase 50% da zona rural brasileira²⁹. A concentração de poder e de posses no Brasil continua sendo definida pela sua história colonial, relegando aos latifundiários o poder de decisão sobre a construção do espaço e da paisagem, e expandindo cada vez mais a fronteira agrária. Com isso, grande parte do interior do Brasil consiste em posses monopolizadas tornadas terras esgotadas por técnicas agrárias retrógradas e que esgotam o solo.

Esse aspecto traz à tona também a duração da paisagem. No Cerrado, principalmente constituído pelos chapadões, faixas extensas de planaltos, ela se apresenta como uma linha contínua. A sucessão de espaços muito similares, e com poucos significantes que os tornem lugares³⁰, cria um espaço estranho, desértico e hostil.



²⁸Para mais informações, acessar: < <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/ha-170-anos-lei-de-terras-desprezou-camponeses-e-oficializou-apoio-do-brasil-aos-latifundios> >

²⁹ *ibidem*

³⁰ A distinção entre lugar e paisagem aqui é de suma importância. O lugar é definido por receber uma rede de relações humanas, onde afeto, cultura e trabalho se cruzam criando uma especificidade dentro da paisagem, ou mesmo dentro do espaço, onde o sujeito tem ligações.

De Goyazes, ou Goiás, foram chamados os indígenas que ocupavam o centro-oeste do Brasil durante a fundação de Vila Boa de Goyaz, no século XVIII, pelo bandeirante Bartolomeu Bueno, o segundo Anhanguera³¹. De bandeirantes se chamam os homens, em sua maioria descendentes de europeus e residentes no Sudeste, que durante o período colonial do Brasil, exploraram o interior do país nas bandeiras, expedições em grupo. Seus objetivos eram mistos: acumular riquezas como o ouro, a prata e as pedras preciosas, ainda abundantes superficialmente em muitos rios; exterminar os quilombos, e escravizar os africanos dispersos pelo território; exterminar ou escravizar os indígenas que encontravam pelo caminho e também expandir as fronteiras do Brasil, nomeando os lugares por onde passavam. Hoje, a região onde fica a Vila Boa de Goyaz se tornou um estado, chamado Goiás. Mas nessa história, falta um encaixe. Os tais silvícolas que ali viviam não deixaram registros. As referências são escassas, e seus rastros ainda mais. Alguns dizem que morreram com a chegada do Anhanguera, outros que nunca existiu tal grupo, mas sim diversas culturas nômades que por ali passaram.



As imagens que dão origem à série Goyazes são em sua maioria, fotografias tiradas de dentro de um carro em movimento, na estrada. Dentro dessa perspectiva, é importante ressaltar o distanciamento sensorial que o carro proporciona. Com atrito reduzido entre o condutor e o espaço, desliza-se por centenas de quilômetros sem esforço físico. A velocidade também é maior do que a nossa capacidade de absorção da imagem. Cria-se então uma situação simultânea e contraditória de aproximação e distanciamento. Ao mesmo tempo em que se está dentro da paisagem, está também separado dela por uma caixa de metal que pesa toneladas e que se torna uma extensão do corpo humano. Nessa condição, é possível percorrer tanto espaço com quase nenhum esforço, criando um espaço quase passivo para a contemplação. A mediação entre o corpo e o espaço nessa série, é então feita através de dois dispositivos: a máquina fotográfica e o automóvel.

A série foi feita em 18 telas de algodão, preparadas com gesso crê, de 20 x 30 centímetros. A premissa de realizar repetidamente essas paisagens, que eu já tinha tão sólidas em pensamento, era também a de exercitar a figuração. Preparei as telas com diferentes números de camadas. Quanto mais camadas são aplicadas, mais lisa é a superfície, então menos atrito é gerado

³¹ *Anhanguera*, em tupi, significa Diabo Velho. Foi o nome dado pelos indígenas ao bandeirante e a seu pai.

entre a tela e o pincel, possibilitando uma definição maior das manchas. Quanto menos camadas, mais atrito e mais expressão dos próprios materiais através da imagem.

Assim, pintar em diferentes “granulações” da tela era também um diário visual dos efeitos possíveis através do mesmo material. As fotografias usadas como referência, muito similares entre si, foram então o apoio para a criação de um repertório de técnicas possíveis com o uso da tinta óleo, da cera de abelha e do gesso cré. O desafio de um formato reduzido também traz a questão do dimensionamento da pincelada, e do peso que cada gesto vai imprimir sobre o resultado do trabalho.



A distância do lugar onde cresci também teve um papel importante e definitivo sobre a série. Ver de fora, com outras referências, uma situação que já estamos acostumados por toda a vida, cria contraste e torna mais nítidas as questões e os incômodos referentes a este lugar. Comparar a paisagem do Centro-Oeste do Brasil com a de Portugal trouxe à tona um certo desespero sobre o que acontece lá. Um desespero de que o espaço considerado selvagem, não domesticado e não dominado pela lógica utilitarista se esgotasse, como parece ter sido esgotado cá. E que isso fosse um sinal de uma condenação da vida a essa própria lógica. Fazer os trabalhos vinha do desejo físico e mental, teórico e político. De uma certa incompreensão da possibilidade da repetição da paisagem em larga escala, da concentração de poder necessária para dar vida a isso. Da falta de contentamento com o espaço, desencantado não pela técnica, ou simplesmente pelo ser-humano, mas pelo capital, pela história, pelo sistema de exploração colonial que se perpetua até os dias de hoje em estruturas de poder ainda vigentes.

55

As paisagens que fiz na série são todas pertencentes a essa região, cujo nome vem de uma atribuição imaginária à generalização grosseira da população que, talvez, tenha pertencido àquele lugar, antes de ser exterminada.



A série, no final, contempla paisagens que são também ruínas, que são compostas pela destruição de um bioma tornado um deserto infértil, de onde as plantas podem nascer apenas com o advento dos agrotóxicos e das sementes geneticamente modificadas em laboratório. Encará-las é encarar a morte. Uma terra como essa demora anos a ser recuperada, e tornada ecossistema sustentável novamente.

Entre elas, duas paisagens se distinguem. Dois rios. São eles *Pocinho* e *Canjica*. As formas e cores, abundantes e diversas, logo se destacam dos beges e do baixo contraste presente

nas outras telas. Nelas, encontro altares. Espaços de preservação e contemplação, de conversa, onde a própria terra é altar, é força física e espiritual.



Fotografia do atelier com as pinturas da série Goyazes, 2022.



Sem título, Goyazes (série). Isadora Almeida, 2021. 20x30 cm. Acervo da artista.



Sem título, Goyazes (série). Isadora Almeida, 2021. 20x30 cm. Acervo da artista.



Sem título, Goyazes (série). Isadora Almeida, 2021. 20x30 cm. Coleção particular.



Sem título, Goyazes (série). Isadora Almeida, 2021. 20x30 cm. Acervo da artista.



Sem título, Goyazes (série). Isadora Almeida, 2021. 20x30 cm. Coleção particular.



Sem título, Goyazes (série). Isadora Almeida, 2021. 20x30 cm. Acervo da artista.



Pocinho, Goyazes (série). Isadora Almeida, 2021. 20x30 cm. Coleção particular.



Vídeo: Integrantes do MST bloqueiam rodovias durante protesto em Goiás. Goyazes (série). Isadora Almeida, 2021. 20x30 cm. Acervo da artista.



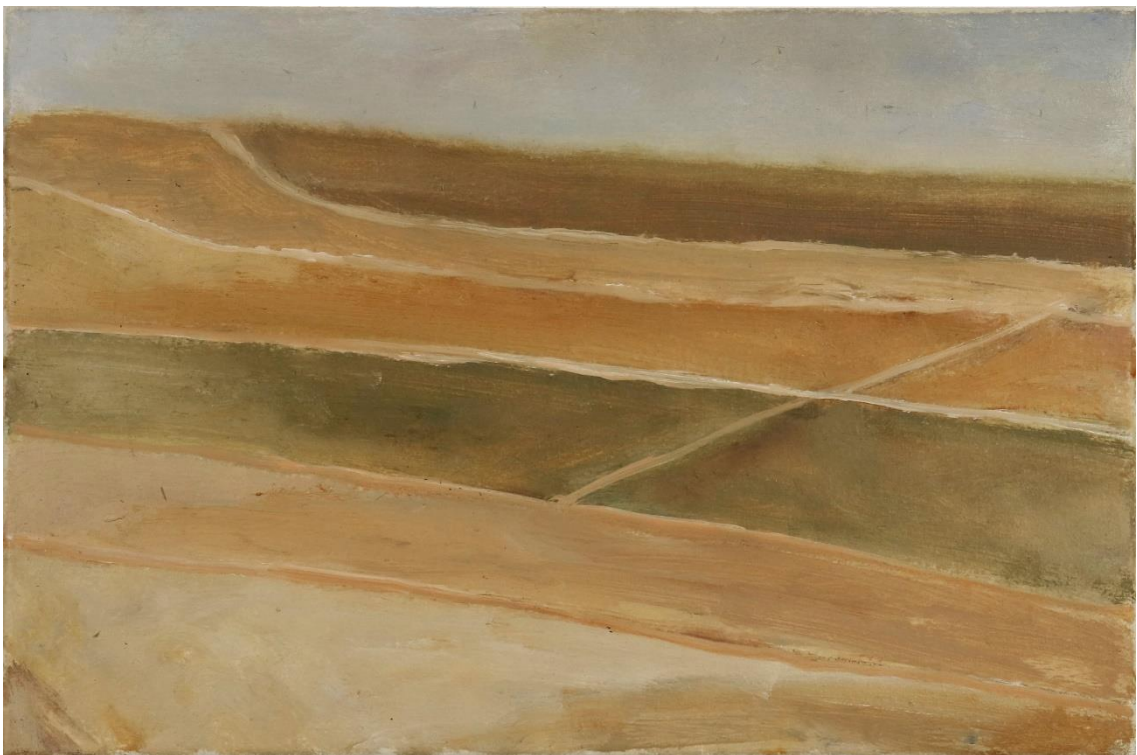
Sem título, Goyazes (série). Isadora Almeida, 2021. 20x30 cm. Coleção particular.



Sem título, Goyazes (série). Isadora Almeida, 2021. 20x30 cm. Coleção particular.



Sem título, Goyazes (série). Isadora Almeida, 2021. 20x30 cm. Coleção particular.



Sem título, Goyazes (série). Isadora Almeida, 2021. 20x30 cm. Coleção particular.



Sem título, Goyazes (série). Isadora Almeida, 2021. 20x30 cm. Coleção particular.



Sem título, Goyazes (série). Isadora Almeida, 2021. 20x30 cm. Coleção particular.



Sem título, Goyazes (série). Isadora Almeida, 2021. 20x30 cm. Coleção particular.



Sem título, Goyazes (série). Isadora Almeida, 2021. 20x30 cm. Coleção particular.



Montagem da série Goyazes ainda incompleta, em 2021.

