

HABITAR MUNDOS OU COMO CONSTRUIR PAISAGENS COMO ESPAÇOS DE PERTENCIMENTO

Inhabiting Worlds or How to build landscapes as spaces of belonging

André Luiz Rigatti¹

Resumo: Este ensaio busca construir uma reflexão a respeito do processo de criação deste artista/pesquisador em torno da prática da pintura, sua problematização e respectivos desdobramentos poéticos e conceituais. Objetiva, também, investigar criticamente o andamento do fazer artístico como investigação acadêmica, em que a problemática em torno da espacialidade é um dos guias, tanto para a reflexão teórica, quanto para seu desenvolvimento prático. Habitar mundos significaria, por esta óptica, considerar como a pintura se desenvolve, questionando seu espaço de materialização, assim como um sentido específico de espaço para sua existência. Como ponto de partida, considera-se seu estado abstrato de espacialidade, que evoca sentidos de paisagem para sua configuração e possíveis transformações ao longo do processo. Isso constrói uma reflexão sobre como a pintura é geradora de espaços de pertencimento, uma metáfora de um espaço a ser habitado.

Palavras-chave: Processo de Criação, pintura, espacialidade.

Abstract: *This essay seeks to build a reflection about the creation process of this artist / researcher around the practice of painting, its problematization and respective poetic and conceptual developments. It also aims to critically investigate the progress of artistic making as an academic investigation, in which the issue surrounding spatiality is one of the guides for both theoretical reflection and practical development. To inhabit worlds would mean, from this perspective, to consider how painting develops by questioning its space of materialization, as well as a specific sense of space for its existence. As a starting point, its abstract state of spatiality is considered, which evokes meanings of landscape for its configuration and possible transformations throughout the process. Thus, building a reflection where painting generates spaces of belonging, a metaphor for a space to be inhabited.*

Keywords: *Creation process, painting, spatiality.*

¹ Artista plástico e professor. Doutorando em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto FBAUP, Portugal. Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC (2012). Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Tuiuti do Paraná (2005). Professor efetivo no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Rondônia - UNIR em Porto Velho desde 2014. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6033404427169836> ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8079-7045>

Com a prática da pintura, desde seu início, em meados de 2005, ativar espaços através da cor sempre foi um dos maiores meus interesses. Inicialmente, o que mais importava era certa tentativa de compromisso com a natureza espacial do suporte da pintura, distinto de diversas práticas notórias de outros artistas próximos aquele momento, que se preocupavam com a densidade da cor, sua materialidade, sua comunicabilidade, sua aplicabilidade como intenção ou, até mesmo, seu possível caráter sensível ou transcendental. Não que estas preocupações avistadas em outros processos não tenham composto, com o passar do tempo, partes integrantes desta investigação, com maior ou menor importância. Mas, adentrar a um plano rígido, asséptico e carregado de imagens mentais, que se formulavam ao se encarar o branco do suporte soava, naquele momento, algo muito mais instigante e, de facto, também perturbador, algo como um incentivo a desbravar os próprios e íntimos espaços, de modo a atingir uma descoberta, um porquê.

Colocar-se frente a um espaço vazio a ser ativado era, em certa medida, desconcertante. Exigia-se um estruturado projeto, claras ideias e firmes intenções. O branco do suporte poderia abrigar qualquer coisa, suportar qualquer carga, fortificar qualquer expressão. Mas, estas genéricas possibilidades, quando tudo pode caber, tudo pode ser ou a qualquer lugar se pode chegar, não compreendiam razões para se prosseguir. A intenção não era sobrepor, depositar ou acomodar algo sobre este suporte, mas uma tentativa de se perceber o que poderia ser este suporte, sua natureza, sua essência como elemento e parte integrante da expressão artística.

O branco da folha de papel ou da tela de algodão preparada já possuía uma plasticidade muito inerente e inebriante e já abria diversos possíveis significados, pois não era encarado como mero campo para configuração de imagens. Depositar algo genérico sobre ele seria anular suas reais potencialidades. Este branco nato passou a ser compreendido como uma primeira natureza a ser respeitada. Qualquer traço, qualquer figura, qualquer representação não caberiam sobre ele. O que se percebeu, ao

longo do tempo, sobretudo nas experiências sobre papel, é que este branco composto por fibras porosas, poderia ser tanto um espaço, num sentido de uma superfície plana, com dimensões delimitadas, no mundo concreto, quanto um corpo, num sentido metafórico, em que o branco corresponderia a uma pele, suas fibras e materiais aos estratos dessa pele, atingindo toda uma possível compreensão de uma estrutura corporal e, talvez, viva e pulsante.

