



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

RAONI CARVALHO GONDIM

PERCOGRAFIAS:
EXPERIÊNCIA, IMAGEM E PAISAGEM.

SALVADOR

2015

RAONI CARVALHO GONDIM

**PERCOGRAFIAS: EXPERIÊNCIA, IMAGEM E
PAISAGEM.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Celeste de Almeida Wanner.

Salvador

2015

Gondim, Raoni Carvalho.
G637 Percografias: experiência, imagem e paisagem. / Raoni Carvalho
Gondim. - Salvador, 2015.
114f. ; il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Celeste de Almeida Wanner.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, Salvador,
2015.

1. Arte moderna. 2. Paisagem na arte. 3. Natureza. I. Universidade
Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. II. Título.

CDU 7.036

RAONI CARVALHO GONDIM

PERCOGRAFIAS: EXPERIÊNCIA, IMAGEM E PAISAGEM.

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovado em 26 de junho de 2015.

Maria Celeste de Almeida Wanner – Orientadora _____
Pós-Doutora em Artes Visuais Contemporâneas e Semiótica [Filosofia Peirceana],
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. PUC/SP,
Universidade Federal da Bahia

Eriel de Araújo _____
Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Universidade Federal da Bahia.

Hélio Custódio Ferverza _____
Doutor em Artes e Ciências da Arte - Option Arts Plastiques, Université Paris 1
Pantheon-Sorbonne, França
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Para Eberti,
Carmem Neiva,
Iara e Jr.

AGRADECIMENTOS

André Macedo, Damyler Cunha, Diana e Lilla, & Migracielo, Eriel Araújo, Flávia Memória, Fernanda Rios, Hélio Fervenza, Homem Pedra, Leila da Cruz, Lee Lorgus, Luana Brant, Luciana Neiva, Marta Simões, Mayra Gonçalves, Maria Muniz, Natália Cavalcante, Nina Porto, Rafael Jones, Renata Gual, Tarcísio Almeida;

Rio Cristalino, Rio Corumbaíba, Rio de Contas, Comunidade de Mato Grosso, Caeté-Açu, Poço do Gavião, Gerais do Viera, Sítio Rodas, Rua Áurea, Boulevard Suíço e ao Dhamma;

À Celeste Wanner; pela leveza, alegria, competência, sensibilidade, companheirismo, profissionalismo e afeto de sempre. Aos demais professores e funcionários da Escola de Belas Artes e Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que financia essa pesquisa por meio do Programa de Demanda Social (DS).

Porque,

Esmoreço, pereço, pareço. Leve-anos descontextos; Deixo o triste em prol do apreço que de hoje, desemboca - porta farta parta plena, doze horas! Outras doces tantas. Quantas! Quânticas, cânticas. Crio o rio que se- para, avoa antes que olhos passem - pendam ao que destoa da palavra que não rege devaneio...

Dez - convexos e salientes sopros canto enquanto ela passa; castanha-clara, micro formigamarela. Sombra arqueada-bela. Salve! Salvo o rio, caldo, longo, lodo o abraço de se derramar – despojo – na brevidade do desespero que aquece aquoso toda a pele que, se pede, perde, recebe.

Agradece, agradeço, revela tua parte nua para que sinta, crua, o leve permear do encantado esmorecer de qualquer lembrança que em si, não mais seja. Amanheça!

4. **Insubstancialidade**, nada, niilidade, invalidade, futilidade, zero, absolutamente nada, coisa nenhuma, nada sobre a terra, nem uma partícula, imaterialidade, bagatela, nonada, ninguém, fumo, inanimada, fantasmagoria, miragem, visão, fantasma, espectro, fogo-fátuo, ilusão de óptica, quimera, utopia, sombra, sonho, devaneio, faz de conta, produto da imaginação; bolha-d'água, material com que se fabricam os sonhos, mito, fábula; idealismo.

V. dissipar-se, esvaecer-se, desvanecer-se, desfazer-se, diluir-se, sumir-se, evaporar-se, dissolver-se, não deixar vestígios, apagar-se rapidamente, desaparecer; aniquilar; exinanir, fantasmagorizar-se.

Adj. Insubstancial, insubsistente, visionário, ideal, etéreo, concebido apenas pelo pensamento, espiritual, imaterial; imponderável, impalpável, intangível, oco, inane, subjetivo, incorpóreo, nominal, nulo, inútil, vazio, fantasmagórico.

Adv. Insubstancialmente & *adj.in nomine*. Frase: *Vox et præterea nihil*.

(AZEVEDO, 2010, p. 2)

GONDIM. Raoni Carvalho. Percografias: experiência, imagem e paisagem. 114 f. il. 2015. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2015.

RESUMO

À luz das experiências sobre o conteúdo primordial do imaginário e da imagem como devaneio, esta pesquisa compreende na poética do caminhar, um território de criação norteado pela possibilidade matérica oriunda desse acontecimento. Ao retomar elementos primordiais da natureza humana, tendo como princípio metodológico o retorno à experiência, por meio da contemplação, a presente pesquisa estabelece relações entre palavra-imagem-paisagem, a fim de tangenciar as fronteiras simbólicas que delineiam a construção da presente poética.

Palavras-chave: Corpo-território. Experiência. Imagem. Imaginário. Paisagem

GONDIM, Raoni Carvalho. Percography: Experience. Image. Landscape. 114 pp. Ill. 2015.
Master Dissertation – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

ABSTRACT

In the light of experience on a primary act of imagination, and image as a daydream, this research understands the act of walking as a visual poetic, an artistic practice, a territory of creation, guided by the possibility of materialization of ideas that arises throughout this event. By returning to the primordial elements of human nature, based on experience as the methodological principles, through contemplation, this research establishes relationships between word-image-landscape, in order to tangent the symbolic boundaries that delineate the construction of this poetic.

Keywords: Body-territory. Experience. Image. Imaginary. landscape

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Mapa	1	Insurgências.....	14
Figura	1	Photosíntese.....	17
Figura	2	Biosíntese.....	17
Figura	3	Organosíntese.....	18
Figura	4	Intervenção Urbana “Área Reservada à Gratidão”, 2010.....	19
Figura	5	“ <i>Scène du Déluge</i> ”, Théodore Géricault, 1818-20.....	22
Figura	6	“Campo de trigo com corvos”, Vincent Van Gogh, 1890.....	22
Gráfico	1	Projeções de causalidade.....	33
Gráfico	2	Pontos de aprofundamento/ recorrência via causalidade, incitado a partir do corpo-território.....	34
Figura	7	Trajetos, Poço do Gavião, 2014.....	35
Figura	8	Generais do Vieira, Chapada Diamantina, 2014.....	38
Gráfico	3	Territórios Permeáveis.....	39
Gráfico	4	Zonas de espelhamento.....	40
Gráfico	5	Fluxo de leitura.....	42
Figura	9	Richard Long.....	47
Figura	10	Hamish Fulton.....	48
Figura	11	Hélio Fervenza.....	49
Figura	12	Andy Goldsworthy.....	50
Figura	13	Bene Fonteles.....	51
Figura	14	Bernd and Hilla Becher, “ <i>Winding towers</i> ”, 1965- 98.....	52
Figura	15	Bernd and Hilla Becher, “ <i>Water Tower</i> ”, 1980.....	53
Diagrama	1	George Baker. “ <i>Expanded Field</i> ”, a partir do mapa de Krauss, 1996.....	57
Diagrama	2	George Baker. Diagrama “ <i>Expanded Field</i> ”, 1996.....	57
Figura	16	Projeções. Fotografia digital s/ suportes diversos.....	59
Figura	17	Projeções. Fotografia digital s/ suportes diversos.....	59
Figura	18	Paisagens. Fotografia digital.....	60
Mapa	2	Zonas de Pregnância.....	62
Figura	19	Cartaz da exposição “Percografias; Inscritos Imaginários”.....	64
Figura	20	Mapa expográfico.....	65
Figura	21	Mochila.....	67

Figura	22	Detalhe Cajado.....	68
Figura	23	Cajado.....	70
Figura	24	Carimbo.....	71
Figura	25	Detalhe carimbo.....	72
Figura	26	Detalhe iluminação carimbo.....	72
Figura	27	Mapeamentos “Diário I”.....	73
Figura	28	Mapeamento percográfico – lista “Diário I”.....	74
Figura	29	Bordado.....	75
Figura	30	“Diário I”, vista da galeria.....	76
Figura	31	Frames “Diário II”.....	77
Figura	32	Sala “Diário II”.....	78
Figura	33	“Diário II”, detalhe.....	79
Figura	34	“Diário III”, vista galeria.....	80
Figura	35	“Diário III”, detalhe.....	81
Figura	36	“Diário III”, detalhe.....	81
Figura	37	“Diário IV”.....	82
Figura	38	“Diário IV”, detalhe, fibras.....	84
Figura	39	“Diário V”, vista galeria.....	85
Figura	40	“Diário V”, vol. I.....	85
Figura	41	“Diário V”, vol. II.....	86
Figura	42	“Diário V”, vol. III.....	87
Figura	43	“Diário V”, vol. IV.....	88
Figura	44	“Diário V”, vol.V.....	88
Figura	45	“Diário V”, vol.VI.....	90
Figura	46	Catálogo “Percografias; Inscritos Imaginários”, p. 7.....	91
Figura	47	Catálogo “Percografias; Inscritos Imaginários”, p. 6.....	92
Figura	48	Convite “Desmontação”.....	97
Figura	49	“Desmontação”, vista galeria.....	98
Figura	50	“Desmontação”, detalhe.....	99
Figura	51	Oficina “Percografias”, Escola Municipal de Caeté-Açu, 2014.....	101
Figura	52	Oficina “Percografias”, Biblioteca Comunitária do Vale do Capão, 2014.....	101
Figura	53	Oficina “Percografias”, Espaço Imaginário, Rio de Contas – BA, 2014.....	102

Mapa	3	Verbetes.....	103
Figura	54	“Atalho e Torno”, vista parcial da ocupação.....	104
Figura	55	“Atalho e Torno”, performance sonora de Junix	105
Figura	56	“Atalho e Torno”, leitura de texto por Celeste Wanner.....	105
Figura	57	“Atalho e Torno”, estação de áudio.....	106
Figura	58	“Atalho e Torno”, estação de vídeo.....	106
Figura	59	Livro-obra “Pó.Boi.Pedra – Percografias”, detalhe.....	107
Figura	60	Livro-obra “Pó.Boi.Pedra – Percografias”, detalhe.....	108

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	AFLUENTES	14
2.1	NASCENTES IMAGINÁRIAS.....	15
2.2	<i>MÚTUOS LOCI</i> : APROXIMAÇÕES DE TERRITÓRIOS.....	21
2.3	PAISAGEM-HORIZONTE.....	30
2.4	PAISAGEM & EXPERIÊNCIA.....	32
3	CARTOGRAFIAS	35
3.1	DA FILOSOFIA.....	36
3.2	DA LITERATURA.....	39
3.3	DA ARTE.....	46
3.4	DA IMAGEM.....	54
4	PER.CO - GRAFIA	61
4.1	INSCRITOS IMAGINÁRIOS.....	63
4.2	CATÁLOGO.....	90
4.3	REVERBERAÇÕES.....	92
4.4	DESMONTAÇÃO.....	97
4.5	DIAMANTINA.....	100
4.5.1	Atalho e Torno	104
4.5.2	Pó.Boi.Pedra	107
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
	REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO

Deve-se definir um homem pelo conjunto das tendências que o impelem a ultrapassar a humana condição. Bachelard, 2002.

A presente pesquisa *Percografias: experiência, imagem e paisagem* tem como princípio ordenador a elaboração de uma poética visual prático-teórica erigida na imagem do caminhar enquanto pulsão ontológica manifesta pela necessidade de movência¹, simbolizada na relação imagética entre experiência-palavra-paisagem. Por ser uma poética que se instaura na experiência, durante o seu processo, o acesso se dá por meio das relações – afeto e sincronismos – onde, são os registros, ecos que retomam, ao mesmo tempo, a ação, e havendo outro tempo, aquele das cartografias: objetos, fotografias e diários que, de modo simultâneo constituem estes registros enquanto linguagens que não competem com a experiência primeira, manifesta no corpo-território.

Desde minha formação em fotografia, o interesse pela pesquisa científica é atribuído à possibilidade de desenvolver uma poética visual individual, em consonância com um determinado método que possibilite novas linguagens-ações, nas quais, por meio da investigação da imagem fotográfica, seja possível estabelecer paralelos com o espaço gerativo e imaginário do ato de caminhar.

Por objetivo pretende-se a construção de obras com vistas à exposição acompanhada de dissertação, em um recorte voltado para a natureza, enquanto princípio elementar, com a pesquisa de campo delineada no território da Chapada Diamantina. A escolha desse território de investigação ocorre, dentre outros motivos, pela experiência de contemplação no caminhar, que remete às imagens primordiais que constituem meu imaginário, cujas lembranças são narradas aqui no subcapítulo “ANTECEDENTES”.