Da fatura



Floresta. Óleo sobre tela. 50 x50 cm, 2021



estudo (de quando o ar ainda era molhado e não dava pra ver o fundo do céu). Óleo sobre tela. 50 x 50 cm, 2021

Pois bem, a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece

[Octavio Paz]

Há duas formas de se pintar o figurativo. Na primeira, o compromisso é com a nitidez, com a realidade visual, com a definição. A segunda é a que o compromisso é com a própria pintura. Nos últimos anos, venho buscando a linha tênue entre uma coisa e outra. Notavelmente, é bem mais fácil alcançar uma pintura comprometida consigo mesma quando se pinta de observação direta, de memória, ou de imaginação. Depois de trabalhar em telas que tinham como objetivo seu fim, ou seja, em que eu já sabia para onde elas iam, qual seria a imagem final, acontecia uma frequente frustração. O compromisso com a imagem matava a *pintura*. Assim como muitas vezes, racionalizar demais o processo criativo extinguiu o que era interessante.

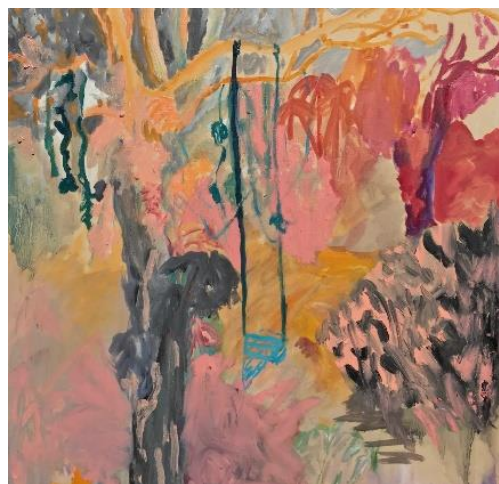
Aqui, tenho registros suficiente para traçar essa linha. Penso em Caronte. Mercúrio, Exú. Mensageiros, transitando entre mundos e planos. O medo e o desejo, simultaneamente, do não saber pintar, de deixar desanuviar, deixar as mãos soltas para que realizem quase num automatismo a sua própria feitura. De criar um saber novo a partir da prática, não em desprezo ao que foi construído ao longo dos

séculos sobre a pintura, mas por apreço a um suporte e técnica muito generosos com as possibilidades. De desaprender, e esquecer tantas regras e cânones que permeiam o fazer, para então encontrar algo novo.

Junto à essa reflexão algumas de minhas primeiras incursões figurativas, em *plein air*, feitas entre 2020 e 2021. Ao retornar a elas, reparo a dinâmica, fluidez, e *espontaneidade* maior com que eu deixava acontecer na pintura.

Quando iniciei o processo do mestrado e decidi me dedicar a figuração, acreditei que fixar um tema, ponto ou discurso facilitaria minha prática, ou daria meios para que ela acontecesse. Pensar isso foi um erro e um acerto, ao mesmo tempo. Acerto porque o compromisso com um discurso é também uma vontade, um desejo de investigar, de entender os arredores e se posicionar em relação a eles. Isso me proporcionou profundidade em uma pesquisa não só sobre o suporte em sua abrangência conceitual, como também pictórica. Possibilitou um destino para o olhar e para a fixação, e foi um guia para entender a minha insatisfação com o próprio mundo. Ao mesmo tempo, foi um erro por relegar a pintura à um campo demasiado mental e lógico, e solidificar o processo ao ponto da prática em um dado momento de esvaziar. Me pareceu que a pintura perdeu o seu movimento, sua força, para servir somente à imagem.

Aqui, diferencio a pintura e a imagem no sentido aspeto: a imagem serve a um



Jardim. Óleo e bastão de óleo sobre tela. 50 x 50 cm.

Queria. Óleo e bastão de óleo sobre tela. 100 x 100 cm, 2020

Goiabeira. Óleo sobre tela. 50 x 50 cm, 2021

propósito de definição, narrativa ou figuração pura. Está mais próxima da fotografia, que é melhor pra fazer imagens do que a pintura, que é mesmo boa para fazer pintura, e não imagem. A pintura tem a ver com peso e leveza, densidade, matéria, camada, tecido, encontro entre texturas, opacidade e transparência. Enfim, pintura.

Foi preciso então, uma coragem para me deslocar do discurso e voltar para a pintura. Para me satisfazer com ela, era necessário chegar mais perto, e não só tê-la como veículo. É ao mesmo momento separara as pinturas da vida, das coisas reais, práticas, políticas, sociais, e aproximá-la da polissemia. Pintar como forma de entender o espaço. Pintar como forma de pensar, como dar forma.

Da materialidade

Durante o processo de feitura da série *Goyazes*, decidi ter mais controle sobre a matéria e estrutura física da pintura. Definido o formato dos quadros, utilizei as oficinas da universidade para fabricar manualmente as grades. Esse processo começava no aparelhamento das madeiras, seguido pela diminuição de sua espessura, a criação do chanfro inclinado que evita que o tecido se cole à madeira quando a tela é preparada, o corte das dimensões de cada peça da grade, o corte em 45 graus para o encaixe e montagem, e, finalmente, a encolagem das peças para montar a grade. Ela deve ser feita com cola para madeira e retida com uma cinta e grampos de tensão em ângulo reto, para que não perca sua estrutura. Depois disso, espera-se um dia para que a cola seque, e para que ela não grude na superfície onde estão as telas, pode-se usar vaselina. O mais recomendado, na verdade, é utilizar encaixes ou parafusar a tela, mas por falta de tempo e de recurso, a solução encontrada funcionou bem. Mais tarde, em *Assentamento de Exu de Água de Meninos*, *Bananeiras* e *Imagem de Cabocla Jurema*, telas de maior dimensão, pude unir os vértices das grades com parafusos cruzados a 45° graus, o que conferiu mais estabilidade e longevidade aos trabalhos.

Início o preparo da superfície da tela esticando o algodão cru, de gramatura elevada, sobre a tela. Para fazer isso, pode se usar agrafos, que tem como desvantagem a maior superfície de contato e, portando, causam maior deterioração do tecido. São mais rápidos do que as tachas, que, quando feitas de aço niquelado evitam a oxidação e os danos ao linho ou algodão, além de facilitarem o restauro e o desgradamento.

O preparo do tecido foi feito com gesso cré (material, inclusive, pouco recomendado por Mayer), que proporciona diferentes gradações de atrito com o pincel, de acordo com a quantidade de camadas necessária. Utilizo esse preparo há alguns anos, mas com a repetição de formato e tema, pude explorar mais a fundo os diferentes acabamentos, e descobrir, por exemplo, que é preciso usar o dobro de cola quando se pinta em regiões com grandes mudanças climáticas. Também que a cola branca cá em Portugal e no Brasil significam coisas diferentes, e que aqui deve-se sempre comprar a cola vinílica, do contrário, o preparo racha. Pode-se aplicar o gesso, que tem coloração amarelada quando seco, em diferentes gradações de camadas. Na série, variei entre 4 e 12. Quanto mais camadas, mais liso é o fundo, o que converge para uma pintura também mais lisa e uniforme, com menos absorção de tinta. Para intensificar o efeito, pode-se também lixar ao final ou a cada camada que seca. A superfície emborrachada resultante de muitas camadas favorece o deslizamento da tinta, a possibilidade de detalhes mais nítidos, a facilidade de criar camadas translúcidas e uma certa definição que pode trazer resultados que me remetem mais à frontalidade visual da pintura, do que a ela como objeto. Assim, se *adiciona*

tinta construindo o resultado. Nas pinturas *Pântano* (2021), *Buracão* (2022), e *Pai Joaquim de Aruanda* (2022), é possível observar essa técnica.

Com poucas camadas de gesso, a tela se assemelha a uma lixa, que possibilita uma pintura feita pelo depósito, retirada e dissolução do pigmento, que se deposita mais profundamente no suporte. Isso gera um atrito bem mais seco e texturizado entre o pincel e a tela, que possibilitou as texturas de *Assentamento de Exú de Água de meninos* (2021), *Mesa de Santo* (2021) e *Guerobas* (2022). A *secura* levou a outro processo de pintura, lento e meditativo, usando pouca tinta e nenhum solvente. Gerou ruído na imagem, o que contraditoriamente, me levou a imagens cada vez mais silenciosas. Pintar parecia com raspar a tela, repetir por horas movimentos de espalhamento. Parecia com andar por horas, andar o suficiente até esquecer que está andando. Parecia com o gesto de espalhar a poeira com os pés, que talvez fosse o que eu queria fazer naquele momento.



A confecção do próprio suporte como parte do processo foi importante não só pela autonomia e poder de definição sobre os detalhes finais, mas para perceber o quanto aspectos como o peso, a espessura e a própria grade afetavam a pintura como um todo. Para mais detalhes a respeito dos materiais, consultei o livro *Manual do artista* (1999), de Ralph Mayer, os cadernos de ateliê de Antônio Parreiras³², conversas com outros pintores, observação e a própria prática. No caderno de Parreiras, destaco um trecho que não tem tanto a ver com as questões técnicas aqui abordadas, “A execução de uma pintura, de uma escultura, deve ser espontânea, e não procurada.”. O trecho ressoou, e pensei que a pintura, por muitas vezes, precisa ser primeiro procurada para que venha a ser espontânea. Ela se cria, no meu processo, a partir de um exercício posterior, do acaso encontrado no fazer e também dos acidentes. Claro que é preciso trabalhar, estar atento, estudar, compor, desenhar. Mas só isso não é suficiente para fazer uma boa pintura. É preciso estar aberto ao que ela te diz. Um pouco como uma conversa.

70

Da mesma forma, para mim foi bem ineficaz fazer estudos de composição no papel, com linhas e canetas. A vontade de fazer pintura é uma vontade da tinta e da tela, e não do caderno. São coisas diferentes com resultados diferentes. A partir dessa vontade, nos primeiros meses de 2023, comecei a usar o linho. Para preparar, cola de pele de coelho na proporção 1 parte de cola para 10 de água. Deixar descansar a mistura de um dia para o outro. Esquentar sempre mexendo, em banho-maria, com a água a 60 graus. Testar colocando a temperatura com o dedo: se conseguir ficar 10 segundos submerso na mistura sem queimar, e não mais que isso,

³² SALGUEIRO, Valéria (org.). O caderno de notas de Antônio Parreiras. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ap_caderno.htm>.

a temperatura está boa. Depois, aplicar ela na temperatura ambiente, como gelatina com uma espátula, cobrindo todas as fissuras entre as tramas do tecido, com a camada mais fina possível. Esperar secar, aquecer a cola até que fique líquida e aplicar mais duas camadas com o pincel. Guardar sempre o preparo no frigorífico. Se o cheiro for muito forte, está estragada.

Cadernos

O lago fez o jardim. Tudo se compõe em torno dessa água que pensa.

[Paul Claudel]

Compilado de reflexões informais sobre a prática, e sobre o que leva à ela. Coletadas dos cadernos que escrevi ao longo dos últimos dois anos, acompanhando os processos de produção artística.

a arte convence o ser humano que ele sempre está em um lugar ele sempre é matéria ele sempre
tem possibilidades



o que me aproxima do trabalho e da possibilidade de realização dele é o ambiente. as janelas grandes, o vento que passa, o calor do sol. preciso do sol na cabeça para iluminar os pensamentos e afastar a sujeira, digeri-la e eliminá-la. assim tenho espaço para a imagem. são imagens demais

72



tantas vezes prezo mais pela sonoridade que pelo significado. é do mesmo jeito com as pinturas.