Uma intenção em transformar este espaço e fazê-lo compor o impulso inicial da criação era o que movia a investigação. O branco se apresentava como elemento plástico, carregado de dualidade e que necessitava de uma explanação quanto à sua possível natureza, assim como de sua espacialidade, pois se tratava de uma urgência àquela altura do processo. Posteriormente, esta questão passou a instigar outras possibilidades de compreensão do trabalho, tais como suas possíveis propriedades dialéticas, corporais e matéricas, o que gerou um determinado aspecto de dúvida quanto ao seu estado de ponto zero ou de vazio.

Este estado de dúvida passou a integrar as diversas questões que assolavam o impulso criativo, pois se acreditava estar perante um espaço plano e vazio, representado pelo branco a ser preenchido, a ser ativado por ações que o preencheriam. Este branco imaculado, metaforicamente, se assemelhava a um deserto, um vácuo espacial, um infinito. Estas sensações de semelhanças criavam imagens mentais sobre sua natureza, ascendendo de facto este caráter dubitável de sua essência.

Estas imagens mentais sugeriam certo desdobramento do trabalho, apontavam caminhos e soluções. Mas, nenhuma delas era capaz de tratar o papel ou a tela como elementos plásticos e expressivos, a não ser enquadrá-los como meros apoios, meros repositórios. A intenção se baseava numa tentativa de metaforizar o suporte e integrá-lo plasticamente ao discurso do trabalho. Tanto o papel quanto a tela não poderiam ser meros suportes para a pintura, antes disso, almejava-se que compusessem o trabalho por conta de suas propriedades expressivas e

não apenas funcionais. Para se atingir estas possibilidades, havia uma intrínseca necessidade de não ceder a tais imagens narrativas que, figurativamente, assombravam o ponto de partida da investigação.

Durante as primeiras reflexões deste estudo, surgiram apontamentos de Gilles Deleuze (2011, p.151) que, de certa maneira, ampliam uma visualidade acerca destes dilemas da natureza do suporte e da presença destes impulsos mentais em forma de imagens. Nestes apontamentos, o autor nos diz que seria um erro acreditar que o pintor, antes de qualquer coisa, se encontraria perante uma superfície branca, pois ele possui muitas coisas em sua cabeça, à sua mão e à sua volta, e que, por conseguinte, já se encontrariam em sua tela. No campo da virtualidade, este espaço já estaria preenchido antes mesmo da primeira pincelada. E continua:

(...) o pintor não trata de preencher uma superfície branca, mas sim de esvaziar, desimpedir ou limpar uma superfície. Sendo assim, o pintor não pinta para reproduzir na tela um objeto que funcionasse como modelo; pinta por cima de imagens que já lá estão para pintar uma tela, cujo funcionamento vai dismantelar as relações entre modelo e cópia. (Deleuze, 2011, p.151).

Este argumento de Deleuze afronta alguns aspectos de dúvida que rondavam este processo e, acima de tudo, afirmações e expectativas em relação à forma com que se encarava o processo de trabalho. Quando o autor avança em seu discurso, esclarece que, na verdade, diz que o pintor sempre enfrenta dados mentais que são figurativos, por conta das inúmeras imagens e fotografias que circulam nas mídias comunicativas, no cinema ou na televisão, assim como no espaço social circundante que se habita. Essas imagens são fantasmas (num sentido espectral) que passam a habitar espaços brancos. Mesmo que nada se tenha feito sobre o suporte, ele contém imagens *a priori*. É o que Deleuze vai nomear de “*cliché*”. No entanto, estes *clichés*, segundo o autor, devem a todo tempo ser confrontados e colocados a prova pelo artista.

Deleuze (2011, p.152) cita o exemplo de Cézanne e nos diz que, se o artista tivesse aceitado seu *cliché* intrínseco, produziria um desenho perfeitamente aceitável. Cézanne sempre evitou seguir tais fantasmas, tais *clichés*, travando uma verdadeira batalha para derrubá-los e não produzir desenhos que fossem “aceitáveis”. Nesse sentido, a fala do autor ressoa no chamado aspecto de dúvida que se tinha na fase inicial desta investigação e as alternativas lançadas para uma resolução de problemas desta natureza já compunham partes integrantes de questionamentos no interior deste processo de trabalho, antes mesmo de conhecê-las. Quando se pensava em enfrentar o branco do suporte, neste rápido momento que acompanha o pensamento, mesmo virtualmente, ele já se transformava num sentido de espaço figurativo, assumindo uma imagem de si. Já existiria um sentido de lugar, mesmo que vazio. O *cliché* surge como figuração, uma paisagem mental, uma planície com luz cegante como um lusco-fusco. Por outras, um oceano pálido, gélido, leitoso, infinito e sem cor, ou um deserto. Aparece como um propósito abstrato, como num infinito branco, puro e intenso, enevoadado, cortina de fumaça.