Retomo por meio de instâncias fronteiriças da linguagem, um território que permite uma mobilidade que é atribuída ao conceito do caminhar como ato criador. O método utilizado, ao qual denomino de percografia, surge durante o processo criativo, com observação aos

¹ Movência como possibilidade imanente de alteração pelo texto como imagem, narrativa e tradição oral.

procedimentos envolvidos na construção e, não obstante, na recepção das obras, processo que pode ser definido como um desmembramento do método cartográfico, apresentado por Deleuze; Guattari (2000). O método cartográfico dedica-se à investigação, construção e mapeamento de narrativas, o que nos interessa e contribui sensivelmente, pelas frequentes discussões poético-conceituais no decorrer do texto. Porém, ao retomarmos um espaço ulterior à linguagem, o espaço da experiência, isto nos sugere uma organização metodológica que se fundamenta na experiência em si, e não o espaço de narrativas construídas a partir das experiências. Os conceitos de imagem/ imaginário aparecem como um meio de investigação do território da experiência; do conjunto de imagens que nos chegam do exterior, na transcrição do que recebemos e que não depende de nós, na nossa maneira de sentir e, por conseguinte, de representar as coisas.

O embasamento teórico é composto por pesquisadores que convergem com as discussões desta investigação poética, dos quais Gaston Bachelard (1984; 2002), Francesco Careri (2013), Anne Cauquelin (2005; 2008), Rosalind Krauss (1984; 2010) e Paul Zumthor (2007) compõem um escopo de primeiro plano que diz respeito, respectivamente, aos conceitos de imagem como *devaneio*, *walkscapes*, *os incorporais*, *campo ampliado e leitura como performance*. Entre os artistas aqui referenciados por meio do diálogo com suas linguagens visuais, também compreendidas como índices do caminhar como arte, destacam-se Andy Goldsworthy, Bene Fonteles, Hamish Fulton, Hélio Ferverza e Richard Long.

Esta dissertação está organizada em quatro capítulos, além desta introdução. O segundo capítulo “AFLUENTES” versa sobre a contextualização da pesquisa, a partir dos antecedentes e do imaginário do artista, buscando os elementos recorrentes no processo de criação que fundamentam o recorte da poética aqui apresentada, bem como as ações poéticas significativas, registradas ao longo do mestrado, no que diz respeito à consolidação de uma linguagem, até então, porvir. O capítulo “CARTOGRAFIAS” apresenta o contexto histórico do objeto da pesquisa, em diálogo com as linguagens e artistas que fundamentam a investigação. O capítulo “PER.CO - GRAFIA” diz respeito à reflexão acerca do trabalho poético, construído durante o mestrado, a partir da apresentação dos resultados obtidos, desde a exposição “Percografias; Inscritos Imaginários”, seguido do capítulo final “CONSIDERAÇÕES FINAIS”, onde as questões elementares da pesquisa são revisitadas a partir de uma reflexão poética.

2 AFLUENTES

Mapa 1 - Insurgências: pontos de convergência

*

o caráter do homem é o destino

Arque do filosofar// vida se revelando

Instabilidade como conteúdo da existência

prazer: está no ato
potência: está na duração
Poder: permanência da potência | isolamento / organização

conquerer: experiência pelo esforço// resiliência

realidade devaneio coletivo

Arquétipo nômade > ciganos | toda descoberta é marginal
piratas

potência/paixão: experiênciavivida

escuridão ativa: A luz é para os sem fé

espaço = corpo-território

antropo é t i c a

colisões de narrativa
I ou c u r a é a não relação

sentido por contexto
relação

o poder da referência está
interfluxo da linguagem

angústia é inerente a interpretação

sequência experimental: padrões e sequências da experiência

sonhos, percepções e histórias > rachaduras e irregularidades

doutrina da imaginação material: equilíbrio entre experiência e espetáculo

tudo que tem vida tem ritmo. A sincronicidade do movimento não exige esforço

mapas: ontologicamente um território aberto

T e r r a como suporte

2.1 NASCENTES IMAGINÁRIAS

Compreendemos por afluentes, as referências ontológicas do meu imaginário; as memórias e reflexões que me trazem para este recorte, tal como o percurso acadêmico empreendido até aqui, passando pelos pontos mais relevantes da pesquisa poética, durante o mestrado, no intuito de delinear o caminho da pesquisa.

[...] a paisagem da infância se aprende a pé e um mapa está inscrito nas mentalidades - trilhas e caminhos e bosques. Todos nós carregamos nas nossas lembranças a imagem de um determinado terreno que foi apreendido. [...] Nosso lugar é parte do que somos. No entanto, mesmo um ‘lugar’ tem uma espécie de fluidez: ele passa através do espaço e tempo – ‘tempo cerimonial’ [...]. (SNYDER, 1990, p. 26-27)

Em casa, as manhãs em que acordávamos para viajar eram repletas de neblina. Essa curiosa coincidência, viva no meu imaginário, fazia com que tudo tivesse uma particularidade a mais. Viajar em família sempre tinha um matiz mais colorido... E passar muitas horas rumo às extremidades do Centro-Oeste implicava uma relação cada dia mais íntima com o percurso. Toda paisagem que se excedia era motivo suficiente para sermos acordados por deslumbres afoitos: “Olha que bonito, meninos!”. Lembro-me da imagem de um casebre simpático; piso de chão batido, terra úmida e vermelho forte; as paredes de palha ou papelão entrelaçavam desenhos coloridos que eu reconhecia dos muros e *outdoors*. As estantes penduradas, feitas com tábuas de construção e amarradas com cordas de sisal balançavam e dispunham ergonomicamente as louças de alumínio que reluziam um brilho, que ainda rebrilha na imagem... Em contraste com a aridez de uma falta que ouvia dizer, falta que se há, existe numa imagem distante, pois em meu devaneio² é uma fresca sensação de lar; fim de tarde - onde os anjos trocam de guarda - onde a luz rebrilha no alumínio areado. Casa-de-vó, café-torrado, chão fresco de vermelho-terra-molhada. Limpar peixe à beira do rio, dar nó de anzol, nadar arrastando o pé na areia pra afugentar as arraias, descer o rio de boia, se perder na floresta, catar lenha no mato, apertar areia gelada da noite por entre os dedos, descansar os olhos na imagem do fogo azul que brandeia na lenha alaranjada, esperar a batata-doce assar na brasa; pelo esperar mesmo, porque de batata-doce nunca gostei, mas adorava a possibilidade de vê-la pronta, ao fim da fogueira... Era uma sensação de que, mesmo quando

² Para Bachelard (1984, p.13), o sonho seria o lugar onde o inconsciente trabalha, enquanto que o devaneio seria o sonho onde a consciência estaria presente, território da imaginação ativa. No devaneio, estão presentes consciente e inconsciente, que são manifestos a partir das sensações.

tudo, até o fogo acabava, ainda havia batatas! Nos dias em que o rio era espelho e silêncio, eu entrava manso e respeitoso, arrastado na correnteza malemolente - gostava às vezes de nadar com camisetas bem grandes, como se eu também tivesse barbatanas - e então, no meio do rio, entre dia e noite; de onde o rio vinha, vinha junto a lua, e pra onde a correnteza ia, levava *de junto* o sol. Tratava-se de sensações sagradas que mantive envolto sob a imagem do segredo, solitude, coexistência. Ali onde não mais havia, eu, nonada. Lugar de onde jamais me perco, ou lugares pra onde eu sempre retorno?

Destas imagens narradas, reverberam uma empatia pelos processos de ritualização do cotidiano que delineiam meus recortes acadêmicos. Na graduação em Fotografia e Imagem (2008), pela Faculdade Cambury (GO), realizei uma análise poética das sensações enquanto um mecanismo de ordenação do imaginário, a partir do projeto “*FOLHA*”, que se tratava de estudos por meio do corpo/matéria, onde o diálogo com o ambiente estava vinculado à relação entre os agentes: fotógrafo e corpo-interpretante, que constituíam o território poético-investigativo.

A pesquisa tinha por princípio provocar reações de estranhamento a partir das adversidades dos territórios de imersão. Para isso, foram desenvolvidas vestimentas modulares de feltro, inspiradas em formas orgânicas que sugeriam certa extensão corporal. Visando o registro e a reflexão sobre as reações entre corpo e território, cuja hipótese da investigação prático-teórica era identificar indícios de elementos subjetivos e metalinguísticos na construção da imagem, as sessões, ocorridas em locais e situações distintas, foram intituladas de “Photosíntese”, “Biosíntese” e “Organosíntese”:

Figura 1 - Photosíntese, São Paulo, 2008.



Imagem: Raoni Gondim

Figura 2 - Biosíntese, Cachoeira dos Dragões – GO, 2009.



Imagem: Raoni Gondim

Figura 3 - Organosíntese, Pirenópolis – GO, 2009.



Imagem: Raoni Gondim

A relação entre os *corpos-território*³ dos protagonistas da ação constitui um *espaçotempo*⁴ específico, instância insurgente desse imaginário construído mutuamente. Nesse intervalo, pudemos apreender alguns índices na imagem que delineavam estados de transe, enquanto manifestação sinestésica desta relação física e sensorial entre corpo e território.

Em 2010, por meio da Especialização em Artes Visuais Cultura e Criação do SENAC - GO, segui com o recorte da pesquisa vinculado à contemplação, como um elemento norteador do processo de criação, em “*Rito de Passagem; transcendência na poética pós-moderna*”. O diálogo com poéticas rituais como um exercício de contemplação/ interação com a natureza, respaldado pelos conceitos de *vazio* (utilizado por Hélio Ferverza, 2003), de *duração* (utilizado por Gaston Bachelard, 1984) e da fenomenologia, movimento filosófico que compreende a imaginação criadora como algo ulterior à memória, enfocando um território de atualidade de sentidos. Trazidos à pesquisa por Maurice Merleau-Ponty (1984) e Gaston Bachelard (1984) a respeito daquilo que poderíamos especular como especificidades da

³ O termo corpo-território é utilizado ao longo da presente pesquisa como o principal meio de mensurar e organizar as experiências.

⁴ Compreendemos que tempo e espaço são instâncias *-a priori-* indissociáveis e, por isso, os termos foram unidos como uma forma de atualizar o texto, tendo em vista as discussões da arte contemporânea.

linguagem poética, nas concepções de imaginação e devaneio poético. O rito aplicado ao cotidiano é suscitado por elementos da construção poética, onde a experiência seria uma realidade em apreensão, constituída por parâmetros como atenção, respeito e gratidão. Em discussões sobre as poéticas de Bené Fonteles, Hélio Ferverza, Andy Goldsworthy e Mestre Didi, pude compreender, em minha poética, uma nova materialidade, a palavra.

Figura 4 – “Área reservada à gratidão”, intervenção Urbana, Goiás, 2010.



Imagem: Raoni Gondim, 2010.

Na presente pesquisa, os territórios abordados anteriormente são recorrentes: o corpo como instrumento norteador; a experiência como meio; o diálogo que percorre as fronteiras da linguagem; a construção de uma poética que se dá por contato e, por fim, a consciência de uma realidade que deve ser apreendida pelo viés da contemplação, deslocando a relação espaçotemporal.

Para a exposição “Percografias; Inscritos imaginários”, realizada de 11 a 22 de março de 2014, foi pensada uma programação de ações, em parceria com o coletivo “Criativos Dissonantes”. As oficinas foram realizadas na galeria Cañizares, tal como as videoconferências com artistas-pesquisadores de outros lugares do país que, em suas diversas pesquisas, procuravam tangenciar um espaço de discussão próximo ao da poética incitada

pela exposição. Tais ações tiveram um alcance acima do esperado, contribuindo sensivelmente para o cerne da pesquisa que, no lugar de se dar por encerrada, se multiplicou em novos questionamentos, possibilidades, inspirações e parcerias.

Em “Desmontagem”, realizada de 23 de março a 2 de abril de 2014, a exposição “Percografias; Inscritos Imaginários” desaparece, dando lugar a um tipo de apresentação do caráter indicial de objetos que já não se encontravam na galeria. A aceção fantasmática desse espaço imaginário, compreendido por paisagens internas, resultou numa série de experimentos fotográficos, a fim de trazer os elementos da fotografia clássica para um campo ampliado; as salas da galeria transformaram-se em câmaras escuras, sendo projetadas, em suas paredes, imagens da exposição que desaparecera. Os objetos sobrepunham seus lugares e as imagens insurgentes dessas sobreposições de camadas e experiências trouxeram novos conteúdos. O termo *percografia*, que se associa tanto ao processo do caminhar como arte quanto à construção de imagens, é apresentado como poética, método e metodologia, ampliando a aproximação e a reflexão do território imaginário. A confluência entre teoria e prática encontrada nesse momento, na inquietação da imagem fotográfica como uma espécie de indício do espaço, resulta na construção de um texto, em parceria com minha orientadora Prof^a. Dr^a. Maria Celeste de Almeida Wanner, apresentado na ANPAP 2014⁵, onde, juntos, refletimos sobre esse lugar da fotografia contemporânea. Tais reflexões fundamentam o subcapítulo “DA IMAGEM”.