Cansada do trabalho. Quis terminar a pintura das Luas, a segunda. As cores ficaram muito ingênuas. Não consigo ainda com o azul do céu noturno. Quero fazer amostras de céus diferentes. Acho que desisti dessa imagem por enquanto. O linho pronto, de loja, tem um preparo que segura demais as cores. Talvez melhor seja aproveitar a noite pra fazer a sombra da splantas que tenho aqui. Sinto falta de fazer as pinturas mais grossas, com mais camadas...ter mais horas



a procura é o que define o todo. o caminho, as figuras e as névoas. gosto da pintura porque faz manchas, abandona contornos, confunde a matéria. explicita a união de uma coisa na outra, a mistura das coisas que deixam de ser partículas e passam a ser massas, que passam a entrar numa constante mudança eternizada na imagem. me interessa tatear essa superfície até ela ganhar ou perder forma. olhando pra minha trajetória, vejo que era sobre reproduzir esse modo de ser do mundo que é captável através da grossura e do corpo da tinta, e que foi tomando forma. o essencial é o fazer, a rotina, o refazer, o voltar a tentar, a frustração e o delírio de conseguir chegar.

de início, não sabia muito bem o que estava fazendo. era uma descarga de tato, um desatino erótico, um emaranhar-se nas cores próprias. foram tomando forma. um dia, uma amiga vendo o trabalho falou

parece que você tá dentro, muito de perto, microscópico. e ao mesmo tempo parece monumental, galáxias e mundos. entendi ali qual era o tipo de busca que eu tinha me metido. não é algo que tem fim, é algo que vai se descobrindo com o fazer do caminho. fazer o caminho. entender que nada é individual, isolado, separado, mas que o todo se manifesta em relações, ligações, formas de entender que compõe teias e teias de significado.



entender, através do tato, quais são as coisas do mundo que gritam e qual é o assunto. não é sobre ditá-lo às vontades do corpo, mas sobre acolher os incômodos, atenções e paixões. ter a possibilidade de praticar essa liberdade. inventar. inventar modos de fazer, de viver, escrever. inventar contrários e inversões. então, fazer diários da prática. lembrar da poesia apesar da burocratização do fazer, não deixar a rotina enrijecer, mas abrir espaço para que o trabalho tenha palco pra fluir. no final, meu trabalho não é uma ilustração destas ideias que aqui escrevo. é fruto desse pensamento, e desdobramento dele.

73

que importância tem no mundo, a reflexão de qualquer um?

eu não sei dizer. e é por isso que continuo fazendo. porque acredito no potencial de um repertório de sentires feitos a partir do mundo, que se condensam e cada vez mais ganham corpo. não é assim que tudo foi feito? a partir do interesse, do magnetismo, de uma atenção especial a algo?

esse algo, a falta de forma dele, talvez seja o mistério do qual me incumbi ao enveredar pela pintura. esse algo é, por vezes, o sentimento nas palmas das mãos quanto se amassa um botão de rosa exageradamente grande. é por vezes, o sentimento seco e vermelho, interno, depois de se exaurir fisicamente. doutras, é o ser tomado por um espaço que te invade, apesar de, tecnicamente, sermos nós que nos inserimos nele. é sobre as coisas que despontam curiosidade. sobre olhar o mar. isso é algo muito clichê de se dizer, mas não há nada mais universal que olhar o mar. kalunga grande, fim da terra, beira do mundo. sua infinitude, sua opacidade, seu brilho, sua capacidade de existir e de ir e vir, sua insistente e infinita vontade de lambar a terra. seus avanços e ritmos. o fascínio de não entender a dimensão daquilo, e a tranquilidade de saber que não se precisa entender tudo. as cores bonitas, os tantos tons de azul, o alívio do horizonte liso. o mar é o nada, é o tudo. é a grossura de uma areia infestada de retalhos do mundo, das conchas, dos corpos, das sereias, dos lixos plásticos, das madeiras que viajam de praia em praia. é o condutor do mundo, o que segura os continentes em seus lugares, o que promove ligações entre eles, e ao mesmo tempo, separações. o mar como modo de fazer. essas figuras do imaginário, universais. o mar, o mar-inheiro. na música, nas histórias, homem, embrutecido e sensibilizado pela selvageria da solidão em meio ao imenso. amparado no seu próprio desamparo. navegante. devagar, paciente.

o mar de dorival³³, que mata e encanta. o amor, e a não possibilidade de trocar o mar por qualquer coisa. a intimidade com o mistério. o contrário de laborar, o contrário da mecanização e da repetição, navegar sozinho, navegar como criar destino, navegar como aprender, navegar como enfrentar e pegar a vida pelos dentes. Eu nunca pinte o mar.



superfícies do mundo, o que fica através das mudanças. aonde se constroem as paisagens e o que significa um quintal onde era um campo de concentração? o que significa olhar pra uma hidrelétrica e imaginar uma floresta, salpicada das moradias dos que dali brotaram? o que significa olhar para um prédio alto e espelhado sabendo que está construído em cima de um cemitério indígena?



Quero viver o verde



“Eu acho que você tem que ter o desejo de colocar o dedo na ferida. Porque quando você não acha que você vai botar o dedo na ferida, não tem porque mais você fazer. Então assim, eu pinto a paisagem porque eu acho que ainda tem coisa pra ser feita na pintura através da paisagem. Na realidade, a paisagem pra mim é a escolha de por onde o pensamento vai caminhar, é só isso, entendeu? (...) E eu tenho um lado romântico mesmo, de achar que quando você tem esse contato com a paisagem, você tem uma solidão ali, é uma hora em que você realmente se deixa sozinho. Isso é um pouco romântico, mas eu acredito nisso.”

74

Gisele Camargo em entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tgmc78aZmmI>



No Arco e a Lira³⁴:

Poesia como amplitude de experiências mundanas, expressão, criação de outro “A poesia revela este mundo; cria outro.”

Penso da mesma forma sobre a pintura. No mesmo livro,

“O mundo do homem é o mundo do sentido. Ele tolera a ambiguidade, a contradição, a loucura ou o embuste, não a carência de sentido. O próprio silêncio é povoado de signos. Assim, a disposição das edificações, bem como suas proporções, obedecem a determinada intenção. Não

³³ Dorival Caymmi (1914-2008), músico e compositor baiano

³⁴ O Arco e Lira. Octavio Paz

carecem de sentido - na verdade, pode-se dizer o oposto - o impulso vertical do gótico, o equilíbrio tenso do templo grego, a redondeza do pagode budista ou a vegetação erótica que cobre os muros dos santuários de Orissa. Tudo é linguagem”



“Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura tenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.” – Michel Seuphor em *Água viva*, de Clarice Lispector.



No impressionismo, as variações: possibilidades no mundo de compreender as variações inerentes à vida e abraçá-las como natureza. Não feitas pelo homem como formas desprovidas de atrito, mas como desdobramentos da própria terra.

75



Aguentar as contradições do fazer, que não precisa se justificar (quando se olha pro todo, qual a gravidade disso?)

Fazer o que se pode, com o que se tem; alastrar as contradições, para correr no ritmo; não dissolver as mãos no discurso: elas precisam *ser* mais do que *saber*. E nisso tudo aceitar, de bom grado, os fazeres.

Entender as coisas como presente e a presença como generosidade. Não ter medo de achar bom.



Depositar o pigmento na tela é conhecer a realidade



Três árvores quadradas e diferentes num mesmo lugar. Fiquei pensando como a *forma* é a mensagem, o estilo. Como o modo, a técnica e a figuração dizem mais sobre a ideia do que o próprio tema das coisas. A pintura é muito misteriosa. É meio a coisa geral do modo de fazer ser igual à forma de se relacionar com o mundo. Dar liquidez e distorção, espalhamento e mistura à uma

matéria sólida e condensada. Criar da árvore um rio, e etc. Penso que não tem problema mudar, na cara da oportunidade, porque tudo que acontece é só um emblema. Talvez seja sobre a distância entre o pensamento/memória das coisas e essas coisas em si no mundo. O pensamento sobre a convenção, ou algo nesse sentido. Imagens do pensamento como imagens do mundo. Desconfiança na fotografia como representante do real. As muitas dimensões sensoriais/interpretativas do real. A falta, e a possibilidade que vem com ela. O espaço inventivo como o próprio espaço do mundo. A gente passa menos tempo na imagem do que no texto. Como codificar uma imagem para que ela seja lentamente decifrável. Como desenvolver um pensamento sobre algo que já existe.



Sujar os verdes da paisagem, para que fiquem mais naturais. Nunca usar os verdes prontos. Quanto mais perto do vermelho, ou seja, quanto mais quentes são os azuis e amarelos que compõe a cor, mais amarronzado e natural fica o verde. Para uma mistura mais cinzenta, misturar o siena queimado com o azul-turquesa e o cádmio amarelo nápoles carne, como base. Não fugir, entretanto, de fazer uma ou outra coisa com os verdes azulados de aspeto mais sintético. Podem dar vida à uma imagem esmaecida.



Na oposição entre a perspectiva linear, que separa o espaço e hierarquiza suas camadas, e a atmosférica, que segue ordens da retina.

76

A resistência do material às nossas intenções constitui o trabalho



“Só consigo pensar em certas coisas em contato com elas”³⁵



To paint is not to represent, but to penetrate, to go to the heart of the secret, to work in a way to reflect the interior image³⁶



Dia solar, vou tomar um banho de rio num lugar onde não conheço. Na porteira, converso com um senhor que me indica os caminhos e logo no começo deles, me chamam atenção duas ou três borboletas enormes e verdes. De um verde quase sintético, de tão forte, elas se destacam em meio à escuridão da terra húmida sob as árvores. Paro um pouco pra olhar. Sigo o caminho. Descendo a ribanceira, o rio se concentra em poços brilhantes, e de novo, verdes. A água espessa, quase cor de menta. Depois do mergulho, tiro um livro, e sublinho a passagem

³⁵ Gaston Bachelard.

³⁶ Balthus

“Ao pé do lago, compreende-se a velha teoria fisiológica da *visão ativa*. Para a visão ativa, parece que o olho projeta luz, que ele próprio ilumina suas imagens. Compreende-se então que o olho tenha vontade de ver suas visões, que a contemplação seja, também ela, vontade.

O cosmos é, pois, de certa maneira, tocado de narcisismo. O mundo quer se ver. A vontade, tomada em seu aspeto schopenhauriano, cria olhos para contemplar, para se apascentar na beleza. O olho, por si só, não é uma beleza luminosa? Não traz a marca do pancalismo? É preciso que ele seja belo para ver o belo. É preciso que a íris do olho tenha uma bela cor para que as belas cores entrem em sua pupila. Sem um olho azul, como ver realmente o céu azul? Sem um olho negro, como contemplar a noite? Reciprocamente, toda beleza é ocelada. “³⁷

Voltando pra casa, encontro novamente o senhor que me mostrou por onde ir. Ele me oferece café, biscoito, algumas mangas e pergunta se gostei da tarde. Diz que vive lá há muito tempo e que seus olhos, verdes, foram ficando dessa cor de tanto olhar o rio.