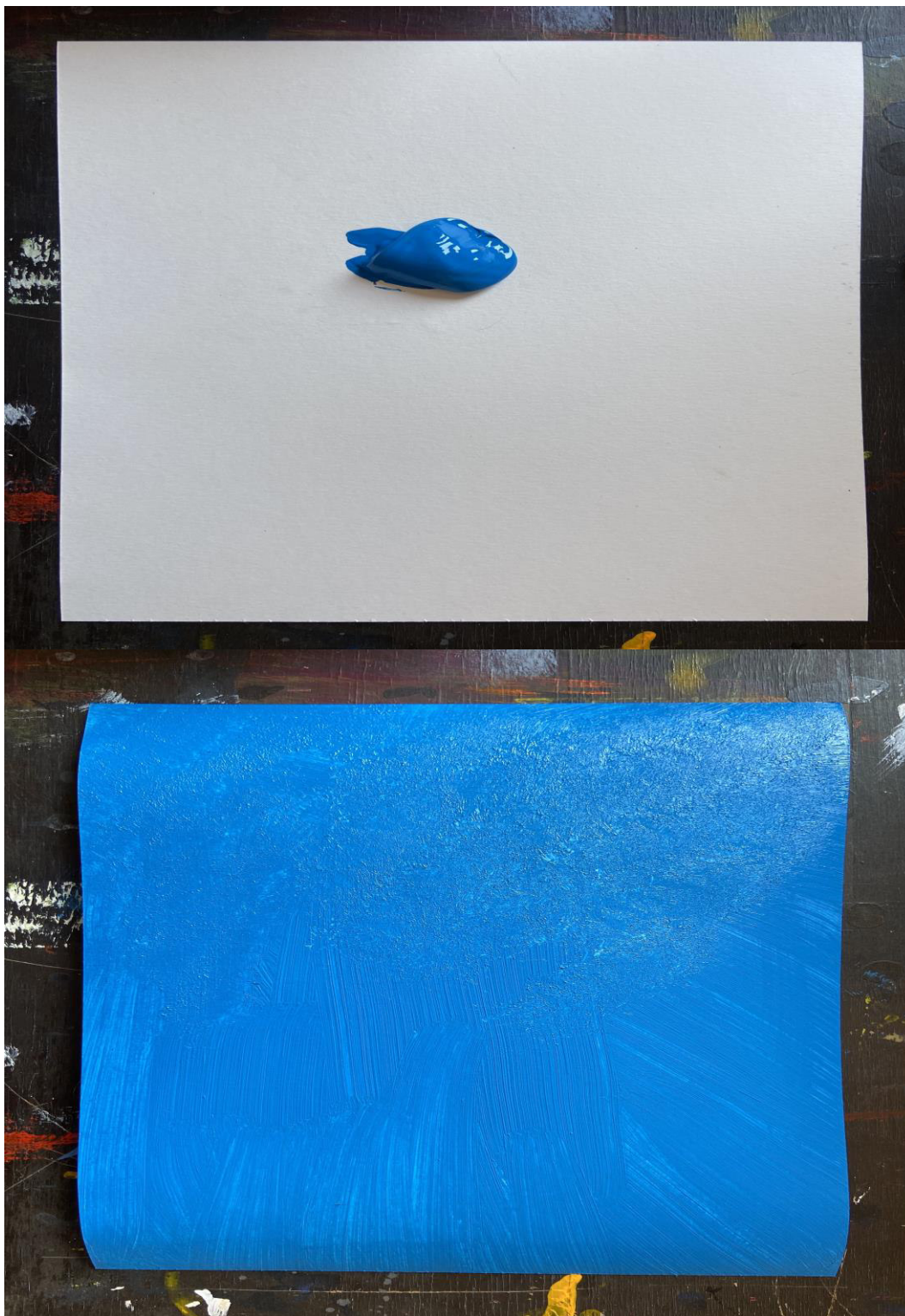
Apesar de sentir-me atraído por estes *clichés* e de os alimentar, em pensamentos, eles foram apagados no decorrer da reflexão, esvaziados e limpos, a partir de uma ação pictórica, com sua intuição. Para que, no andamento do trabalho, surgisse uma tentativa de se perceber até que ponto eles se esvaíram ou se apenas induziu-se um encontro ilusório, gerado pela própria tautologia do suporte. Mas, no caso destes trabalhos, o próprio vazio do vazio poderia ser o *cliché* que intensifica a ação e faz perpetrar um desejo em transformá-lo.