Outros trabalhos realizados durante a pesquisa foram apresentados em congressos, revistas científicas e encontros nacionais e internacionais. Em paralelo a isso, o projeto “Percografias: Chapada Diamantina” foi contemplado pelo edital Proex-Artes 2014/UFBA, com o objetivo de construir uma obra poética. Da pesquisa de campo, nos municípios de Rio de Contas e Caeté-Açu -BA, em diálogo com diversos artistas, pesquisadores de áreas diversas e referências bibliográficas, foi criado o livro-obra “Pó.Boi.Pedra – Percografias”, obra que, não obstante ser registro, documento e pesquisa, chancela a possibilidade da poética como um método e uma metodologia, trazendo para a estrutura conceitual da pesquisa todo o simbolismo investido no ato do caminhar, o que determina um espaço que se caracteriza pelo subsequente crescimento do seu significado.

⁵ Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2014.

2.2 *MÚTUOS LOCI*: APROXIMAÇÕES DE TERRITÓRIOS

Concomitante às questões filosóficas, sociológicas, políticas e tecnológicas, compreendemos a arte como uma necessidade ulterior, que se manifesta de forma a questionar os padrões arraigados de uma cultura. Por se tratar de um contexto amplo, representado pictoricamente pelas inúmeras e complexas fases de rupturas estéticas, pontuamos que não nos cabe, na presente pesquisa, ir a fundo sobre como se deu a progressiva modernização⁶ da arte desde o fim do século XIX, e, sim, delinear os acontecimentos, ao longo desse período, que julgamos relevantes para esta pesquisa, através de zonas de aproximação históricas, conceituais e poéticas.

Com a difusão da fotografia, no fim do século XIX,⁷ há o processo de ressignificação da imagem, ou seja, consolidava-se uma nova relação do sujeito moderno com o espaço imaginário. Imagetivamente, essa perspectiva fica particularmente clara, ao observarmos a fragmentação do espaço e a dilatação do tempo na representação de imagens no Romantismo, por este anteceder “conceitualmente” o Impressionismo, que se manifesta em paralelo ao processo de difusão da fotografia.

A estética do Romantismo aproxima-se do ideal neoclássico, utilizando-se de elementos composicionais do Barroco, pela relação luz-e-sombra, no intuito de trazer na imagem o misticismo atribuído ao padrão clássico, onde o corpo evidencia uma espécie de redenção, uma “idealização da realidade”, conforme observa Argan (1991). É interessante salientarmos que a representação de paisagens na história da arte ocidental é frequente nas distintas escolas estéticas. De particular interesse a pesquisa sobre o espaço ontológico da paisagem na pintura, pela capacidade de, ao longo da história da arte, simbolizar os desejos e paixões do homem e dos deuses, fazendo desse território um espaço outrem; a paisagem é, sobretudo, um espaço de remissão, pois diz respeito ao cenário ontológico dos acontecimentos.

⁶ Também conhecido como pós-estruturalista, o período pós-moderno ocorre a partir dos anos de 1970, tanto na arte como na ciência. Este termo abrange, portanto, todas as áreas do conhecimento humano. Muitos teóricos, como o crítico e historiador de arte Arthur Danto (2006), não o utilizavam em seus textos, justificando uma não identificação com tal nomenclatura. Portanto, sobretudo nas artes visuais, a década seguinte, 1980, já foi nomeada de arte pluralista e também contemporânea.

⁷ Atribuída a Joseph Nicéphore Niépce, a primeira fotografia de que se tem registro é de 1826.

Figura 5 – *Scène du Déluge*, Théodore Géricault, 1818-20



Figura 6 - Campo de trigo com corvos, Vincent Van Gogh, 1890.



Em paralelo ao romantismo de Géricault (**Figura 6**), observamos na paisagem de Van Gogh (**Figura 7**) uma quebra de paradigma na composição da imagem, que é típica do Impressionismo. A acessibilidade da técnica fotográfica faz com que a pintura se questione sobre a “idealização da realidade”, num momento onde são muitas as discussões filosóficas a respeito do existencialismo. A imagem retoma um acesso aos conteúdos internos e a técnica passa a ser utilizada como uma ferramenta, para trazer à realidade um espaço que estava subjugado ao devaneio. O horizonte de Van Gogh (**Figura 7**) não é fixo, movimenta-se junto a pinceladas fortemente marcadas que constituem uma forma do artista sobrepor outras instâncias na realidade da imagem, tal como o enquadramento fotográfico, que promove outras relações com o *espaçotempo* narrado; a realidade passa a ser traduzida através das sensações, por meio do visível, já que dali em diante a técnica passa a ser representada através

da máquina; o artista, assim, se vale de sua capacidade de compreensão ampliada, no que concerne à representação do mundo, para constituir outras relações/ experiências a partir da imagem.

No Brasil, Mario de Andrade⁸ (1893 -1945) viaja ao norte do país, na década de 1920, como correspondente do jornal “O Diário Nacional”, a fim de produzir crônicas publicadas como “O turista aprendiz”, onde procura *desnarrar* suas experiências *in loco*, com a escrita e a fotografia. Influenciado pelo senso estético do modernismo, onde a arte incorpora ação e representação, cria o termo “Desgeografar”, como um espaço de criação vinculado às descobertas do seu caminhar como protagonista-narrador e transturista de seu país. Sua perspectiva de errância é experimentada por meio de neologismos e dialetos, apreendidos em suas viagens e, não obstante, criados a partir de suas vivências. Associada às fotografias que tira ao longo de suas incursões, há uma tentativa de questionar a história da formação colonial da América Latina, em uma relação entre a imagem e a palavra, que adquire uma potencialidade onde o próprio artista passa a se questionar sobre o lugar em que sua obra, em termos de narrativa, passa a ser mais efetiva, no que concerne às sensações do experienciado.

Na década de 1930, Walter Benjamin⁹ (1892-1940) publica o texto “Experiência e pobreza”, na Alemanha, constatando que a ausência de narrativas atribuídas a experiências se dava pela herança do pós-guerra, pois os sobreviventes não estavam muito interessados em reviver tais sensações. No regime capitalista, onde o indivíduo passa a ser impelido a apresentar resultados quantitativos, a experiência é mais uma vez subjugada: por um lado, há a herança de não suportar acessá-la, por outro, a crueldade de não ser valorizada. Merleau-Ponty publica na França, a “Fenomenologia da percepção”, em 1945, enquanto Gaston Bachelard lança a “Poética do espaço”, em 1957, ambos defendendo a condição aberta da obra, partindo do devaneio como um espaço de memória, latente e condicionante do processo de criação, ou seja, a experiência retoma seu lugar nas discussões filosóficas e passa a ser considerada como um lugar de reflexão e construção simbólica.

⁸ Jornalista, poeta e fotógrafo. Figura importante do movimento modernista do país, um dos realizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, movimento responsável por dar visibilidade artística ao país. Entre os integrantes do movimento estão Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Heitor Villa-Lobos, Sérgio Milliet e, Di Cavalcanti, dentre outros.

⁹ Walter Benjamin (1892 – 1940), filósofo alemão referência do pensamento pós-estruturalista, notório entre outras, pelas reflexões acerca da modernidade e arte contemporânea.

Allan Kaprow¹⁰ (1927-2006) observava que, a partir das experiências estéticas propostas por Jackson Pollock¹¹ (1912-1956), a pintura e, conseqüentemente, a arte passaram a integrar espaço, movimento, vida cotidiana e corpo. John Cage¹² (1912/1992), atento às influências filosóficas da cultura oriental, calcada na impermanência e na contemplação do vazio, fragmenta as fronteiras da linguagem, impostas pela necessidade de racionalizar “o corpo da obra”. Assim, através do conceito de *indeterminismo* que, em suma, defende a relação causal e não-linear, onde as coisas não necessariamente são planejadas para acontecer, retoma o instante como elemento norteador do seu processo composicional. Neste contexto, John Cage [o artista] cria experiências sonoras, onde obra, corpo e audiência se tornam elementos imprescindíveis para que a poética aconteça por meio de um diálogo intersubjetivo. Com a construção desse território, Cage aprofunda a discussão do campo ampliado, por meio do universo [corpo] sonoro, enquanto Merce Cunningham¹³ (1919-2009) experimenta, na dança [corpo], essas revoluções estéticas, por meio de movimentos mais orgânicos e situações cotidianas.

Em 1979, Rosalind Krauss publica o texto “Expanded field”, nos Estados Unidos, afirmando uma estética ampliada da escultura, que não fosse diretamente atribuída ao espaço, nem à arquitetura. Isso se dá a partir de uma crise, no que concerne à contextualização destes deslocamentos, na produção artística, quando os críticos, não sabendo lidar com as manifestações poéticas de caráter trans, se debruçam sobre teorias especulativas passíveis de abarcar essa ressignificação do *espaçotempo*. Sobre isso, Krauss comenta:

[...] cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa – ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto referencial. (KRAUSS, 1984 p. 132)

¹⁰ Allan Kaprow, artista multimídia, influenciou a criação dos termos *happening e ambient* junto de John Cage. Faleceu em 2006, como professor emérito do Departamento de Artes Visuais da Universidade da Califórnia.

¹¹ Jackson Pollock, artista norte-americano que, na década de 1930, aprende com o muralista mexicano David Siqueiros a técnica de gotejamento de tinta, que ficara conhecida como *drip period*. Em virtude desse abandono do pincel e do cavalete, o mecanismo da pintura passa a dialogar com o movimento expandido incitado pelo território da escultura.

¹² John Cage, artista e pioneiro da música eletroacústica.

¹³ Bailarino e coreógrafo visionário, que em parceria com John Cage propõe novas formas de elaboração e compreensão estética.

Com essa supressão de um espaço lógico, a arte passa a se dedicar à genealogia de seu próprio processo criativo, permitindo que haja uma maior explanação do imaginário individual e coletivo, ampliando, assim, a construção e a apreensão de subjetividades. Se uma linguagem pode ser/ocupar qualquer coisa, entre a paisagem e a arquitetura, o conceito, por um lado, perde sua estrutura rígida e adquire espaços permeáveis, os quais compreendemos nessa pesquisa por territórios da fantasmagoria; lugares subjetivos e incorpóreos, que maturam a materialidade, por meio de uma densidade adquirida. Nesse sentido, a escultura se vincula a uma ação implícita nas novas formas de pensar e construir arte, valorizando a relação semântica da poética. Esse território movediço é experienciado por artistas que retomam, pelo espaço, uma ontologia de ocupação, onde a materialidade deixa de lado as fronteiras, para se ocupar da própria relação entre si; corpo = paisagem. Nesse momento, o ato escultórico deixa de ser menos um monumento e mais uma reflexão sobre espaços.

Com o termo ‘percurso’ indica-se, ao mesmo tempo, o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico) e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa). Pretendemos propor o percurso como forma estética à disposição da arquitetura e da paisagem. (CARERI, 2013, p. 31)

Kurt Schwitters (1887-1948) retira de um impresso escrito em sua língua de origem, o alemão, a palavra *merz*, de *Kommerzbank* (Banco do Comércio) e, inspirado na fonética desta palavra inventada, vislumbra uma série de ações que foram consolidadas, nos anos que se seguiram, por meio de poemas, pinturas, esculturas. Em geral, toda a sua produção, a partir daquele momento, seria associada à palavra *merz*. De 1923 a 1937, o artista ocupa sua própria casa-ateliê com refugos e objetos aleatórios e a intitula de *merzbau* (casa *merz*). A relação escultórica que o artista desenvolve, a partir desta obra/ ação, define o termo *instalação* e, com isso, mantêm ativas as reflexões sobre fronteiras e linguagens artísticas. Na obra de Schwitters, nos chama a atenção, a materialidade das palavras; questão evidenciada por diferentes movimentos, como o dadaísmo e o neoconcretismo, que também passaram a se utilizar da plasticidade matérica da palavra como um tipo de sintoma da ruptura conceitual, no contexto artístico ocidental moderno.

Essa retomada do imaginário, por meio da materialidade advinda da relação entre subjetividades, adquire uma estrutura semântica e escultórica que tangencia a presente pesquisa, também nas poéticas de Hélio Ferverza, quando este artista se utiliza da densidade polissêmica do vazio, ou quando nos refugos/ objetos coletados nas caminhadas de Fonteles,

se criam novas composições visuais e conceituais, onde a densidade da obra reside exatamente nesse espaço fantasmático, provocado pelo anacronismo da imagem-devaneio. Vazio que é posto a caminho, nos percursos de Fulton e Long, quando ambos questionam a obra como um subproduto da ação em si.

Portanto, essa materialidade que ladeia, pela intimidade do nosso corpo, não requer função, se faz útil, pela inutilidade, e profícua, em sua anterioridade de devaneio, pois define um território:

OS DESOBJETOS

(DO ACERVO DE BERNARDO)

1. Pregos que farfalha
 2. Uma pua de mandioca
 3. O fazedor de amanhecer
 4. O martelo de pregar água
 5. Guindaste de levantar vento
 6. O ferro de engomar gelo
 7. O parafuso de veludo
 8. Alarme para o silêncio
 9. Presilha de prender silêncio
 10. Formiga frondosa com olhar de árvore
 11. Alicates cremosos
 12. Peneira de carregar água
 13. Besouro de olhar ajoelhado
 14. A água viciada em mar
 15. Roleta para mover o sol
- (BARROS, 2013, p. 448)

As relações estabelecidas a partir de uma reflexão sobre o processo de formação da imagem, tendo como parâmetro estético a fragmentação simbólica, a partir do surgimento da fotografia, no contexto da arte ocidental, tal como a relação atribuída aos espaços, por

influência da “Poética do espaço” (1984), de Bachelard, e da “Fenomenologia da percepção” (1984), de Merleau-Ponty, até a delimitação das fronteiras modernistas, com o “Campo expandido”, de Krauss (1984), nos apresenta um cenário de deslocamento de linguagens, como exemplo as imersões de Mario de Andrade, no norte do país, em busca de uma potencialidade semântica, plástica, material, oral e subjetiva, que fundamenta a Semana de Arte Moderna, de 1922, em São Paulo.