Hoje pintando uma janela, mudei os tons dela de um azul-escuro e profundo para amarelo. Desbalanceou completamente o fundo, e desisti de fazer a imagem no meio do caminho. Melhor era pintar por cima, e depois de tanto fazer isso até acho que muitas pinturas melhores vêm da sobreposição delas e da indefinição das camadas de fundo, misturadas com a tinta da imagem anterior. O problema é que se perde o brilho e a luminosidade do linho branco. Repeti muitos vícios de cor, e fiz os mesmos verdes. Penso no que é possível e necessário pra continuar compondo sem cair nos vícios, mas também, usar o que aprendi.

77



O aspeto noturno da pintura. O tanto que ela é, na mesma medida, sobre visibilidade e não visibilidade. A condição da penumbra como geradora de possibilidades, entre sombras e luzes.



Ao fazer os verdes mais escuros, usar o gris de payne. Ele com um pouco de amarelo cádmio ou ocre já é suficiente para um verde de baixa saturação. Ao ser misturado com o terra siena queimado, pode fazer um tom esmeralda profundo.



Não é possível ver uma estrada como se vê um rio.



³⁷ A Água e os Sonhos, página 31.

Fórmula de Corot para seus verdes:

“sienna earth and burnt sienna with cobalt or yellow ochre with Prussian blue or mineral blue, yellow cadmium with ochre lake and all the tones in-between without thinking about it or formula decided upon in advance”

Em: HERRING, Sarah. Six paintings by Corot: methods, materials and sources. In: National Gallery Technical Bulletin, 30th anniversary volume. London: National Gallery Company, 2009.



“Treeless, dismal, uninteresting”

Descrição de Forrest Bess sobre a paisagem da sua casa no Texas, em carta enviada a Betty Parsons



Não sacrificar o prazer pela racionalização

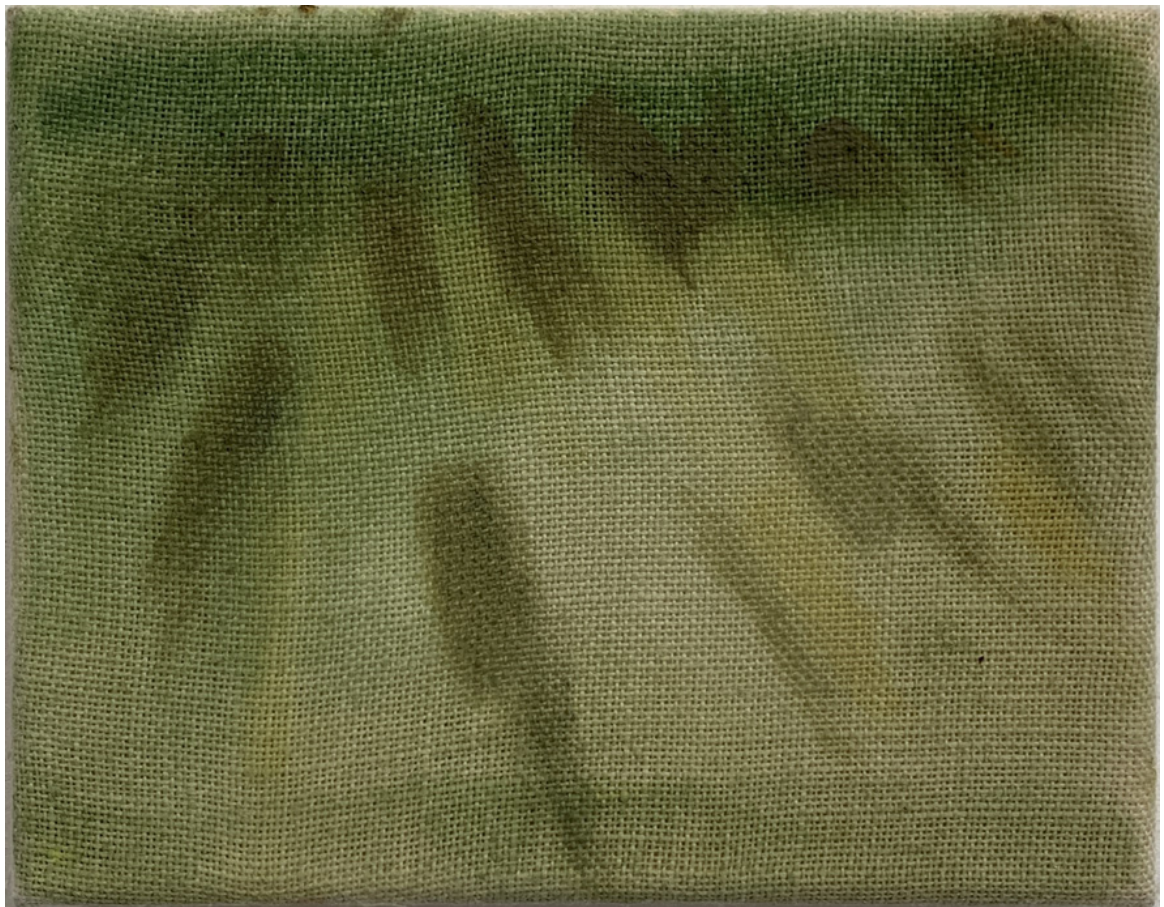
78



“É preciso seguir essas imagens que nascem em nós mesmos, que vivem em nossos sonhos, essas imagens carregadas de uma matéria onírica rica e densa que é um alimento inesgotável para a imaginação material.”³⁸

³⁸ Gaston Bachelard

Pinturas



Sem título. Óleo e cera sobre linho, 18 x 14 cm, 2023



Brotamentos. Óleo e cera sobre linho, 18 x 14 cm, 2023



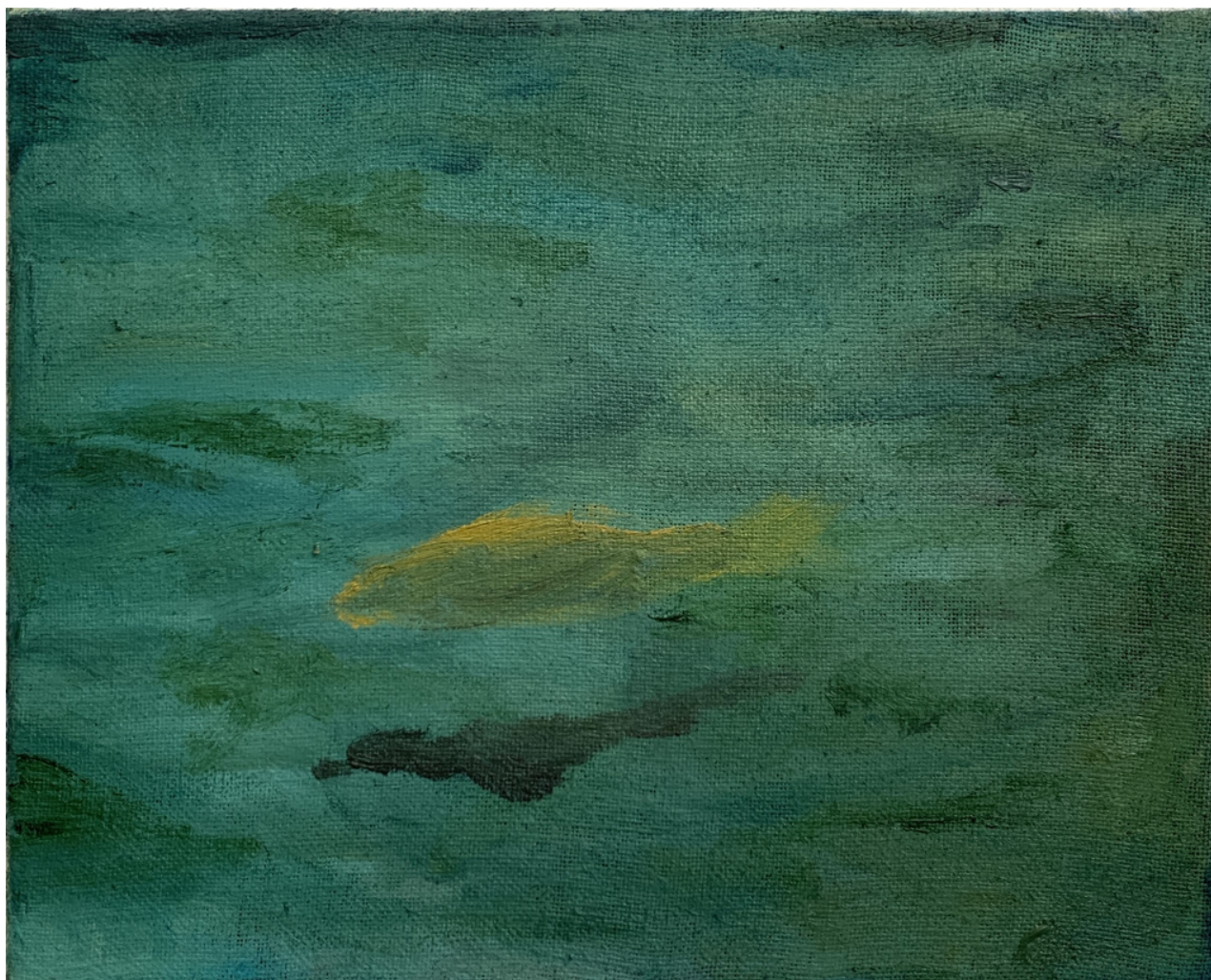
Sem título. Óleo e cera sobre linho, 24 x 33 cm, 2023



Sem título. Óleo e cera sobre linho, 15x15 cm, 2023



Capelinha. Óleo e cera sobre linho, 20x30 cm, 2023



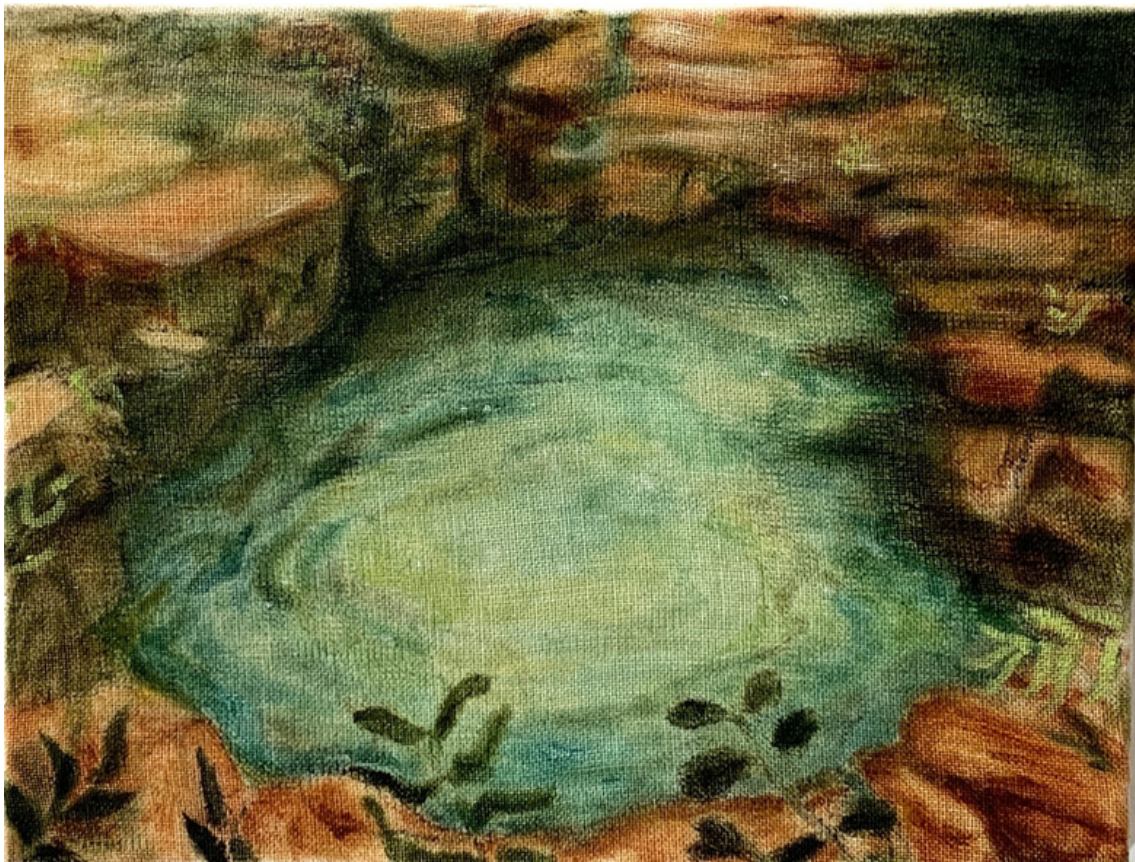
Rio São Miguel. Óleo e cera sobre linho, 24 x 30 cm, 2023