O *cliché*, como elemento pré-existencial, induz a determinadas escolhas, ações ou gestos expressivos. Segundo Deleuze (2011), em muitos aspectos, isso diminui as qualidades plásticas da tomada de posição por parte do artista e que a este caberia buscar alternativas de desmantelamento dos *clichés*.

O autor cita o caso de Francis Bacon, que buscava livrar-se de tais *clichés*. O artista iniciava uma série de golpes com o pincel sobre o plano, de modo a construir traços e linhas aleatórias que povoariam o espaço vazio do suporte, realizadas com o intuito de afastar fantasmas mentais ou imagens pré-existentes que poderiam influenciar o desenvolvimento da pintura. A construção do trabalho partiria destas ações e não dos fantasmas mentais que povoavam o branco da tela. A esta ação de golpear a tela com gestos impensados, rápidos e desprovidos de outras intenções, Deleuze nomeou “diagrama”. A aplicação do “diagrama”, construído como primeira ação, seria capaz de impulsionar a expressão artística de forma liberta de possíveis influências midiáticas ou ambientais, limpando a tela destes *clichés* como fragmentos pré-existentes. “O diagrama exprime de uma só vez toda a pintura, ou seja, a catástrofe óptica e o ritmo manual” (Idem, 2011, p.179).

Ao compreender as colocações do autor a partir da obra de Bacon, percebi que meus trabalhos continham e contém tanto esta relação de *cliché* quanto de “diagrama”, que foram amplamente desenvolvidos com a construção da primeira série de pinturas sobre papel e que imputam diretamente a produção atual em processo.

Atualmente, percebo que os primeiros impulsos cromáticos que surgiram sobre o papel, para a construção da primeira série de pinturas, eram construções em forma de “diagramas”, para limpar o suporte destes possíveis *clichés*. Ao surgir a ideia de vazio espacial e, com necessidade de ativar este espaço e incorporá-lo como elemento central da discussão poética, surgiu a intenção de tingi-lo, de fazer com que a cor penetrasse em toda a porosidade do papel, de modo a transformá-lo numa propriedade cromática. A cor, nesse caso, não estaria apenas sobre ele, mas em sua estrutura material (Figuras 1 e 2).



Figuras 1 e 2. Processo deste investigador. imagens de pigmentação do plano. 2009. Fonte: arquivo pessoal. Duas fotografias de folhas de papel. À esquerda, papel branco com volume de tinta azul ao centro. À direita, mesmo papel, com a tinta espalhada em cobertura fina.

Estas primeiras ações ou experiências de tingir o espaço, de esvaziá-lo com o uso da cor, fizeram com que a atenção se dirigisse para artistas que se dedicavam a construção de campos de cor, livre de narrativas ou de relações exteriores à própria natureza da pintura, como Mark Rothko, Barnett Newman, Yves Klein, Kenneth Noland, Morris Louis, entre outros.

Este entendimento a respeito do impacto do abstracionismo no processo, muda com o passar do tempo, não ligando-se mais à puras relações, mas dribla a realidade e o mundo, distanciando-se de tais referências. É inevitável refletir que, com estas primeiras influências, foram encontrados cruciais problemas de investigação que nutriram este processo de trabalho, sobretudo um entendimento de que pintura se dá entre diversas construções de camadas, estruturas ópticas e matéricas, com a cor como elemento central de atuação do jogo pictórico.

A materialização destes trabalhos se deu por uma investigação em torno da transformação da natureza do suporte, de seu estado cromático e de sua materialidade, instigando a criação da sobreposição de inúmeras camadas de cor, com o intuito de se perceber qual seriam as reais potencialidades cromáticas e materiais destas ações. Mas, o sentido de que se estava atuando sobre um determinado espaço figurativo, não se esvaziava por completo. Permaneciam resquícios dessas ideias, mesmo assumindo o terreno da abstração. A aplicação da tinta óleo sobre o papel foi escolhida para o desenvolvimento desta investigação e, com ela, nasceu o interesse pela plasticidade da própria tinta ao envolver-se com o suporte. As primeiras camadas, muito ralas e líquidas, que tingiam o papel, eram gradativamente recobertas por outras cada vez mais densas e pastosas e estas diferenças materiais entre cada camada começaram a impulsionar o processo de trabalho.