Por ser anterior, a imaginação ativa está mais próxima do espaço da experiência, como um lugar que nos permite pensar a imagem em sua origem - na convergência de relações entre a imaginação e a memória. Sua constituição; quando uma sensação evanesce na memória, a experiência se torna uma recordação. Não obstante, essa construção da imagem se torna também uma experiência ao retomar o território fantasmático do imaginário, lugar onde o devaneio trabalha suas paisagens internas.

Bachelard atribui a ideia de *imagem-princeps* à imagem que contém uma força tão contundente que mais se parece com uma gravura, como se na memória tivesse sido talhada e não apenas gravada:

As verdadeiras imagens são gravuras. A imaginação grava-se em nossa memória. Elas aprofundam lembranças vividas, desloca. [...] A imagem nos leva. [...] As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembranças e lendas ao mesmo tempo. (BACHELARD, 1984, p. 217-218)

Ao retomar o espaço da experiência na imagem, procuramos nas frestas dos conteúdos, uma materialidade recorrente e elementar. Desde a infância, de curiosidades e sensações [*imagem-princeps*] que permanecem a maturar novos territórios, é que a noção de vazio é trazida a pesquisa, como uma forma de simbolizar a paisagem da intimidade, capaz de estabelecer nossos horizontes; devaneios insurgentes da trajetória pela experiência: o vazio enquanto movência. Sendo a poética construída pela experiência do caminhar, como mensurar essa experiência que não compete a nada, se não a si mesma? Qual seria o método mais respeitoso de registrar tais paisagens, sem interferir na natureza da linguagem insurgente? Como organizar poeticamente percursos fluidos, que não se acomodam em suportes fixos?

Seria a necessidade por controle um princípio ontológico de movência,¹⁴ já que temos que estar exaustivamente atentos em não perdê-lo?

O *território*, na presente pesquisa, representa um contexto de complexidades, onde a imaginação criadora se instaura, articulando padrões de organização para que a poética se manifeste, a partir do instante, enquanto movência, é território da experiência; elemento primevo do espaço de criação e, por isso, anterior à memória que se consolidará no imaginário por meio da elaboração destes instantes em imagens. O instante, enquanto fugacidade da imagem; território de sensações, lugar onde as experiências são compreendidas na relação afetiva com nosso conteúdo interno.

Pois, se nos territórios caminantes da experiência, essa materialidade se consolida na imagem a partir da sensação, como traduzi-las se não pela afetividade? A partir dessas questões, entre outras, o processo investigativo não prevê necessariamente um início, mas pontos de aprofundamento por afeto, onde a essência é relacional.

O método cartográfico consolidado por Deleuze e Guatari (2000), insere-se na pesquisa, por possibilitar um maior detalhamento das nuances do processo de criação, sobretudo quando os caminhos percorridos, em um espaço corporal, são mesclados a espaços virtuais, de ordem fantasmagórica, incorpórea e sensória. A cartografia permite uma narrativa mais abrangente, no que concerne às poéticas, por ocupar um campo predominantemente sensorial, no qual o método intuitivo se aprofunda, fazendo valer nossas experiências para delimitar os caminhos a serem traçados. Os trajetos realizados são construídos, portanto, de forma não linear, mediados pelo acaso, que se apresenta na qualidade de devir; o caminho enquanto pura imanência e sensação.

Por se tratar de uma cartografia sensorial, construída a partir de reverberações das experiências do caminhar, a concepção e a criação da experiência poética adquire um caráter vigorosamente intuitivo. O que, em termos pragmáticos, já não saberia dizer se de fato existe uma divisão entre intuição e cartografia, ou, ainda, se toda essa discussão talvez reflita exatamente um espaço entre.

¹⁴ A movência é compreendida, neste trabalho, a partir das relações conceituais estabelecidas no diálogo entre Bachelard (1984; 2002), Benjamin (2013), Cauquelin (2005; 2008), Zumthor (2007), e toda uma tradição de teóricos escolhidos, a partir da reflexão sobre espaços fronteiriços e anacrônicos, organizados pelos mecanismos do imaginário como fonte originária e criadora das imagens.

O que é a experiência, o que é a obra e como estas se relacionam, dito que não são a mesma coisa? Não tendo a pretensão de responder, mas o interesse em esmiuçar as possibilidades que se aprofundam, por meio da proliferação das ações e relações do caminhar é que a Percografia se apresenta como uma tentativa de identificar, na experiência, pontos de recorrência que se organizam na poética, através de linguagens distintas. Ao retomar a arte, a partir desse espaço sutil, mais amiúde do que o suporte que a *posteriori* apresenta a coisa em si, o que nos interessa é a coisa não editada, sem borda, entregue à evasão de sentido. Pois sedução é aquilo que nos instiga a uma aproximação do outro, é a possibilidade pelo vazio; disponibilizar-se ao acaso do porvir, como uma atitude de presença: contemplação no existir.

2.3 PAISAGEM-HORIZONTE

Assim como Kurt Schwitters preconiza em seu trabalho um espaço dedicado à instalação, o termo *comportamento restaurado* é criado por Richard Schechner para definir ações rituais comuns a diversas culturas, caracterizadas pela compreensão de um tempo-espaço - simbólico e reflexivo, onde o indivíduo, para que se efetive a estrutura do acontecimento, tem o papel de integrar a ação, a partir da relação entre tais elementos culturais, de forma dialógica e intersubjetiva. Ou seja, toda a estrutura lúdica do jogo, ou *comportamento restaurado*, é organizada a partir do acesso pelo espaço imaginário, para que haja uma simbolização de tais acontecimentos, ou seja, novas imagens. Esse território de formação da imagem pelo imaginário, conforme nos apresenta Bachelard (1984), pode também ser encontrado na ideia de *leitura como performance*, de Paul Zumthor (2007), onde, para o linguista, já que o investimento de sentido é uma ação do e no imaginário para a formação de novas imagens, e que este “investimento” seria uma leitura a se dar na duração da experiência, toda leitura seria um ato performático. E se a leitura, enquanto ato performático, é um investimento de sentido, Zumthor (2007) adianta que esse acontecimento é território da linguagem, logo, desde que existe linguagem, existe performance enquanto mecanismo de simbolização oriundo do imaginário. “Para que a mensagem metacomunicativa ‘isto é brincadeira’ possa funcionar, alguma operação mental precisa estabelecer o que está e o que não está incluído nesse ‘isso’” (CARLSON, 2010, p. 28).

Em suma, a metacomunicação, enquanto estrutura de linguagem, compreende a performance como um ato de organização da experiência, onde a memória trabalha ativamente na leitura/ percepção da ação – conforme demonstrado nas ‘zonas de espelhamento’ (**Gráfico 4**), ou seja, um acontecimento onde o imaginário trabalha junto à experiência, no intuito de que novas imagens sejam elaboradas, a partir da relação entre a memória, que subjaz no imaginário, e o contexto do instante. Portanto, quando a sensação se transforma em sentido, o texto se torna um campo ampliado e a linguagem, polissêmica.

Ruslán Torres (2003) em seu projeto L.CONDUCT-A-RT, compreende este espaço de significação da experiência por *escultura do comportamento*; indivíduo-ação-espaço. O lugar da obra é trazido pela tensão estabelecida com o *não lugar*, e o sentido é atribuído ao processo de experimentação do indivíduo, nesse espaço, por meio de seu corpo-território.

Para Marc Augé (2013), a diferença de *lugar* e *não lugar* estaria na percepção de quem o frequenta, ou seja, na forma como o espaço é simbolizado. Logo, compreendemos, por corpo-território, um campo de investigação elementar da presente poética, visto que é primeiramente pelo corpo que experienciamos e, através da relação afetiva [imaginário], que investimos energia à percepção de novos sentidos. Desse modo, o corpo-território se torna o instrumento primordial de percepção, interação, construção e leitura, por sua capacidade de tudo isso mensurar na vastidão das instâncias, a fim de que se promovam novas imagens e novas qualidades de imagens.

Sendo na potência e vastidão da imagem, o intuito por construir uma poética, é que se experimenta a linguagem pela polissemia; paisagem. Trata-se de trazer para o jogo da metacomunicação, para a brincadeira de atribuir sentido, o espaço da metalinguagem que, em termos práticos, é o espaço de apreensão por meio do corpo-território, o espaço da afetividade. As equações gráficas a seguir foram pensadas como uma possibilidade de gerar estranhamento e proporcionar um estado de silêncio, lugar onde a mente não consegue fazer a leitura inicialmente, e, então, ao reconhecer na imagem, índices de leitura por meio das legendas, cria-se uma relação. Nesse caso, os gráficos representam conceitos-chave para o desenvolvimento da poética:

- Paisagem (\mathbb{W})
- lugar (\mathbf{a}), ñlugar (\mathbf{e}), território ($\mathbf{\ae}$)
- Imaginário (Θ)
- Corpo-território (\emptyset)
- Imagem ($\acute{\emptyset}$)

Ou seja;

$$// \mathbb{W} = \emptyset$$

$$\{ \mathfrak{a}^2 [a : e] \} + \Theta = \acute{\emptyset}$$

$$\acute{\emptyset} = (\text{Linguagem} \pm \text{Experiência atribuída})$$

Até aqui discorreremos sobre como o caminhar se insere no imaginário coletivo, a partir de sua profícua carga simbólica, e como essa materialidade poética pode ser elaborada por meio do corpo-território, sendo essa a ferramenta primeira de registro da nossa prática poética. Sua capacidade de experienciar e mensurar as diversas instâncias da corporeidade manifesta pelo imaginário fazem deste corpo-território um elemento fundamental no método, na poética e na metodologia desta pesquisa:

$$\mathbb{W} = \acute{\emptyset} . \Theta$$

2.4 PAISAGENS & EXPERIÊNCIA

Forma –

Divina palavra.

São teus olhos...¹⁵

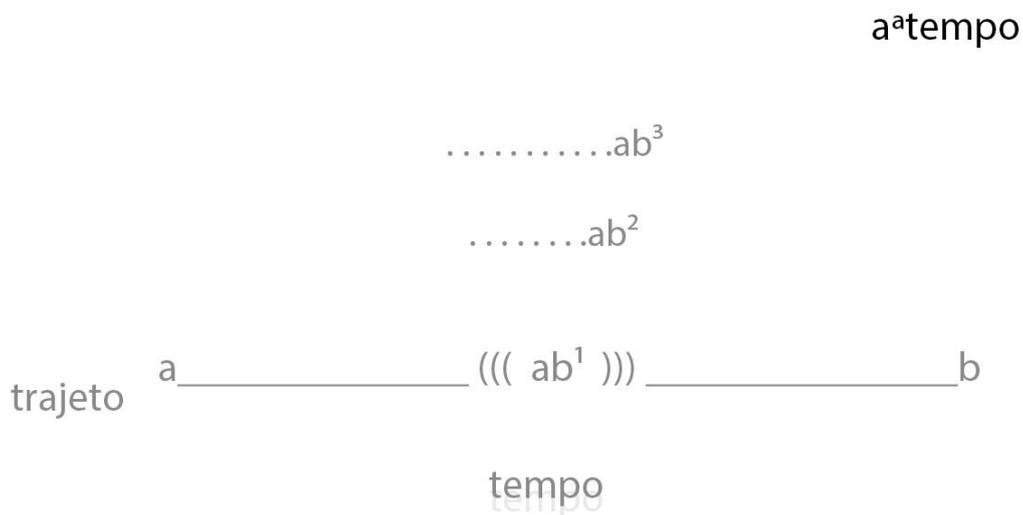
Horizonte é uma dimensão poética, por estar atrelado ao porvir. Estar na paisagem é se inserir; perceber-se como parte. “Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica”. (BACHELARD, 2002, p. 5) Nesse sentido, a paisagem simboliza o espaço de contemplação da experiência; instância onde o imaginário trabalha sem fronteiras.

¹⁵ Raoni Gondim, diários de percurso: Moreré, BA. Verão de 2015.

Aqui, imagem, espaçotempo, memórias e ruínas são lampejos; como explosões solares sob o signo do corpo-território que se ocupa destes perceberes, como um indício de existência, uma noção da realidade atribuída às imagens moldadas neste contexto. Imagens que são os registros primeiros da experiência, cuja memória trabalha com a linguagem para construir uma narrativa.