Velas. Óleo e cera sobre linho, 30x40 cm, 2023



Sem título. Óleo e cera sobre linho, 10x15 cm, 2023



Sem título. Óleo sobre linho, 32X27 cm, 2023



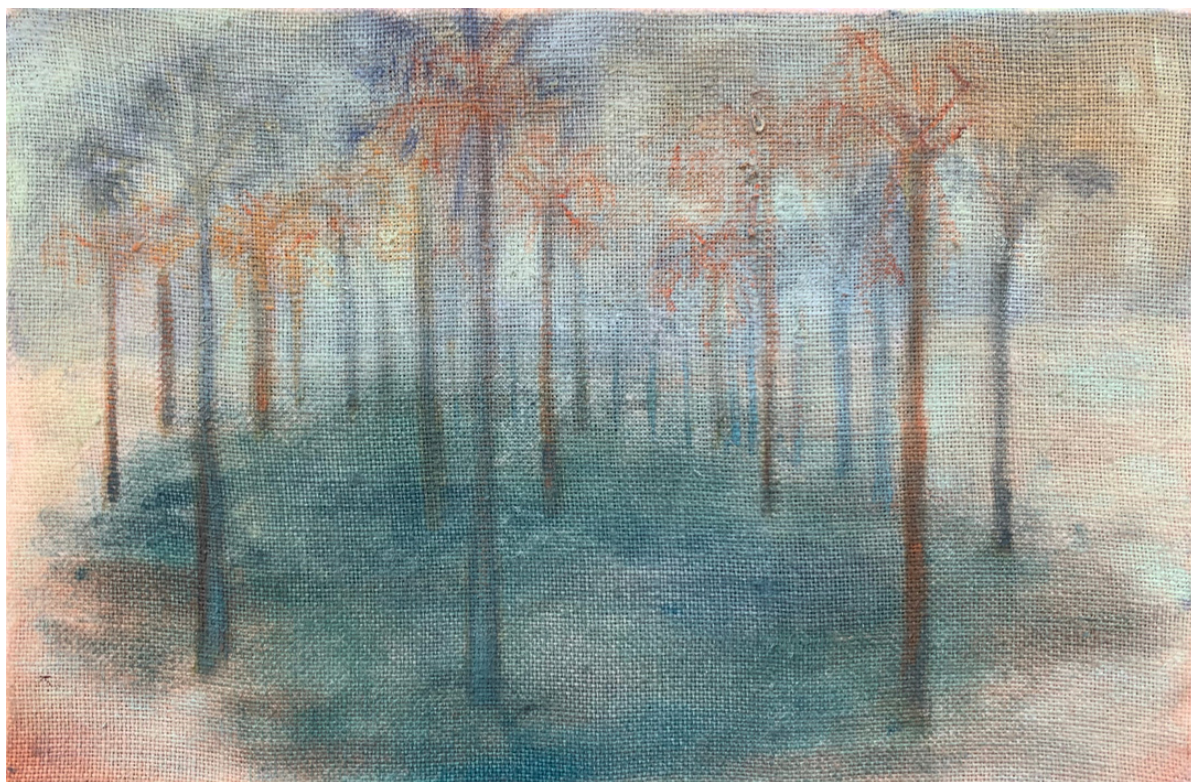
Praia. Óleo sobre linho, 20x30cm, 2023



Sem título. Óleo sobre tela 24 x 30 cm 2023



Água. Óleo e cera sobre linho, 2023



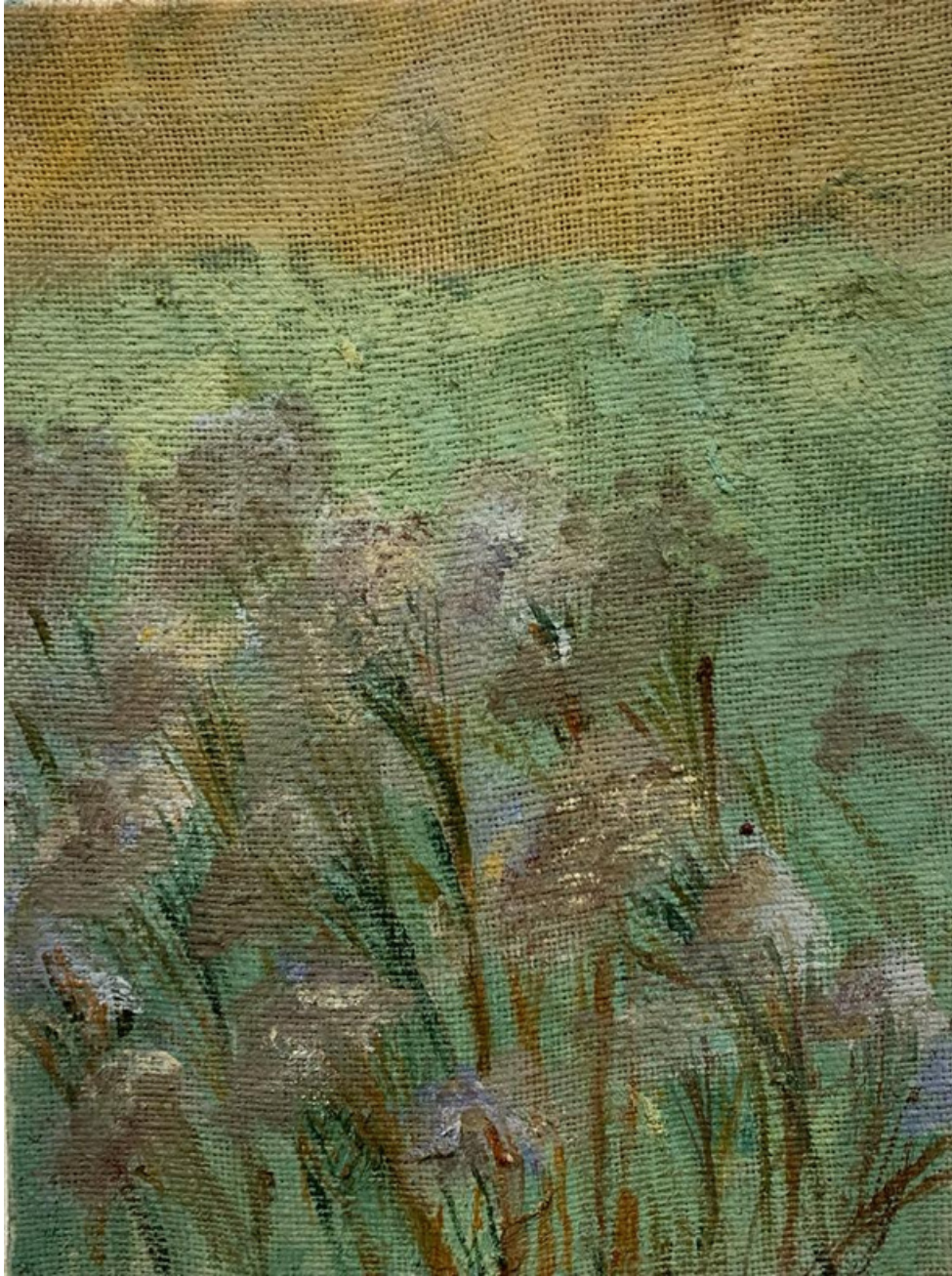
Buritizal. Óleo e cera sobre linho, 20x30 cm, 2023



Sem título. Óleo sobre linho, 20x20cm, 2023



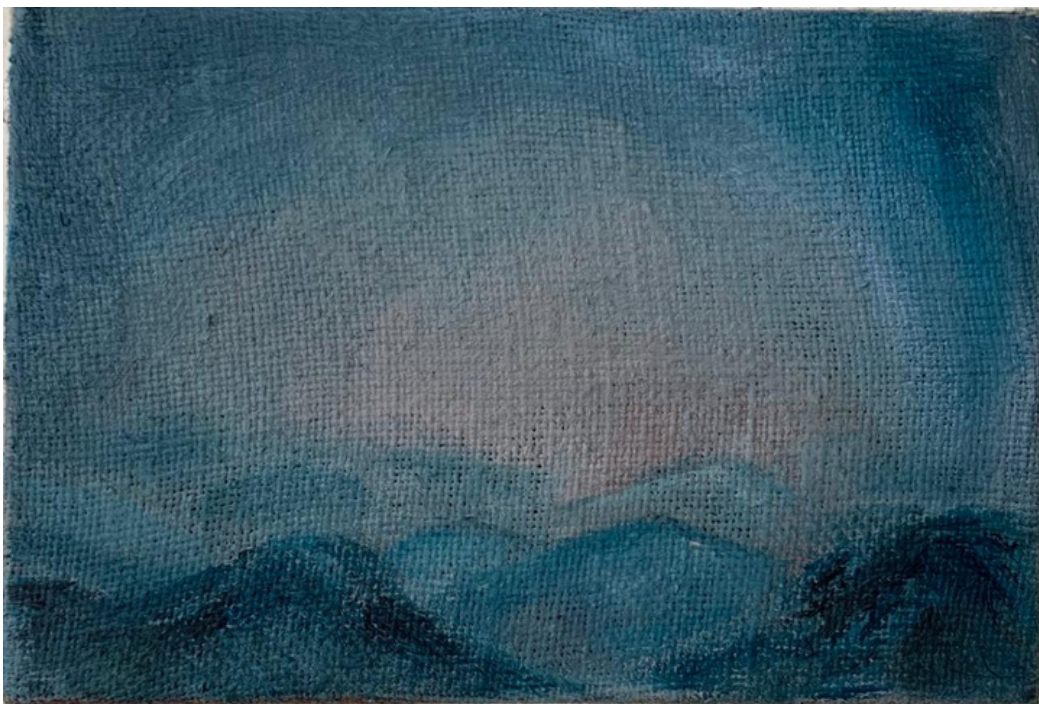
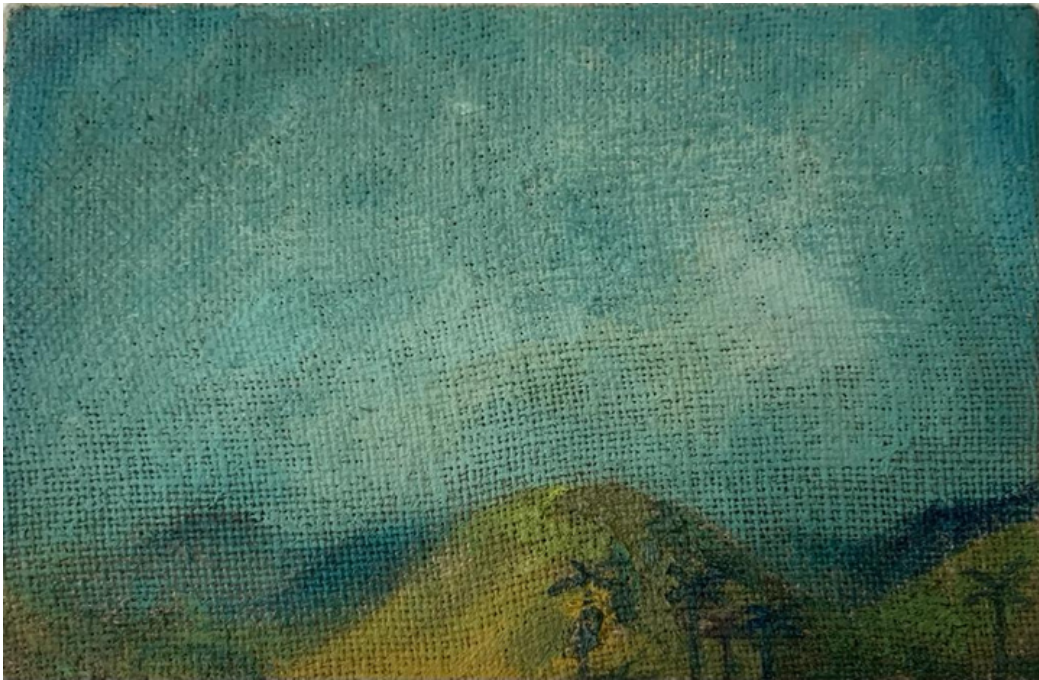
Caminho de Cocal. Óleo sobre linho, 20x20cm, 2023