Figura 3. Processo de aplicação de máscara. Figura 4: Sem título, óleo sobre sobreposição de camadas. papel, 21x30cm, 2009. Fonte: arquivo pessoal. Fotografias de pintura sobre papel. À esquerda, revestimento azul sobre papel, como nas imagens anteriores. À direita, trabalho resultante, com área menor em azul, no canto inferior esquerda, e grande extensão de revestimento com tons quentes.

No decorrer destas ações, percebeu-se que ocorria um seguido apagamento de ações anteriores, em um processo de recobrir o que antes se tinha feito. Cada nova camada apagava a anterior e, em algumas situações, valiosos detalhes eram perdidos. Ao perceber que muitas perdas estavam a ocorrer, surgiu a intenção em resguardar alguns destes detalhes com a aplicação de máscaras adesivas entre uma camada e outra. Ao serem retiradas, as máscaras revelavam resquícios das ações anteriores. Essas aberturas, que começaram a surgir entre as camadas, próximas às bordas do suporte, alteraram a percepção que se tinha do trabalho e se tornaram uma obsessão a ser praticada.

Encarava-se essa possibilidade de criar aberturas entre as camadas de forma sutil, delicada e atenta. As máscaras eram recortes de vinil adesivo, feitos com um bisturi cirúrgico, que possuíam formas arredondadas ou ovais, o que mostrava organicidade de suas formas e estruturas. Cor, forma e espaço foram tensionadas com a aplicação das máscaras.

Repetidamente essa ação se desenvolveu e essa aplicação de máscaras ganhou complexidade e alterou a relação que se tinha com a imagem final. De pequenos trabalhos, passou-se a construir grandes pinturas sobre papel, com até um metro de largura, em que as máscaras ganharam maiores dimensões, impactando diretamente a um novo entendimento destas relações.



Figura 5. Vista da Exposição individual no Centro Universitário Maria Antonia, USP, São Paulo, Brasil. 2012. Fonte: arquivo pessoal. Fotografia de sala de galeria com pinturas sobre papel expostas nas paredes brancas.

Em 2012, foi realizada uma exposição individual no Centro Universitário Maria Antonia, em São Paulo, com seleção de trabalhos com diferentes dimensões e explanações dos problemas entre cor, forma e espaço. Nessa exposição, o crítico de arte Carlos Eduardo Riccioppo (2012) indagou a respeito da função dessas aberturas entre camadas, geradas pela aplicação das máscaras adesivas. Pois a ele aparentavam ser figuras que se sobrepunham ao campo cromático, mas que revelavam sua função de resguardar e revelar o fundo histórico da pintura. Seriam figuras sobre um fundo ou o próprio fundo que se tornaria figura? Essa questão o levou a considerar a pintura ligada ao espaço real. Sobretudo, relacionando-a com a paisagem, pois este dado já estava lançado na horizontalidade dos trabalhos expostos, por estar a nova pintura paulista a comentar a respeito de um retorno da figuração e da espacialidade que evocavam um renascer da paisagem por si só.

Em seu texto para a exposição, Riccioppo relaciona a imagem criada pelos recortes das máscaras às silhuetas de topos de prédios e a grande área

cromática a céus com seus efeitos nebulosos, o que determinava uma analogia com um *skyline* de uma grande cidade, um olhar para o céu em pôr do sol, que emudece os topos de prédios e ascende efeitos cromáticos e luminosos, o que determinaria uma criação paisagística.



Figura 6. Vista da Exposição individual no Centro Universitário Maria Antonia, USP, São Paulo, Brasil. 2012. Fonte: arquivo pessoal. Fotografia de sala branca de galeria com pinturas sobre papel expostas nas paredes.

A interpretação do crítico contribuiu para que se pudesse compreender uma saída do campo da abstração pura. Entretanto, sem necessitar abordar caminhos contrários, como optar pela figuração, pois tornou-se perceptível àquela altura, que a abstração poderia resguardar aspectos de ambiguidade quanto à sua natureza ou função para o processo, o que reverberava nos interesses da continuação do trabalho por um campo de indefinição, um espaço-entre, abstrato ou figurativo.