Esse campo demarcado pela subjetividade das experiências tem como aporte um preciso equipamento de análise: o corpo-território. Nesse sentido, a Percografia se torna um *modus operandi* que mensura seus dados/registros, a partir deste corpo-território. A organização destes dados percográficos é indexada por meio de uma cartografia randômica, ou melhor, helicoidal; imaginemos que durante o percurso entre ‘a’ e ‘b’, esse trajeto é atravessado por um dado do acaso:

Gráfico 1 – Projeções de causalidade.

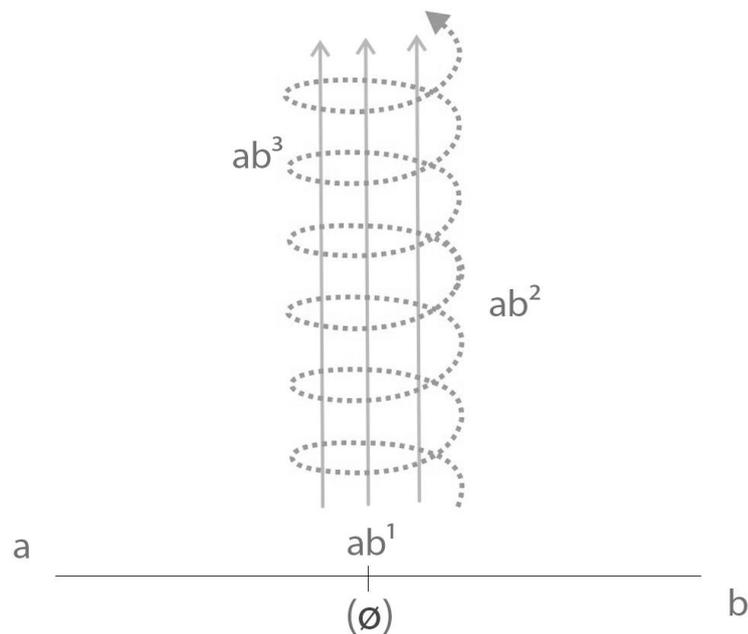


Fonte : Raoni Gondim, 2014.

O trajeto, enquanto possibilidade, descritos em uma representação linear embasada pelo tempo. Assim, “ab¹” seria o espaço de configuração do entre; que *a priori* é fantasmático, pois se define a partir da relação subjetiva entre espaçotempo/ experiência / corpo-território: (∅). “ab²” e “ab³” seriam instâncias de imanência perceptiva, tidas num espaço atemporal, pois remetem ao imaginário, que não tem uma coerência linear. Por tanto, “ab¹”, “ab²” e “ab³” são localizações não precisas, pelo fato de não estarem evidenciadas na linearidade entre “a” e

“b”, sendo compreendidas através de um fluxo que se desloca, retomando sempre o ponto de início, “ab¹”, ou qualquer lugar extensível entre “a” e “b”:

Gráfico 2 – Pontos de aprofundamento/ recorrência via causalidade, incitado a partir do corpo-território.



Fonte: Raoni Gondim, 2014.

Em suma, discutimos a relação entre extremidades através da porta de entrada da afetividade, por não haver necessariamente um início. Essas delimitações efetivadas pela subjetividade visam uma compreensão do caminho pelo percurso e não pelo destino. Nota-se este caráter paradoxal, na narrativa literária da Odisseia, de Homero, ao recorrer à ancestralidade implícita na jornada, com um sentido iniciático que permeia o imaginário arquetípico ocidental. O paradoxo estaria no fato de que a jornada não é determinada necessariamente pelos pontos geográficos que delineiam uma rota, mas pela experiência atribuída ao caminho.

Figura 7 - Trajetos, Poço do Gavião, 2014.



Imagem: Raoni Gondim

Nesse sentido, o caminho apresenta, na relação horizonte - paisagem/território, um caráter de resignação que leva o andarilho a ampliar sua percepção até aquilo que está a sua volta. Este norte estaria para o caminho - em seu sentido ontológico - como um arquétipo da tomada de consciência, simbolizada na imagem do horizonte. A relação com a sabedoria, implícita na imagem do corpo nômade; pois se este se encontra a caminho, subentende-se que experiências outras já foram vividas. “As long as I am walking, I will not repeat, As long as I am walking, I will not remember”.¹⁶ (Francis Alys, 2010)

3 CARTOGRAFIAS

Equilíbrio biológico, equilíbrio psíquico e sociológico, assim parece, de início, a função da imaginação. DURAND, 1989.

O presente capítulo faz um apanhado, nos campos da filosofia, da literatura e das artes visuais, a fim de traçar pontos de recorrência na elaboração das linguagens específicas dos

¹⁶ “Enquanto estou andando, eu não repito. Enquanto estou andando, eu não lembro”.

referidos recortes acima. Na compreensão do caminhar como a mobilidade que permite subjetivar fronteiras, compreendemos a potencialidade do vazio como um território de neutralidade lubrificada pelas incertezas adquiridas na experiência; espaço onde a viscosidade da dúvida consolida o paradoxo que permeia a construção do conhecimento.

3.1 DA FILOSOFIA

Do caminhar como uma ação ancestral e elementar da constituição humana, cujos registros simbólicos são amplamente encontrados na arte, na literatura e na filosofia de diferentes culturas e épocas. Por ser um campo de frequente diálogo, no que concerne à discussão sobre essa poética, a filosofia do caminhar retoma o contato com os valores elementares da natureza, cujo território suscita a reflexão de célebres pensadores da cultura ocidental, onde, segundo Gros (2010), Diógenes, Descartes, Thoreau e Nietzsche, que chegou a descreditar toda forma de conhecimento que fosse produzida ou adquirida em teoria, ou seja, entre a cadeira e a mesa, e não pela experiência de vida. Não que a mobilidade da experiência esteja contida numa réplica de movimentos, afinal “soberba criação que requer apenas a inação” (BACHELARD, 2002, p. 27). Mas que a teoria também nada tem a ver com a contemplação que observa ativamente:

‘Perdi a linguagem dos outros’, repetiu então bem devagar como se as palavras fossem mais obscuras do que eram, e de algum modo muito lisonjeiras. [...] Então o homem se sentou numa pedra, ereto, solene, vazio, segurando oficialmente o pássaro na mão. Porque alguma coisa estava lhe acontecendo. E era alguma coisa com significado. Embora não houvesse um sinônimo para essa coisa que estava acontecendo. Um homem estava sentado. (LISPECTOR, 1997, p. 25)

Merleau-Ponty (2004) traça uma zona de vazio e de invisibilidade, onde, na manifestação visível, “nosso olhar viaja através do espetáculo, somos submetidos a um certo ponto de vista, e esses instantâneos sucessivos não são passíveis de sobreposição para uma determinada parte da paisagem” (MERLEAU-PONTY, 2004 p. 374). Nesse sentido, essa visibilidade é sobrepujada por questões ulteriores do mecanismo perceptivo:

[...], pois que é uma paisagem, não um grupo de sensações efêmeras, tampouco juízos, atos espirituais sem fogo nem lugar, mas um segmento da durável carne do mundo, onde estão escondidas as paisagens de todos os homens que existiram, de todos aqueles que existirão, de todos aqueles que teriam podido ou poderiam ser, indivisos entre eles e eu, como o objeto que detenho entre minha mão direita e minha mão esquerda. [...] A Natureza e a Palavra, o visível e o escrito, de outro e do mesmo modo, recriam a cada instante uma simultaneidade universal [...]. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 374-5)

O vazio produzindo, na profundidade da experiência, novas paisagens.

Nesse sentido, compreendemos através do corpo, todas as infinitas possibilidades perceptivas pelas quais somos capazes de atribuir sentido a uma paisagem. Merleau-Ponty (1996 p. 87) afirma que a coisa percebida é uma “totalidade aberta ao horizonte de um número indefinido de perspectivas”, e que ela só existe enquanto alguém pode percebê-la, sendo em si paradoxal, por comportar esse duplo aspecto da transcendência e da imanência. Não se trata de elementos contraditórios, mas de uma aparição que põe “indivisivelmente” essa presença e essa ausência. Mesmo com essa natureza paradoxal, é a percepção que nos possibilita o acesso ao mundo e ao próprio ser. “Os outros homens nunca são puro espírito para mim: só os conheço através de seus olhares, de seus gestos, de suas palavras, em suma, através de seus corpos” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 83). Essa ausência ontológica nos interessa particularmente, por se tratar de um princípio onírico e imaginário. Diz respeito à experiência imanente e ainda subjetiva que, por ainda não pertencer à memória, habita o território do devaneio.

A imagem do vazio integra, portanto, o imaginário das percografias, a fim de simbolizar um paradoxo onde, a nós ocidentais, o vazio é compreendido como algo a ser preenchido. Essa evasão da sacralidade que nos qualifica é inversamente discernível da cultura oriental, onde o vazio simboliza um lugar de contemplação. Logo, se partirmos da premissa de que o vazio deve ser “reabsorvido pelo lugar”, é preciso qualificar esse lugar:

É chamado de vazio um espaço que não contém corpo algum, mas que é capaz de contê-lo’ [...] ‘Fora do mundo se difunde o vazio infinito, que é incorporal; o incorporal é aquilo que é capaz de conter corpos ou de não contê-los’. O incorporal se torna, então, um lugar. Incorporais, o lugar e o vazio são a mesma coisa, que é chamada ‘vazio’ quando nenhum corpo a ocupam e ‘lugar’ quando é ocupada por algum corpo’ [...] se aquilo que circunda o mundo é um lugar, esse lugar, inteiramente ocupado pelo mundo, é co-extensível a ele e dele não pode se distinguir. Eis, portanto, o vazio

reabsorvido pelo lugar: não podemos mais pretender que exista um vazio fora do mundo. (CAUQUELIN, 2008, p. 31-32)

Arquetipicamente, o errante caminha em busca de uma resiliência que nos é destinada a partir da noção de vazio. Esse espaço passível de ser preenchido não indica que ele deva ser enxertado de conteúdos, pois há que se ter um espaço de respiro para que as coisas possam se deslocar rumo aos novos sentidos atribuídos pela experiência; “E eu me voltei e vi § névoa nada § sob o sol” (CAMPOS, 1991, IV: 6)

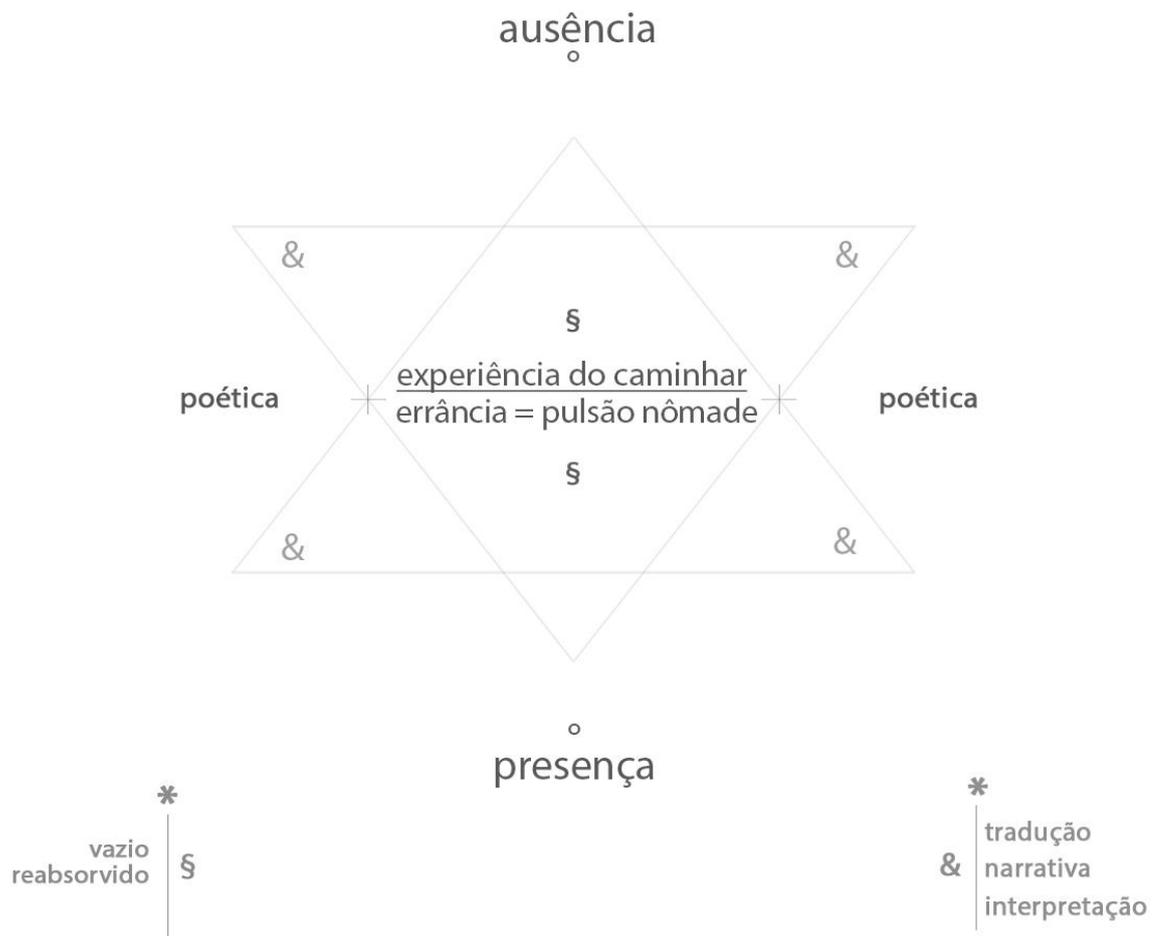
Figura 8 - Gerais do Vieira, Chapada Diamantina - BA, 2014.