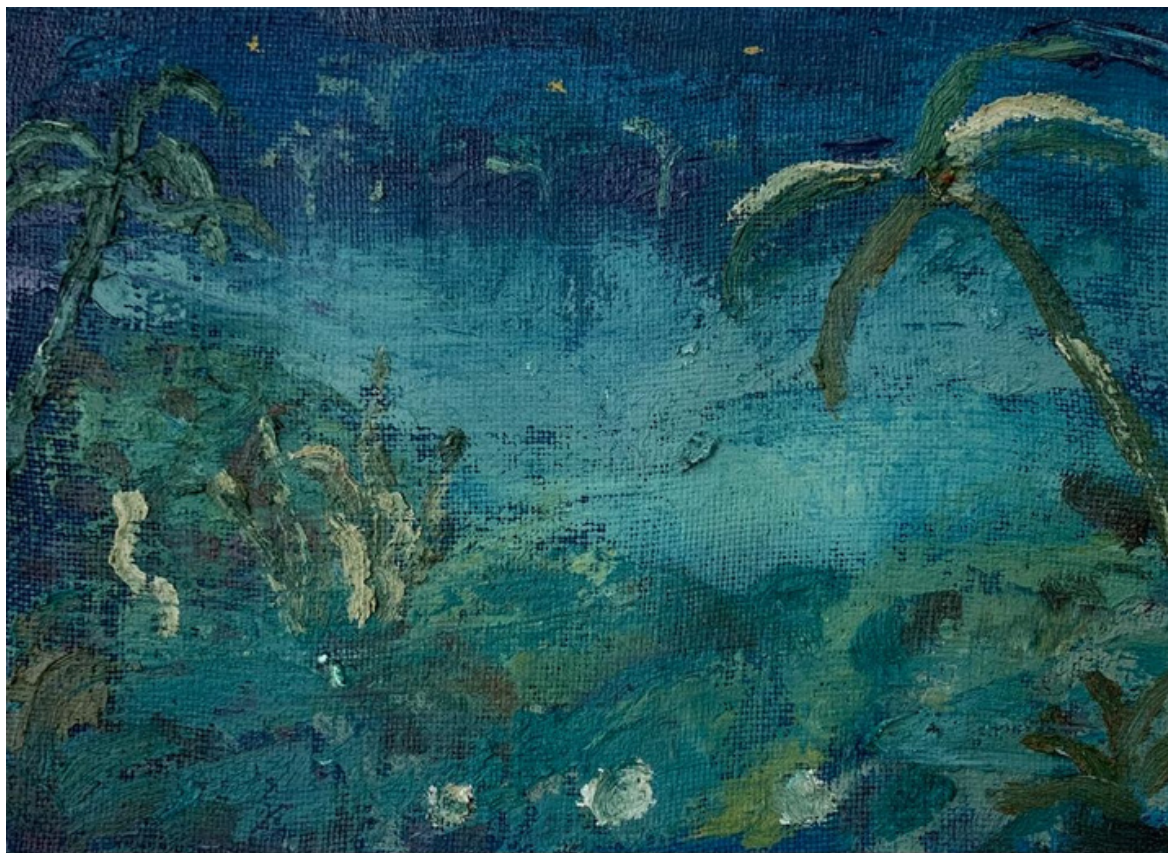
Brejo. Óleo sobre linho, 15x20cm, 2023



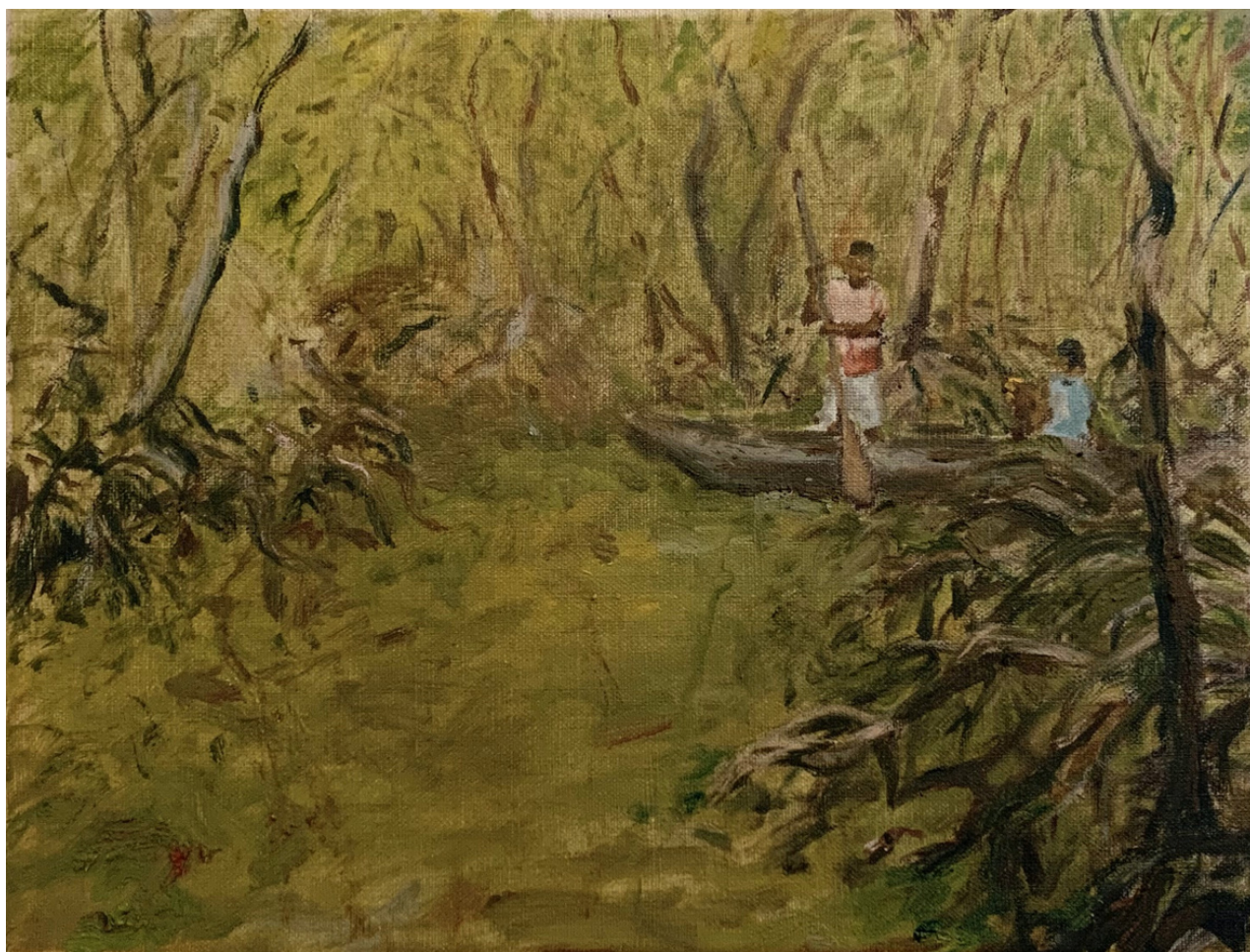
Sem título. Óleo sobre linho, 19x24cm, 2023



Auroras (díptico). Óleo sobre linho, 10x30cm, 2023



Madrugada. Óleo sobre linho, 16x22cm, 2023



Caranguejo. Óleo e cera sobre linho, 35x27 cm. 2023.



Buracão. Óleo sobre tela, 27x22cm, 2022



Santa Ifigênia. Óleo e cera sobre tela, 40x60 cm, 2022



Folha. Óleo sobre tela, 24x18 cm, 2022



Jeanne. Óleo sobre tela, 32x26 cm, 2022.



Duas luas. Óleo e cera sobre tela, 10 x10 cm. 2022.



15:15 Óleo e cera sobre tela, 10 x10 cm. 2021.



Morada. Óleo e cera sobre tela, 33x24 cm, 2022.