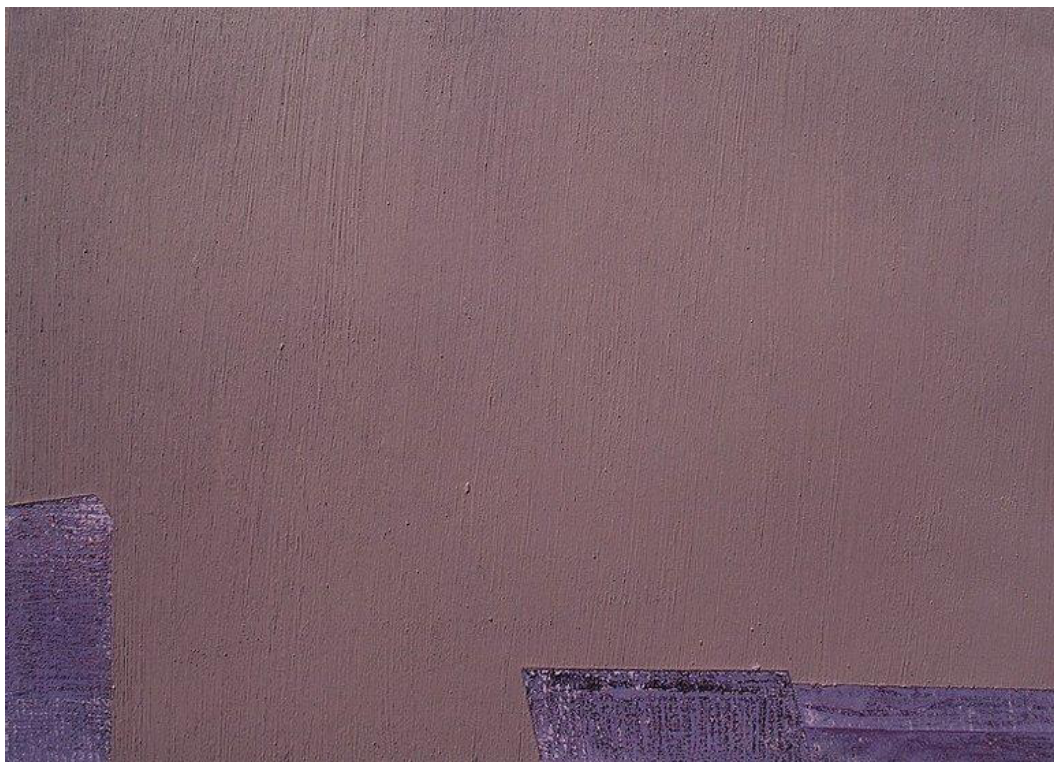


Figura 7. Sem título, óleo sobre papel, 32x24cm, 2011. Fonte: arquivo pessoal. Pintura em tons arroxeados sobre papel, com grande cobertura clara e recortes escuros nos cantos inferiores.

Atualmente, torna-se perceptível que os primeiros passos em direção à construção de “diagramas” que esvaziavam os *clichés* do espaço branco foram de pontuais, pois livraram o processo de criação por tomadas de posição que escolheriam, talvez objetivamente, por espaços figurativos ou puramente abstratos. Com eles, pode-se deixar adentrar a este território de indefinição que se desvelou com a exposição no Centro Universitário Maria Antonia. Disso, construiu-se grande parte da complexidade que se almeja com o fazer pictórico, o de questionar a própria natureza da imagem da pintura e, ao mesmo tempo, a imagem do mundo que se moldaria a partir desta relação com a pintura.

Estar entre a abstração e a figuração possibilitou um crescimento lento, repetitivo e compenetrado. Necessitou-se refletir sobre como se poderia criar uma imagem abstrata e mantê-la nesse terreno de indefinição, possibilitando ao espectador construir inúmeras leituras que fossem

capazes de transitar entre a mancha cromática de uma abstração e uma paisagem luminosa, definida e hipoteticamente possível de ser atingida.



Figura 8. Sem título, óleo sobre papel, 70x105cm, 2012. Fonte: arquivo pessoal. Pintura em tons rosados sobre papel, com maior parte da superfície em tons claros e pequenas partes em tons escuros na base da imagem.

Essa intenção conduziu a uma investigação sobre como seria este entendimento a respeito da paisagem, ou melhor, sua possível entrada na concepção do trabalho em processo. Já que seria possível se estar, tanto de um lado quanto de outro, o da paisagem acenava diretamente para a possibilidade de romper com a especificidade da pintura, relacioná-la com a representação ou trazer resquícios de um suposto mundo real para o interior da pintura sem assumir posição.