Imagem: Raoni Gondim

No gráfico a seguir procuramos ilustrar espaços de permeabilidade, por meio da reabsorção do vazio, a partir da relação de mobilidade [*errância*] perceptiva, que nos confere a possibilidade de atribuir ou não valor a algo; instância de *presença/ausência*. A *poética* é compreendida como um espaço que transpassa a *tradução, interpretação e narrativa* [&], no intuito de chegar ao cerne da experiência; território destinado a permanecer em movimento:

Gráfico 3 - Territórios permeáveis.



Fonte: Raoni Gondim, 2015.

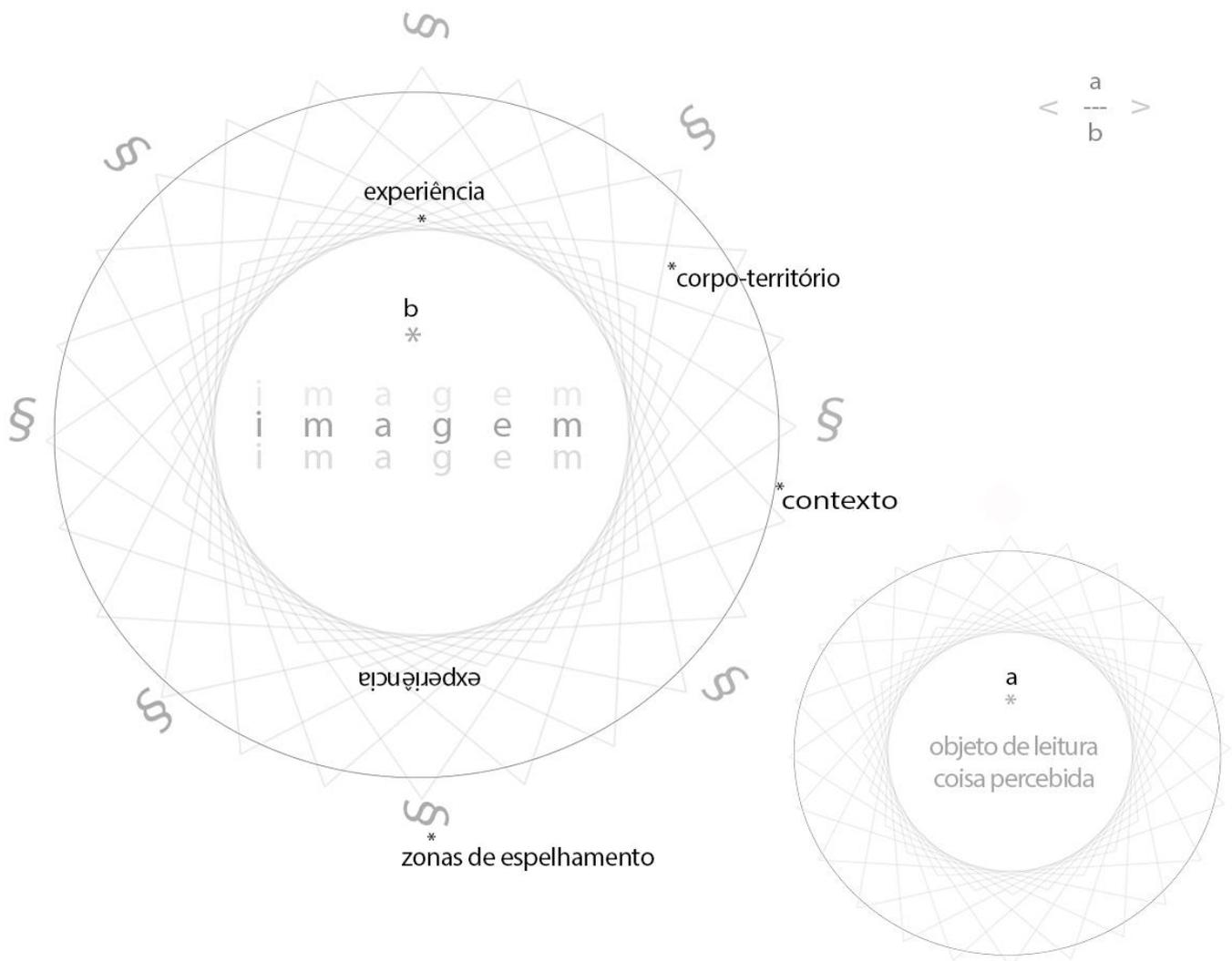
3.2 DA LITERATURA

A literatura,¹⁷ como território de aproximação [afeto] da pesquisa, compreende uma instância perceptiva [a linguagem], que nos interessa pela capacidade de construir imagens por meio da palavra. Ademais, é pela imagem que a percografia encontra, na plasticidade da palavra, o campo da experiência enquanto corpo-território. Quando falamos em narrativa, associamos imediatamente a palavra como meio de comunicação pelo fato de que “[...] a palavra não é a disposição temporal de significações já feitas. Ela constitui a maneira comunitária (o ‘nível comum’) pela qual cada palavra ou pensamento aciona a viscosidade

¹⁷ Sendo um campo de densos aprofundamentos, no que concerne à língua e à linguagem, em particular as contribuições de Ferdinand de Saussure (1857 – 1913), nos atemos à acepção poética e relacional da literatura, em seu caráter afetivo e imagético.

dos sentidos por entre as estruturas existenciais e invisíveis de sentidos já sedimentados” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 76.). Ou seja, é uma materialidade que possui em essência o caráter metalinguístico que nos interessa enquanto estrutura poética. Ela é a descrição de uma experiência [narrativa], e o meio mais contundente para ser *re*interpretada a partir da experiência. As zonas de espelhamento representadas no gráfico a seguir (**Gráfico 4**) indicam os pontos de convergência onde a experiência acessada pela leitura/ interpretação da coisa percebida é convertida ao campo da estrutura insurgente da imagem porvir.

Gráfico 4 - Zonas de espelhamento



Fonte: Raoni Gondim

Fundadores do conceito dos incorporais, os cínicos criticavam o aspecto da filosofia que determinava conceitos e palavras, numa tentativa de racionalizar as experiências. Estes eram dedicados andarilhos e acreditavam numa verdade ulterior à palavra, no sentido em que vida é corpo acontecendo, ou seja, experiência via corpo-território. Paulo Leminski (1983) associa esse caráter andarilho ao zen sino-nipônico, que busca uma consciência atingida sem palavras. Leminski (1983) contextualiza o zen em um “plano transverbal”, referencia o modo de criação zen e cínico, por meio do diálogo estabelecido entre o método de criação nômade, atribuída aos cínicos e ao mestre do haikai, Matsuó Bashô, que se tornou um andarilho para poder estar presente em sua prática poética.

O haikai, estilo de escrita milenar da cultura japonesa é constituído a partir dos simbolismos elementares do zen, utilizando-se da palavra como uma materialidade alquímica para “transnarrar” esse caminhar implícito aos cínicos e ao zen. “A escrita japonesa dos haikais tende para o estado gasoso, a rarefação, a dissolução da matéria, sempre a um terço do ponto onde se fixa, mas não se define. As frases/linhas do texto se aproximam da fumaça, com um dinamismo Norte-Sul (do céu ao inferno, do inferno ao céu), distinto da horizontal orientação Oeste-Leste da escrita ocidental [...]” (LEMINSKI, 1983, p. 32).

O desaparecimento da narrativa, portanto, diz respeito à retomada de um espaço ancestral, onde o indivíduo se põe a caminho, numa estrutura nômade que está mais associada ao eixo norte-sul, do que ao leste-oeste especificado por Leminski, conforme o gráfico 5.

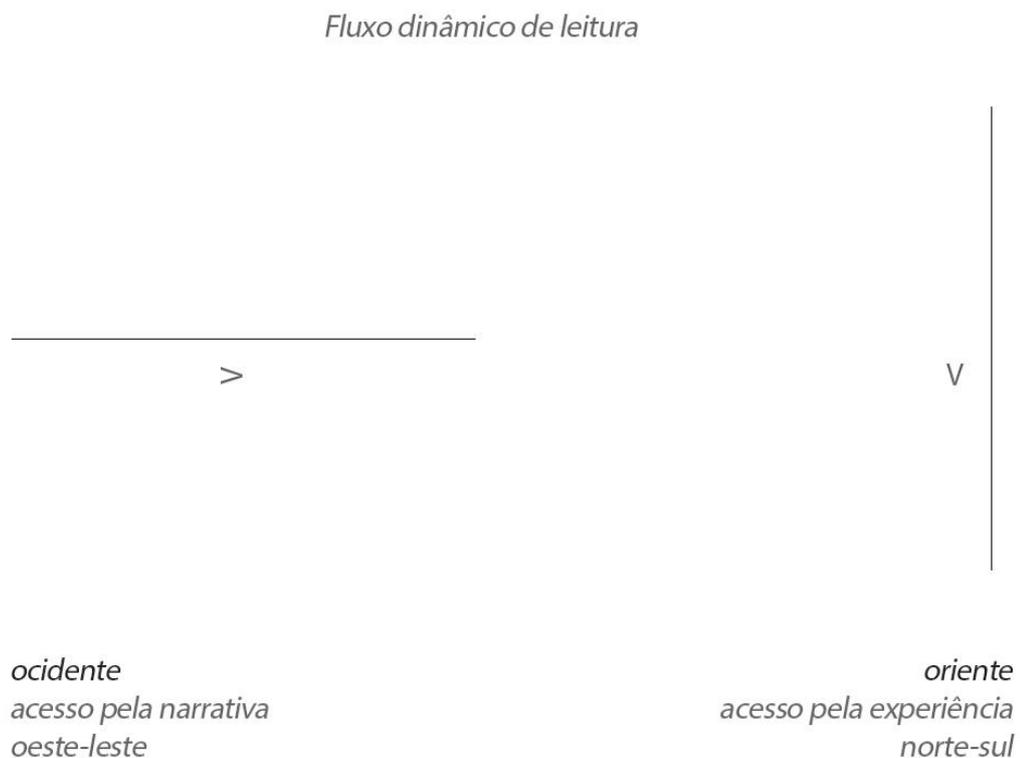
Essa “rarefação” promovida por meio dos haikais seria o encontro com os estados mais profundos do imaginário, as *imagens-princeps*, descritas por Bachelard, cuja insurgência imagética é da ordem do fantasmagórico. Ainda assim:

Uma palavra que não descreve uma coisa preexistente, mas de fato é essa coisa, ou uma palavra que *cria* a coisa que descreve: a busca dessa palavra mística, da ‘palavra que tem luz própria’, é a busca de uma vida inteira [...] a linguagem não significa nada além daquilo que expressa ‘o símbolo da coisa na própria coisa’. (LISPECTOR, 1997, p. 32)

No haikai, o poema é dividido em três versos: no primeiro, contextualiza-se o todo, aquilo que é imutável, normalmente representado nas estações do ano. No segundo, a ocorrência da casualidade tradicionalmente atribuída às manifestação da natureza e, no terceiro, se dá a interação entre o imutável e o evento casual. Essa capacidade de recorrer ao

elementar da palavra, como uma ferramenta para a criação de imagens que reverberam numa instância “transverbal”, se dá pela profundidade adquirida na relação norte-sul, onde a experiência atravessa a narrativa, enquanto, na relação leste-oeste, a narrativa atravessa a experiência.

Gráfico 5 - Fluxo dinâmico de leitura



Fonte – Raoni Gondim, 2015.

Essa potência imagética do haikai está intimamente relacionada a sua estrutura; o imutável, o não controlável e a relação entre estes. Ou seja, segue uma estrutura elementar e por isso é tão contundente, enquanto imagem, por ser uma representação mais fidedigna da brevidade transformadora do instante. Nesse sentido, aproximamo-nos dos conceitos de caminhar para Careri (2013) e Krauss (1984) que, em diferentes perspectivas e espaço-tempo, retomam o caminhar como elemento de construção da paisagem, por meio da experiência simbolizada do trajeto.

O poeta Haroldo de Campos experimenta essa mobilidade imagética da palavra, a partir da capacidade de desdobramento do neobarroco,¹⁸ criando o termo *pervivência*, para especificar um lugar de possibilidades cartográficas na escrita:

[...] e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumapáginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo descomêço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livrotodo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-comêço começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do começo afunila o começo no fuzil do fim no fim do fim recomeça o recomeço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e regressa e retece há milumaestórias na mínima unha de estória por isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta ou me descanta o avesso da estória [...]. (CAMPOS, 2011, p. 1)

Haroldo de Campos escreve “Galáxias” ao longo de 13 anos. O trecho acima é a primeira página do livro que segue até o fim sem pontuações e parágrafos.