Sáida; setembro. Óleo sobre linho, 30x40 cm, 2022



Sem título. Óleo sobre tela, 20x30 cm, 2022



Capuchinha. Óleo sobre linho, 30x30 cm, 2022



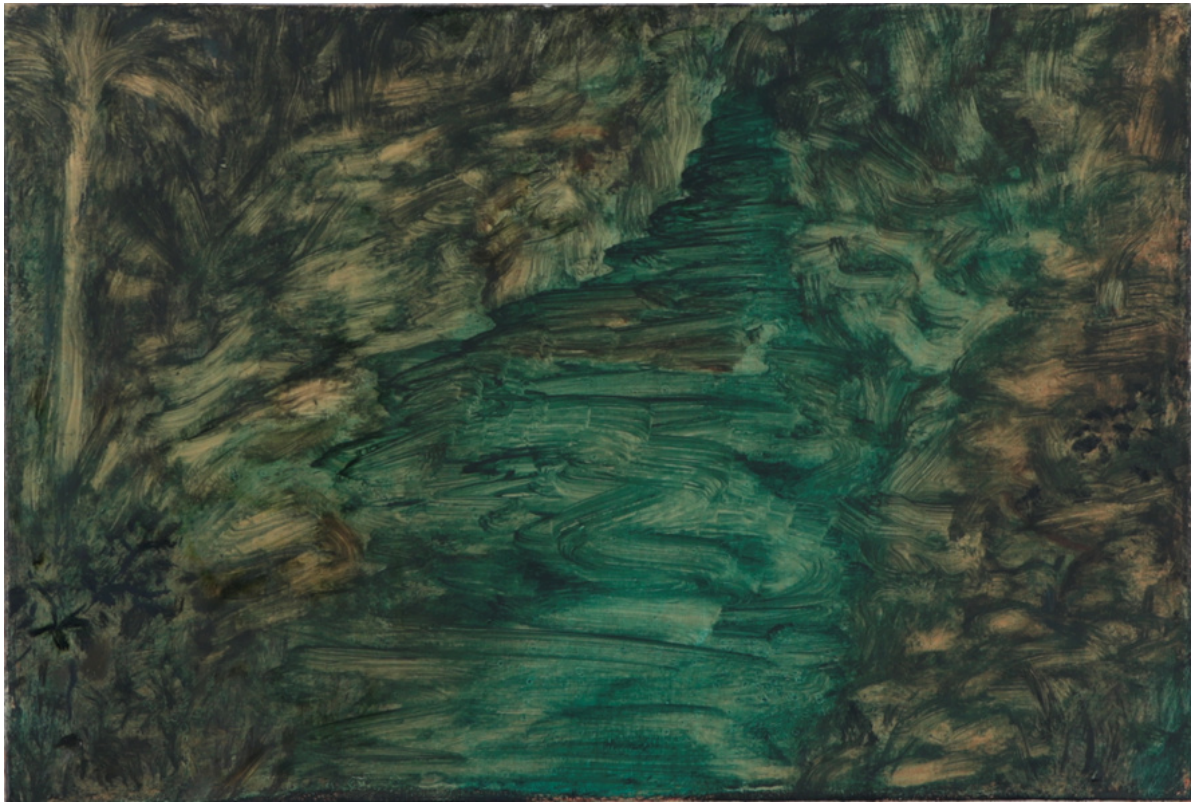
Araraiera. Óleo sobre tela, 33x24 cm, 2022 e
Paisagem. Óleo sobre tela, 24x18 cm, 2022



Cana. Óleo sobre tela, 24x30 cm, 2022



Pasto. Óleo sobre tela, 20x30 cm, 2022



Pântano. Óleo sobre tela, 20x30 cm, 2022



Imagem de Cabocla Jurema. Óleo sobre tela, 127 x 73 cm 2022

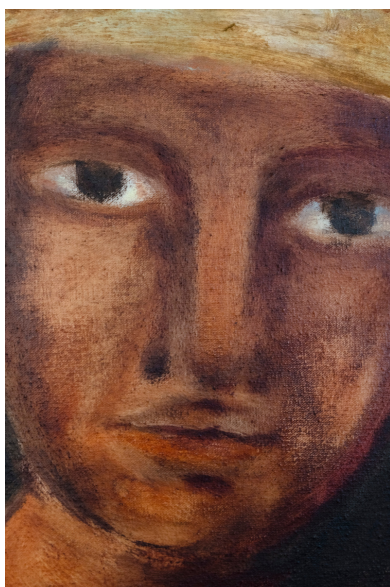


Imagem de Cabocla Jurema (detalhes). Óleo sobre tela, 127 x 73 cm 2022



Guerobeiro. Óleo sobre tela, 20x20 cm, 2022



Guerobas. Óleo sobre tela, 24x18cm, 2022



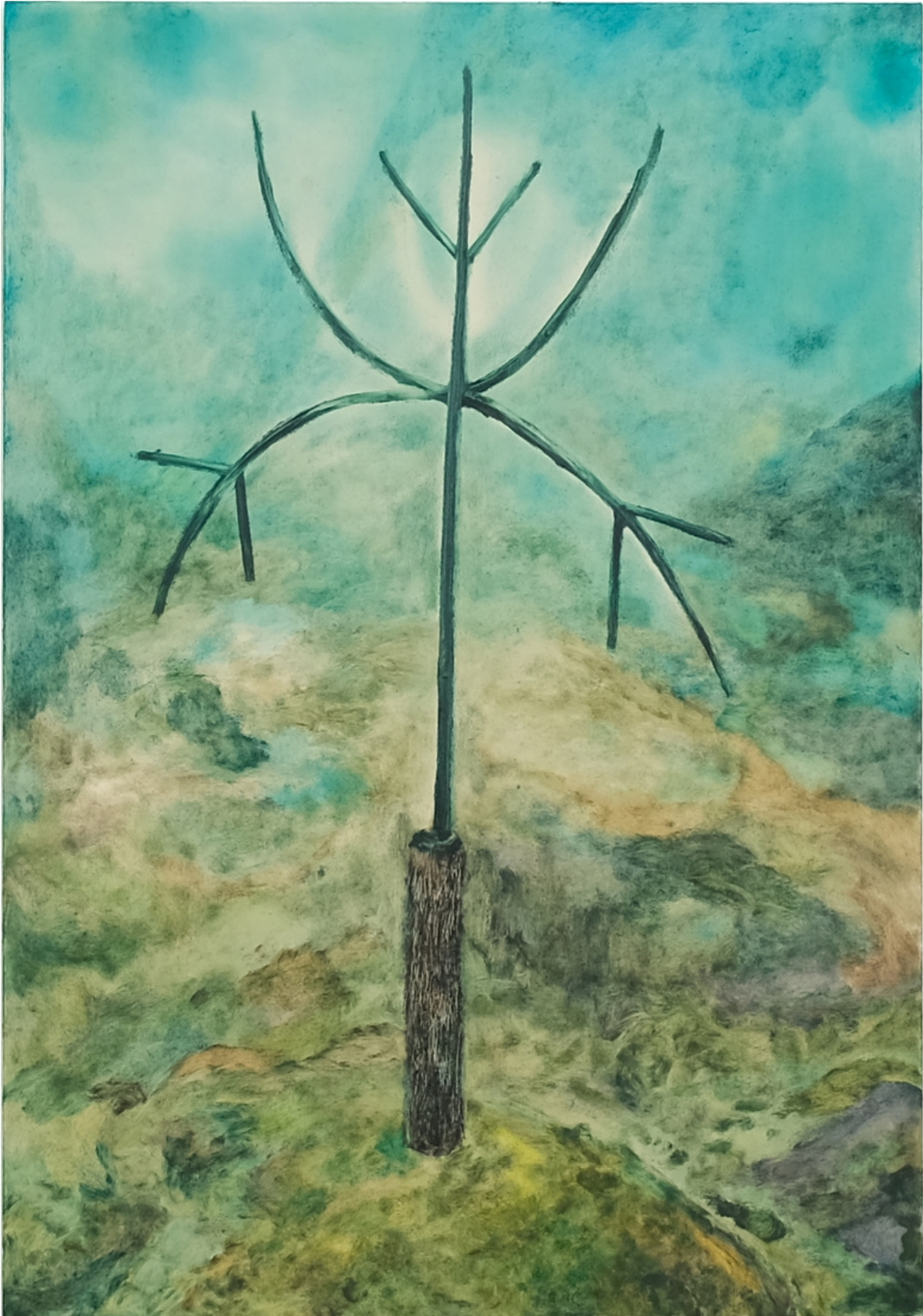
Bisnau. Óleo e cera sobre tela, 20 x 30 cm, 2022



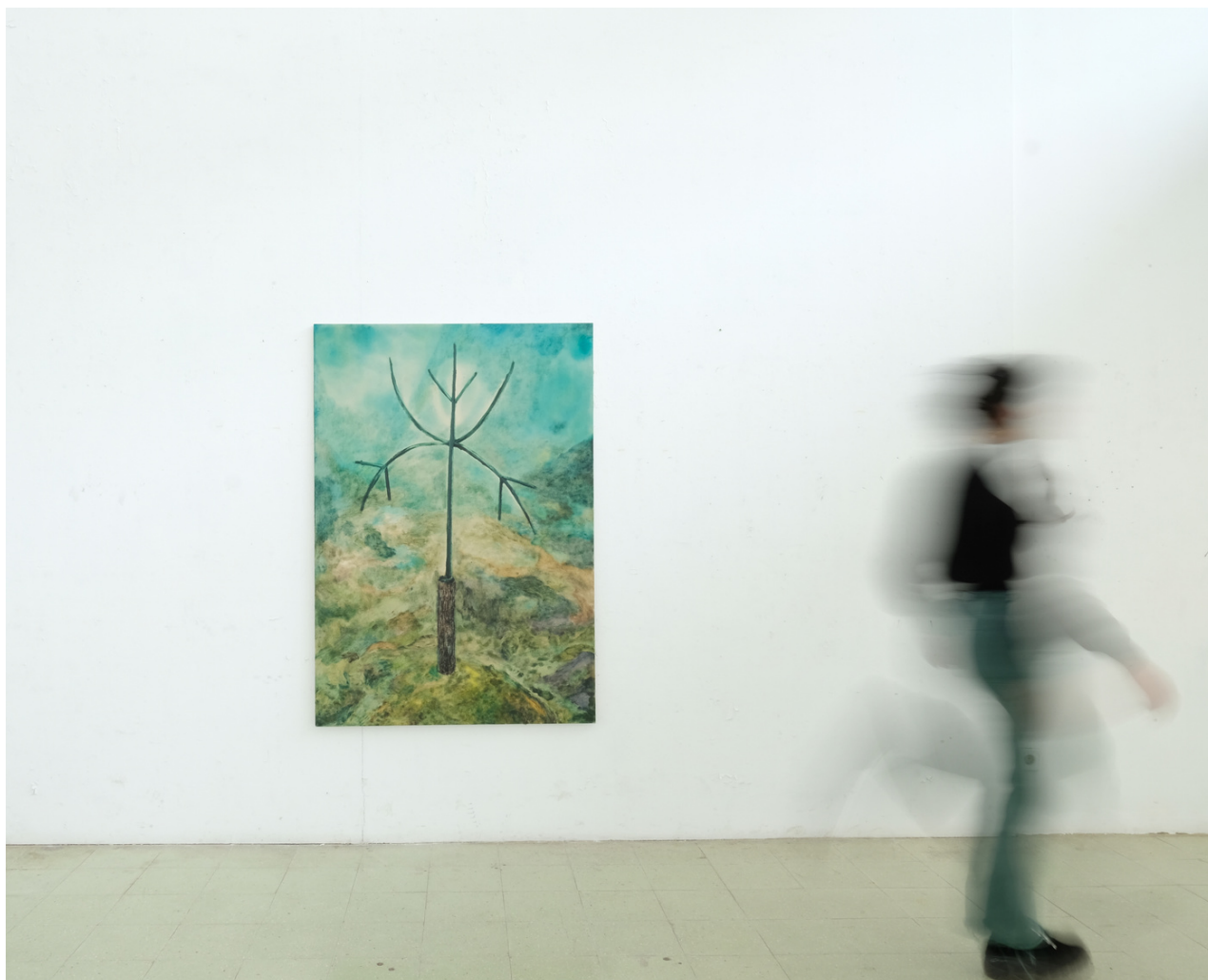
Jeanne. Óleo e cera sobre tela, 30x40 cm, 2022.