O que seria esta relação com a paisagem? Como ela se estende abstratamente no processo de criação? Qual o entendimento a respeito do conceito de paisagem que se pode ter para avançar? Anne Cauquelin (2007) nos diz que a paisagem não existe por si, ela é uma construção cultural. A

paisagem é um ideal. É uma imagem que construímos para nos informar e nos localizar na natureza ou numa dada realidade em que pretendamos adentrar.

A definição lançada por Cauquelin é encontrada pela reflexão que se tenta construir com o ideal de paisagem. Esse ideal, presente nestes processos pictóricos em investigação, não é de todo perceptível ou identificável. Ele também se dá por um processo de construção mental, de analogia ou divagação, tal qual a autora define o conceito de paisagem. Cauquelin nos diz que a paisagem se dá como um entendimento de imagem construída, principalmente pelo advento da pintura em sua história, que se encarregou de naturalizar um conceito muito firme do que seria um desejo de paisagem e de como sua configuração existiria no mundo.

Notadamente, através de certa autonomia, que pinturas desta categoria atingiram a partir do século XVI, sobretudo pelas contribuições de mestres como Albert Dürer, na Alemanha, e Giorgione, na Itália. Capturando da visão e da percepção espacial elementos que reforçariam utopias urbanas e naturais do imaginário da época, ou que continuariam aprimorando aprendizados e influências de pinturas anteriores a estes feitos. Haja vista a existência dos murais e afrescos paisagísticos, encontrados no sítio arqueológico de Pompéia, anteriores a 79 d.c., apenas para ilustrar um dos muitos possíveis exemplos da historicidade desta concepção pictórica da paisagem. Partindo do pressuposto de que a paisagem é formada pela captura da visão, e que nos vêm para mostrar o que se vê, implicitamente inculcada no que seria uma lógica da pintura, Anne Cauquelin nos diz que:

(...) mostrar o que se vê faz nascer a paisagem, a separação do simples ambiente lógico – essa torre para significar o poder, essa árvore para significar o campo, esse rochedo escavado para abrigar o eremita. A *istória* e suas razões discursivas passam para segundo plano: e, veja, falamos de “planos”, de proximidade e de longes, de distância e de pontos de vista, ou seja, de perspectiva”. (Cauquelin, 2007, p.81).

Nem sempre o que o olho percebe deve dobrar-se a uma verossimilhança. Quando não agimos pela lógica, consideramos a intuição nossa ferramenta. A paisagem idealizada e reproduzida como equivalente da natureza inaugura uma prática pictórica que influencia nossa cognição e nossas definições acerca do espaço. Pensar a paisagem, aqui, seguindo esses apontamentos, significaria reconhecer um suposto estado de crise no espaço que se está a tentar construir. Um espaço dúbio, incerto e que não se define como imagem reconhecível. Por certo, esse suposto conceito de paisagem que se tenta atribuir a estas pinturas parte tanto de analogias quanto da percepção gerada a partir da relação de existência espacial que nos permeia. A forma com que se percebe esse espaço circundante faz com que sejam atribuídos significados.



Figura 9. Sem título, óleo sobre papel, 70x105cm, 2012. Fonte: arquivo pessoal. Imagem de pintura em tom violeta claro sobre a maior parte do papel, com detalhe azul escuro na base da imagem, à direita.

A paisagem não existe. Mas podemos construí-la.

Para os ocidentais que somos, a paisagem é, com efeito justamente “da natureza”. A imagem, construída sobre a ilusão da perspectiva, confunde-se com aquilo de que ela seria a imagem. Legítima, a perspectiva também é chamada de artificial. O que, então, é legitimado é o transporte da imagem para o original, uma valendo pelo outro. Mais até: ela seria a única imagem-realidade possível, aderiria perfeitamente ao conceito de natureza, sem distanciamento. A paisagem não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la; ela é de facto a natureza. (Cauquelin, 2007, p.38).

Anne Cauquelin coloca que a construção de um ideal de paisagem se dá pelos contributos do aparecimento de pinturas desse género. A influência da perspectiva ilusionista construiu esse ideal de natureza e transformou uma imagem carregada de ideais como sinónimo do que seria uma paisagem. Se partirmos do pressuposto que a perspectiva é geradora de projeto, mas também de ilusão, não seria a paisagem um próprio projeto ilusionista que povoou nossa imaginação desde sempre? Desta forma, nossa experiência passa a ser consolidada pela imagem, sendo a representação um espelho da realidade.