Tal como cita Nestor Perlongher, o neobarroco nos fala sobre uma desconstrução de sentido em que a poesia não mais pretende o eu, mas a aniquilação do eu, utilizando-se de um “sincretismo transcultural capaz de alinhar as ruínas e as rutilações dos mais variados monumentos da literatura e da história, alucinando-os” (PERLONGHER, 1991, p. 15). Talvez o neobarroco traga, para uma perspectiva ocidental pós-moderna, essa mobilidade descrita nos

¹⁸ Estilo predominantemente literário, constantemente comparado com o pós-moderno, pois se vale de uma quebra das convenções clássicas da linguagem. A construção neobarroca dá-se a partir de neologismos e da convivência com a instabilidade, como uma forma de manifestar, através da poética, as condições próprias da atualidade.

haikais, através da impermanência enquanto possibilidade de se sobrepor a forma, porém, numa estética mais rebuscada.

Durante o projeto “Percografias: Chapada Diamantina”, no município de Caeté-Açu, foi realizada a oficina “Percografias”, em parceria com a Biblioteca Comunitária do Vale do Capão e dos artistas residentes Álvaro Henriquez e &. Migracielo, onde juntos refletimos sobre a criação de exercícios que possibilitassem o acesso às paisagens internas dos participantes, ou seja, ao espaço do imaginário para uma investigação através da experiência de leitura. O texto a seguir refere-se à transcrição de um dos exercícios realizados.

O LEITOR PAISAGISTA

&.Migracielo:¹⁹ [...] Agora de certa forma nós vamos acrescentar um elemento, que nestes exercícios eram só dados, colocados pra fora. Agora a proposta é a seguinte: Cada um destes 15 envelopes tem um trecho do livro [Novo Corpo Amoroso] bem curto e cada um vai pegar um envelope e ler um trecho; é até melhor que cada um leia na hora em que for abrir. Um de cada vez. E a partir deste trecho, a pessoa vai criar uma paisagem. O que é uma paisagem?

Raoni: [...] o intuito desse exercício é descrever o que nós imaginamos a partir daquilo que nós lemos. Com o maior número de detalhes possível.

Alguém: Criar Cenas né?!

Raoni: Exatamente, porque a gente cria... A partir do momento em que a gente lê, a gente já constrói uma imagem né?!... No nosso imaginário. Então o leitor paisagista é exatamente isso; é aquele que lê e já descreve imediatamente sem pudor nenhum a cena daquilo que foi lido [construído] e interpretado:

“A música mascarada acompanhava tudo com a sua melodia intrínseca.”

Paisagem: Eu fui feliz lá no bodocongó, com meu barquinho de um remo só

“Mais o que é uma pessoa?”

Paisagem: [silêncio]

“Devia ser tarde do nunca, na frente da delegacia faz um pouco de frio e a redondeza erma, difícil de passar com condução”

Paisagem: Um poste iluminando uma rua vazia

“Quero amar, amar... eu sou um homem e o amor é a minha fantasia de destino.”

Paisagem: A minha paisagem é um suspiro.

¹⁹ &. Migracielo é poeta e escritor, publicou “A morte da primeira pessoa” (2007), “Sveglia” (2010) e “Novo Corpo Amoroso” (2014). É autor da obra “Prolegômenos autopluriconstelares sugeridos para uma noção e uso de morfônimos como progressão poética do ser-pessoas desde a realidade obrigatória”, publicada no livro-obra “Pó.Boi.Pedra – Percografias”.

“O mecanismo do tempo e meu pulso eram tão resistentes que continuava girando, indo. Só que com os dois ponteiros fora de órbita. O ponteiro das horas se soltou e agora nadava livremente na circunscrição da mandala transparente do mostruário.”

Paisagem: Um relógio com os ponteiros pretos e só um vermelho.

“As calçadas estendem-se como um tapete de pedras saindo do térreo dos edifícios. Mas por que quero fazer de mim um coração no meio do caminho?”

Paisagem: é aquela música q estou esquecendo agora... “Era uma casa muito engraçada [todos cantam] não tinha teto, não tinha nada, ninguém podia sair dela não porque na casa não tinha chão, ninguém podia dormir na rede, porque na casa não tinha parede, ninguém podia fazer xixi, porque penico não tinha ali, mas era feira com muito esmero, na rua dos bobos de número zero.”

“Vários corredores desembocam no salão principal deste continente, rio e veredas... Para dentro não se via nada.”

Paisagem: Eu sou F. Rios e para dentro está difícil de ver muito claramente.

“Numa placa de estopa, revestida com pano de espuma, pendurada por correntes em uma das vigas do teto, um nome havia sido gravado. Mas antes em que eu possa ler o nome, a placa começa a embulir e a enpapar de sangue, fica toda encharcada e começa a pingar vermelha.”

Paisagem: Esta toda descrita aqui minha paisagem, duas correntes uma placa de estopa, revestida de espuma, com o sangue escorrendo. O nome não tem, não deu pra ler este nome. Biblioteca comunitária [risos] Não li o nome, antes de começar a ler o nome, a placa ficou empapada de sangue.

“A luxúria desperta o desejo da posse.”

Paisagem: Eu lendo me veio aquele filme do Brad Pitt, dos ‘Sete pecados capitais’. Na hora em que eu li Luxúria a primeira coisa... ‘SEVEN’!

“Esse boneco já foi uma flor artificial e o medo genuíno que demonstra agora ao passear por entre os túmulos, só pode ser pelo fato de já ter sido ambigualmente assimilado pela encarnação em cadeia de sua consciência verídica. Medo é identidade”.

Paisagem: Eu imagino flores de plástico em cima de um túmulo. Veio também àquela música: “Se essa rua se essa rua fosse minha, [todos cantam] eu mandava eu mandava ladrilhar, com pedrinhas com pedrinhas de brilhantes, para ver para ver meu bem passar. Nessa rua nessa rua tem um bosque, que se chama que se chama solidão, dentro dele dentro dele mora um anjo, que roubou que roubou meu coração. Seu roubei, se eu roubei teu coração, é porque é porque te quero bem, se eu roubei se eu roubei seu coração, é porque tu roubaste o meu também”.

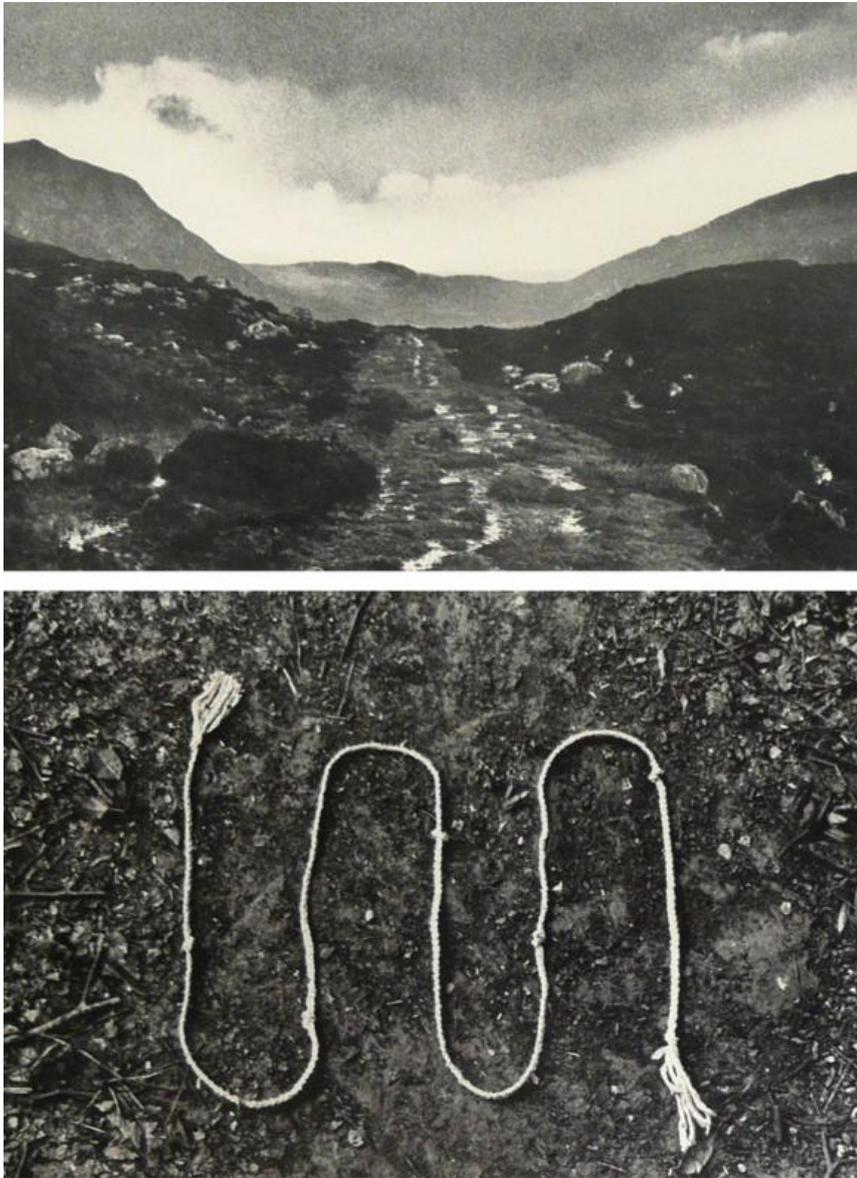
2.3 DA ARTE

Dentre os artistas citados na pesquisa, delimitamos neste subcapítulo aqueles que apresentam uma proximidade na relação paisagem/corpo-território e que possuem, em comum, elementos que conferem às poéticas uma bifurcação de sentidos, a partir da reabsorção do vazio pela mobilidade.

Richard Long compreende, no ato de caminhar, uma imanência matérica necessária à sua poética. Nesse sentido, dialoga com o conceito de “walkscape”, usado por Careri (2013), ao remeter o caminhar ao ato escultórico, a partir da simbolização do espaço. Long sugere em seus trabalhos estas amplidões do discurso-paisagem, explorado a partir de uma compreensão dos elementares da natureza. Imagens, instalações, pinturas/esculturas, textos-escultóricos e a pura experiência, das quais são subdivididas, seguindo um critério de tangibilidade imediata, onde os textos, tal como as fotografias, seriam, para o artista, obra de segunda mão. Por fim, essa relação entre o caminhar que esculpe a experiência, cartografando por meio do corpo-território as sensorialidades que comungam com as insurgências poéticas, dando vida aos textos; texto-paisagem, texto-escultura, texto-imagem:

propõe uma mobilidade que só se manifesta a partir da leitura onde, “o espectador preenche o que está faltando, talvez a partir de sua própria experiência”²¹

Figura 10 - Hamish Fulton, ‘Five knots for days of walking’, 1973.



Fonte: Site do artista.²²

Hélio Ferverza habita um universo pragmático, de onde brotam as inutilidades que inconscientemente nos questionam diariamente. O que fazer? O que seria um fazer? Como experienciar o fazer? Perguntas que reverberam quando pensamos na tríade - deserto, vazio,

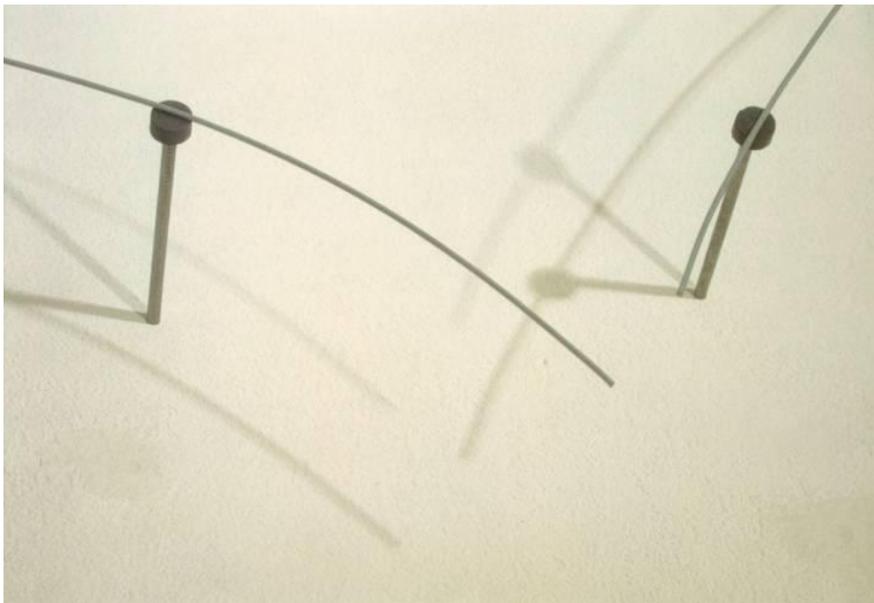
²¹ Site do artista. Disponível em: < <http://www.hamish-fulton.com/>>. Acesso em 17 jun. de 2013.