Domingo. Óleo sobre tela, 20x30 cm, 2022



Exu de Água de Meninos. Óleo sobre tela, 140x110 cm, 2022.



Exu de Água de Meninos (detalhes e escala) Óleo sobre tela, 140x110 cm, 2022.



Buriti. Óleo sobre tela, 65x35 cm, 2021



Bananal. Óleo sobre tela, 176 x 106 cm 2022



Bananal (detalhe). Óleo sobre tela, 176 x 106 cm 2022



Exu de Água de Meninos. Óleo sobre tela, 20x30 cm, 2022



Potinho. Óleo sobre tela, 20x30 cm, 2022



Estradeiro. Óleo sobre tela, 20x30 cm, 2022



Embaúba. Óleo sobre tela, 60x80 cm, 2022



Pai Joaquim de Aruanda. Óleo sobre tela, 20 x 30 cm, 2022.



Odojá. Óleo sobre tela, 20x30 cm, 2022



Mesa de santo. Óleo e cera sobre tela, 30x45cm, 2022



Noite. Óleo sobre tela, 20x30 cm, 2022



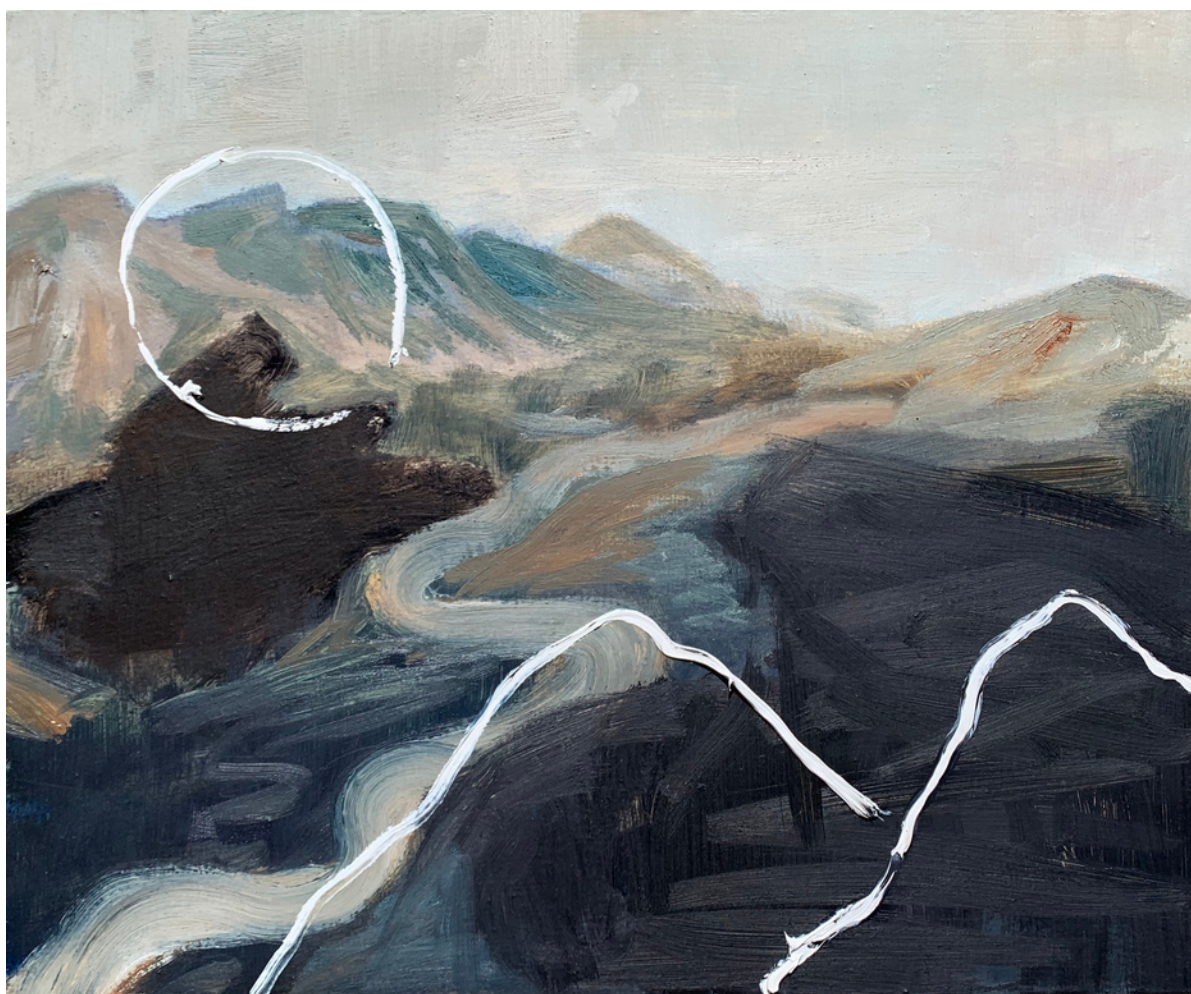
Melão de São Caetano. Óleo sobre tela, 100 x 70 cm. 2021



Casarão. Óleo sobre tela, 80x80 cm, 2022



Sem título. Óleo sobre tela, 20x30 cm, 2021



Quarta-feira. Óleo sobre tela, 35x45cm, 2022



Buracão. Óleo sobre tela, 60x40 cm, 2022



Pequi. Óleo sobre tela, 20x15 cm, 2021



Casa grande Óleo e cera sobre tela, 20x30 cm, 2021



Araticum. Óleo sobre tela, 20x15 cm, 2021



Igrejinha. Óleo sobre tela, 30x25 cm, 2022



Sem título. Óleo sobre tela, 20x15 cm, 2022



Cerrado. Óleo sobre tela, 20x30 cm, 2021



Sem título. Óleo, pastel e cera sobre tela. 10 x 7 cm, 2021

Referências bibliográficas

- AGUILLAR, Nelson — *Brasil século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 1994.
- AMBROSIO, Oscar Alejandro — *O Van Gogh Feliz: Vida e obra do pintor Ranchinho de Assis*. São Paulo: Editora Unesp. 2008.
- BARDI, Pietro Maria — *História da Arte Brasileira (pintura, escultura, arquitetura, outras artes)* (pgs 178 – 179). São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.
- BORGES, C. da R. L. — *Representações do espaço e o espaço como representação*. Revista Estética E Semiótica, 8(1). 2018.
- Bíblia Sagrada King James*. São Paulo: Casa da Palavra, 2016.
- CAMPOFIORITO, Quirino — *A Proteção do Imperador e os pintores do Segundo Reinado: 1850 - 1890*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. 80 p., il. color. (História da pintura brasileira no século XIX, 4).
- COCCIA, Emanuele — *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Editora Dantes. 2020.
- DANTAS DE OLIVEIRA, Francisco — *O fio da memória: as paisagens do Brasil holandês*. História Revista v19, n, 2 (p 159-186). Goiânia: Universidade Federal de Goiânia, 2015.
- DIENER, Pablo — *Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX*. Perspective [Online] V. 2, 2013.
- DUQUE ESTRADA, L. G. — *A arte brasileira: pintura e escultura*. Brasil: Imprensa a vapor H. Lombaerts.1888.
- GERMAN, Laura., HECHT, Susanna., RUIVO, Maria. — *A etnociência comparativa das Terra Pretas Amazônicas*. In: TEIXEIRA, W.G.; KERN, D.C.; MADARI, B.E.; LIMA, H.N.; WOODS, W.. (Org.). *As Terras Pretas de Índio da Amazônia: sua caracterização e uso deste conhecimento na criação de novas áreas*. Manaus: EDUA, 2010, v. 1, p. 127-146.
- GREENBERG, Clement — *The Crisis of the Easel Picture*. Partisan Review, v. 15, n. 4, p. 481-484, 1948.
- HAN, Qing — *Mountains and Waters: Landscape in Chinese Context*. Wuhan: School of Philosophy. 2020.

- INSTITUTE FOR POSTNATURAL STUDIES — *Un lago de jade verde*. Madrid: Centrocentro, 2021.
- KAC, Eduardo — *Telepresence and Bioart: Networking Humans, Rabbits, & Robots*. Michigan: University of Michigan, 2005.
- KILOMBA, Grada — *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KRAUSE, Bernie — *Wild soundscapes: discovering the voice of the natural world*. Yale University Press, 2016.
- KRENAK, Ailton. (Entrevista) — *Ailton Krenak – Receber sonhos*. Teoria e debate (online)06/07/1989. Disponível em: < <https://teoriaedebate.org.br/1989/07/06/ailton-krenak-receber-sonhos/> >
- LEVY, Carlos Roberto Maciel — *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história*; Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel — *Giovanni Batista Castagneto: O pintor do Mar*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1980.
- MELO, Helio — *A experiência do caçador*. Rio Branco: Fundação Elias Mansour, 2000.
- MICHAELIS — *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 2016. Disponível em: .< <https://michaelis.uol.com.br> >
- MIRZOEFF, Nicholas — *Visualizing the Anthropocene*. Public Culture, Volume 6 Issue 2. Durham: Duke University Press, 2014.
- OLIVEIRA, Francisco — *O Fio da memória: as paisagens do Brasil holandês*. Diálogos Revista Electrónica de Historia, vol. 15, núm. 2, setembro, pg. 225-245. Costa Rica: Universidad de Costa Rica San Pedro de Montes de Oca. 2014.
- REES, Ronald — *Geography and landscape painting: An introduction to a neglected field*. Scottish Geographical Magazine, 89:3 p. 147-151. 1973
- RIBEIRO, Sidarta — *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho*. São Paulo: Editora Companhia das Letras. 2019.
- SANTOS, Antonio Bispo — *Somos da terra*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, ago. 2018.
- SANTOS, Milton — *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. Vol. 1. Edusp, 2002.

SARTORE, Anna Rita; SANTOS, Aline Renata dos; SILVA, Camila Ferreira da. — *Tecendo fios entre o feminismo latino-americano descolonial e os estudos pós-coloniais latino-americanos*. Interritórios: Revista de Educação v.1 n.1. Caruaru: Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru: 2015.

SILVA, Maria Antonia Couto — *O Grupo Grimm: a Renovação Da Pintura De Paisagem e a Repercussão Na Imprensa No Fim Do Século XIX*. Anais do 26o Encontro da Anpap. 2017.

SIMMEL, Georg. — *A filosofia da paisagem*; tradução de Artur Morão. Covilhã: LusoSofia: press, Universidade da Beira Interior. 2009.

SPIX, Johann B. von; MARTIUS, Karl Friedrich P. von. — *Viagem pelo Brasil*. Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. São Paulo: Edusp /Itatiaia. 1981.

VIEIRA, D. S. L. — *Topografias Imaginárias: a paisagem política do Brasil holandês em Frans Post* (2010), Apud Pelos caminhos da memória

ZAPPI, Lucrecia — *Frans Post :Pintor holandês ganha enfim seu espaço junto aos mestres flamengos*. São Paulo: Revista Pesquisa FAPESP, ed 100, junho, 2004.