Pensar estas pinturas tanto como abstrações quanto como possíveis paisagens é situá-las como possíveis construções espaciais. Espaços oblíquos e indefinidos. Mas, de onde viriam tais aspirações para se perceber o espaço desta forma? Como essa percepção afeta a construção e reflexão dessas pinturas? Merleau-Ponty (1999) elucida alguns aspectos destas indagações:

Considero meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo. A consciência que eu tinha de meu olhar como meio de conhecer, recalco-a e trato meus olhos como fragmentos de matéria. Desde então, eles tomam lugar no mesmo espaço objetivo em que procuro situar o objeto exterior, e acredito engendrar a perspectiva percebida pela projeção dos objetos em minha retina. Da mesma forma, trato minha própria história perceptiva como um resultado de minhas relações com o mundo objetivo; meu presente, que é meu ponto de vista sobre o tempo, torna-se um momento do tempo entre todos os outros, minha duração um reflexo ou um aspecto abstrato do tempo

universal, assim como meu corpo um modo do espaço objetivo. (Merleau-Ponty, 1999, p.108).

Aquele que percebe um mundo ao seu redor se sente parte dele, age e atua como integrante do todo, superando uma gama de propostas que considerariam uma dimensão espacial geométrica, que parte de um fora material (exterioridade) versus um eu existencial (interioridade), presumindo um espaço como imagem do ser, um espaço em que a existência é espacial.

Deste ponto de vista, em que o espaço criado seria uma imagem do ser, ou seja, do artista, poderia esse apreço pela paisagem, que é identificado neste processo de trabalho, ser uma ponte para uma necessidade de criar um espaço para se habitar, para sentir-se acolhido e inserido? Talvez, por este caminho, surgiria uma concepção de paisagem que se revela como um habitat, que espelha “meu ponto de vista sobre o tempo”, como afirma Merleau-Ponty (1999). O olhar que capta e constrói a paisagem seria como um veículo para estabelecer um espaço que guarda e assegura um auto pertencimento no interior desse lugar.

Nos trabalhos iniciais, assim como nos que estão em andamento, a orientação do suporte rompe um sentido horizontal que deflagraria uma paisagem, talvez como forma de apontar a existência de um olhar particular que configura uma singular percepção de um mundo habitável, reflexo e influência da paisagem urbana.

Por esta via, torna-se perceptível que a opção tomada pela verticalização do suporte a partir de 2012, ocorre a intenção de romper com propriedades naturais do que seria uma representação tradicional de paisagem, criando singularidades e distanciando-se de generalizações. Desde então, essa verticalidade assume critérios próprios de complexidade, de modo a estabelecer um entendimento de que a paisagem não parte de critérios convencionais, mas surge como construção cultural atravessada por sentidos pessoais, que a depuram e a

devolvem no mundo com características singulares. Foi através de um longo exercício de observação de pinturas de paisagem, desde a infância, que surgiu o desejo em construir as próprias paisagens, de inscrever um sentido de espaço, de habitar um mundo próprio, de ser independente de espaços impostos, de ser artista.



Figura 10. Sem título, óleo sobre papel, 66x56cm, 2012. Fonte: arquivo pessoal. Pintura vertical em tons arroxeados na maior parte do suporte, com detalhe azul, branco e rosa na parte superior, ao centro da imagem.

Referências

- ALAIN-BOIS, Yve. **A Pintura como Modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BERGER, John. **Modos de Ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2018.
- _____. **Francis Bacon Lógica da Sensação**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- _____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.
- LANCRI, Jean. **Modestas Proposições sobre as condições de uma pesquisa em Artes Plásticas na Universidade**. In: Tesseler, E., & Brites, B. *O Meio como Ponto Zero*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Papyrus, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PASSERON, René. **Pour une Philosophie de la Création**. Paris: Klincksieck, 1989.
- _____. **Da Estética a Poética**. In: Porto Arte. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1997.
- PASTA, Paulo. **A Educação pela Pintura**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RICCIOPOPO, C. E. **Paisagem**, Centro Universitário Maria Antonia. USP: São Paulo, SP, 2012.
- VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Edusp, 1990.
- _____. **L'Idée Fixe**. Paris: Gallimard, 1932.

Texto recebido em: 29 abr. 2021.

Publicado em: 19 jul. 2021.

Como citar este artigo: Rigatti, A. L. Habitar Mundos: Ou como construir paisagens como espaços de pertencimento. *Revista Do Colóquio*, (20), 26-45. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/35356>