²² Site do artista. Disponível em: < <http://www.hamish-fulton.com/>>. Acesso em 17 jun. de 2013.

fantasmagoria -, e que fundamentam, na pesquisa, uma estrutura tão profunda quanto efêmera, a ponto de tratarmos tudo isso com a densidade de uma situação fugaz. Ferverza nos traz essa possibilidade do nada, a partir de elementos tão próximos e cotidianos. Onde estaria a experiência? Ferverza aborda uma consciência contida nos objetos, a partir de uma semiótica macia. Ao cutucar o objeto, o artista passa a se perceber como fruidor da situação, no instante em que se instaura um diálogo insurgente do devaneio. Parece buscar, no extremo do banal, uma consciência imanente. O silêncio de suas obras adquire um eco que reverbera nos estados áridos de nosso cotidiano. Aqui, o artista vale-se de situações-limite e procura nos cantos e quinas, ângulos capazes de espelhar tais situações, ao contrário.

Nesse sentido, a deriva implícita e fundamental na poética do artista se dá no que ecoa dessa aridez que percorre o todo; aridez do entre. E ainda que as memórias do objeto não lhe interessem, ele se vale do “devir do lugar ao qual se pertenciam”. Sua contiguidade e diálogo provocam alteração na constituição de sentido, e, nesse sentido, sua poética reverbera enquanto estrutura de encantamento, onde o visível faz do invisível uma realidade.

Figura 11 – Hélio Ferverza, *Locus Suspectus*, *Sem título*. Detalhe, 1992.



Fonte: Site do artista.²³

²³ Site do artista. Disponível em: http://www.helioferenza.net/arquivo/mostrar_esconder/ilimites_ia/index.htm. Acesso em 23 de jun. de 2013.

Andy Goldsworthy²⁴ fundamenta seu trabalho na impermanência como um espaço dialético, quando o artista nos traz a experiência pela fotografia e pelo vídeo. O que reverbera de sua obra são os indícios que se ocupam da sensação da experiência na imagem; dialoga diretamente com as imagens primeiras, memórias oriundas dos jardins e quintais que constituem nosso imaginário, e daí seu caráter onírico. Porém, é na efemeridade que se tem acesso pela imagem da duração da obra, que confere ao trabalho de Goldsworthy uma intensidade peculiar; a de lidar com a imanência do perecimento.

Figura 12 - Andy Goldsworthy '*Green to yellow leaves*', 2008.



Fonte: Site do artista.²⁵

²⁴ Andy Goldsworthy (Inglaterra, 1956), escultor, fotógrafo e ambientalista, cresceu em uma casa contornada por uma área de preservação ambiental, trabalhou como operário de fazenda, estudou artes, foi professor de matemática aplicada e atualmente mora e trabalha na Escócia.

²⁵ Disponível em: http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/image/?tid=1984_076 Acesso em: 12 de jun. de 2013.

Bene Fonteles, em sua obra *S/Título*, 2004, trabalha com a sobreposição “de couro cru de boi e é tacheada sobre placas de madeira com chocalhos de metal feitos por artesãos do Ceará” (FONTELES, 2013 ²⁶). A forte presença destes elementos insurgentes do imaginário nordestino, que relacionam diretamente com a noção de território do artista paraense de Bragança, Norte do Brasil, onde a noção de território retoma em sua essência uma narrativa sensorial, proeminentemente ativa nas imagens oriundas das paisagens sonoras.

Figura 13 - Bene Fonteles , *S/Título*. 2004.



Imagem: Isabella Matheus, 2000.

Pensei que o público poderia tocar os chocalhos e identificar as sonoridades nordestinas e fazer pontes com suas paisagens sonoras. Os bois e vacas têm nomes dados pelo dono e eles identificam que o animal está ali pelo som do chocalho, pois todos têm timbres diferentes. A exposição era também um programa dedicado aos cegos, e alguns nordestinos ficaram emocionados com o som que os remetia as suas origens. (FONTELES, 2013.)

²⁶ As referências de Fonteles, referem-se a entrevistas cedidas pelo artista para esta pesquisa, em 13 de dezembro de 2013.

Didi-Huberman analisa a obra do escultor Giuseppe Penone, a partir da estranheza, como relação essencial à fruição da obra. Nesse sentido, o historiador compreende o exprimível como uma forma de “saber encarnar as questões essenciais, o que é bem melhor que acreditar responder a elas” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 36). Até porque estaríamos, *a priori*, equivocados ao tentar respondê-las. “É a curta duração de nosso tempo que nos faz qualificar como ‘duro’ ou ‘mole’ esse ou aquele material. O tempo desestabiliza esses critérios” (2009, p. 51). O espaçotempo invocado por Didi-Huberman através da obra de Penone nos aproxima de uma causa matérica que é tão elementar quanto o caminhar, dito que: “É preciso compreender que a problemática do ‘estado nascente’ nada tem a ver com uma nostalgia exclusivamente orientada na busca de uma origem pensada como fonte perdida do todo [...] Seria a escultura um lugar onde nos tornamos capazes de tocar o pensamento ou a linguagem nascente?” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 53).

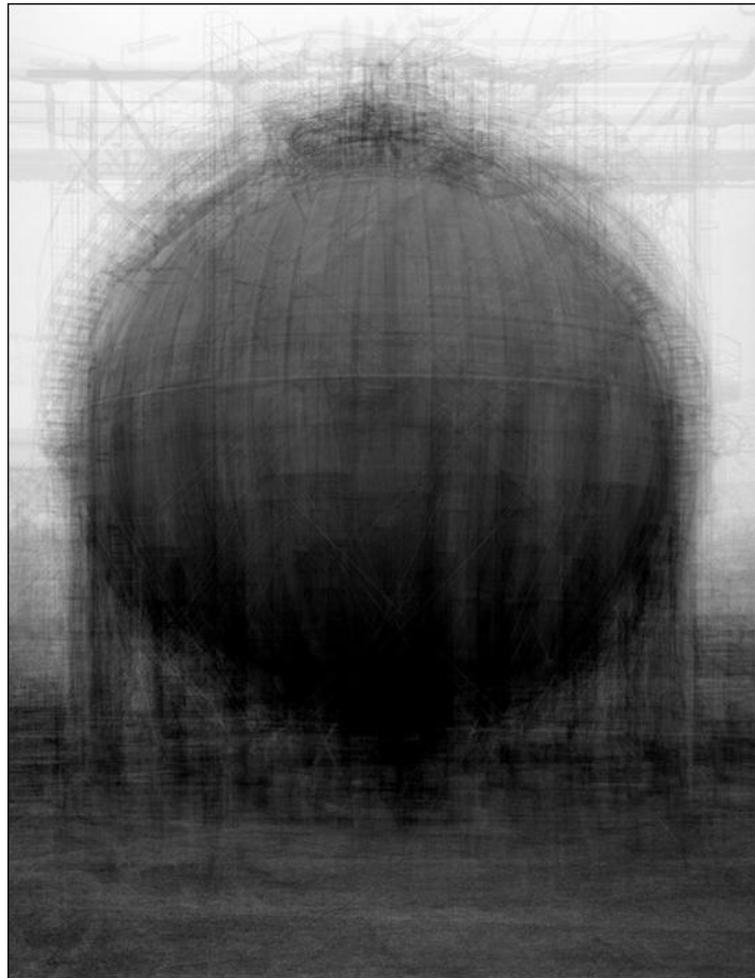
Era meu corpo que criava, e eu criava o gesto de tocar. Uma ação banal, desprezível, sem valor. De fato, quando percorria de novo a imagem, não acreditava mais em nenhuma das projeções. Ao longo do meu trabalho, aprendia mais sobre meu corpo que sobre a superfície do muro. Era como andar na minha pele e, ademais, era andar na pele do espaço. (DIDI-HUBERMAN apud PENONE, 2009, p. 69)

Por fim, encontramos nas fotografias escultóricas de Bernd e Hilla Becher alemães que, ao fim da década de 1950, passam a registrar em desenhos e logo depois pela fotografia, a paisagem em ruína de grandes metalúrgicas e mineradoras abandonadas; as imagens anacrônicas e pitorescas destes grandes espaços vazios e repletos de significados.

Figura 14 e 15 - Bernd and Hilla Becher, ‘Winding towers’, 1965 -98; e ‘Water Tower’, 1980.



Em 1990, o casal – que assina a autoria das obras em parceria, recebe o prêmio “Leão de Ouro da Escultura”, na Bienal de Veneza. A fotografia que esculpe uma cartografia afetiva, a partir da rigidez de grandes áreas vazias, retoma a experiência, pela imagem, quando aquilo que interessa já não é a história da coisa, mas a coisa em si. Seu caráter fantasmagórico e indicial é levado facilmente para a imagem, pela efetividade da coisa em estado latente. Nas fotografias dos Becher não importa o que está por trás daquilo, mas essa metaimagem que perpassa, tal como essa relação semântica, no que concerne ao conceito de escultura: o conteúdo da ruína retoma o espaço da sensação, constituindo novas paisagens.



A construção dos espaços de experiência atribuídos às poéticas de cada artista aqui citado é compreendida por meio da mensura/ registro dos devaneios [imaginário], no intuito de investigar outras relações. “É pelo espaço, e no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia” (BACHELARD,

1984, p. 203). Ruínas/memórias que indiciam toda essa territorialidade proeminentemente ativa e delineiam as percografias como um espaço ulterior à cartografia, reiterando que pela cartografia compreendemos tipos diversos de narrativas, associadas como que por aglutinações afetivas, enquanto que, nas percografias, esse espaço é dedicado à experiência como uma instância ontológica de formação das paisagens internas.

O tempo, o lugar e o vazio, já os conhecemos, mas quando os pensarmos como ‘incorporais’, sem dúvida, nós os veremos diversamente; quanto ao exprimível, o último da lista, não sabemos o que ele é, mas imaginamos facilmente [...] introduz nas zonas francas essas margens onde se dá o habitual de nossas conversas e onde intervém de modo fantasmagórico impressões, aparições e desapareções, leves esquecimentos e memórias; ele é, sem dúvida, aquele que nos seria mais familiar, o lugar dos implícitos da linguagem, da interpretação [...]. Atentar-se a sabedoria estoica em não cair no indizível, manter os pés na terra, buscando incluir o incorporal no ceio do dispositivo lógico a representação compreensiva. (CAUQUELIN, 2008, p. 32)

O *exprimível* como uma “zona franca do habitual” que percorre tempo, lugar e vazio, no intuito de promover uma extensão entre as instâncias do incorpóreo e o corpóreo. Esse espaço imanente e fantasmagórico, duplo e desencaixado, indicial por afecção, seria o vir-a-ser da poética, o corpo-território da obra.

3.4 DA IMAGEM ²⁷

Com ampla definição nos verbetes enciclopédicos, o termo “imagem” refere-se à aparência física ou à representação de pessoas, animais ou objetos. Como representação mental icônica [imaginação], é uma representação visual – de objetos, cenas, figuras humanas, uma cena ou uma abstração, compreendida por superfícies sensíveis: fotografia, pintura, escultura e, não obstante, na palavra. Em italiano, os termos *imagem* e *imaginação*

²⁷ O subcapítulo apresenta uma discussão sobre a imagem, trazida do artigo “APROPRIAÇÃO, DESCONSTRUÇÃO E HIBRIDIZAÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA”, apresentado na ANPAP 2014, em parceria com minha orientadora, Profa. Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner.

aparecem juntos e, semelhante à filosofia grega, eles variam de significado, a depender do pensamento de cada filósofo e seus devidos contextos. Contudo, na filosofia pré-socrática, existem alguns elementos comuns à interpretação dessa terminologia, sobretudo aqueles que associam imagem a sensação, a imaginação, a imagens mentais, a imagens de sonhos, a fantasmagoria; nesse elenco, ainda temos o conceito de imagem relacionado à palavra *phantasia*. Do grego *PHOS*, este termo significa “luz”, do verbo *PHAÍNEIN*, “fazer aparecer”; representa uma atividade da mente que se exercita sobre o conjunto das imagens que nos chegam do exterior, vinculada à nossa maneira de sentir e, por conseguinte, de representar as coisas:

Se o que pertence à memória é algo adquirido [...] que pode resultar de um aprendizado, ela não pertence a quem não está no tempo. Por conseguinte, o intelecto não tem memória. A memória, em linhas gerais, pode ser a faculdade das imagens que conservam as sensações, mas não corresponde a uma conservação direta das sensações elas mesmas (MARQUES, 2012, p. 37).

Ou seja, ainda que através da mente possamos fazer convergir a experiência do instante, em dados mensurados pela sensação, a imaginação e os sonhos, tais dados já chegam à memória, como se já editados, pois “não correspondem a uma conservação direta das sensações”. Logo, esse espaço de trânsito cria um hiato, cuja matéria se vincula aos elementos incorpóreos.

Nesta perspectiva, a imaginação surge com a condição de unidade do processo perceptivo, sendo a ela que está ligada a memória. [...] ‘O objeto da sensação consiste, para quem recorda, em uma imagem’ [...] cuja memória e retenção devem-se à imaginação [...], que é outra faculdade [...] a imaginação é como que o fim da sensação, pois nela estão presentes as imagens sentidas quando já não há mais sensação. Sendo assim, se nela está presente uma imagem do que já não está mais presente, então já se está recordando. (MARQUES apud WANNER, 2014,p. 6.)

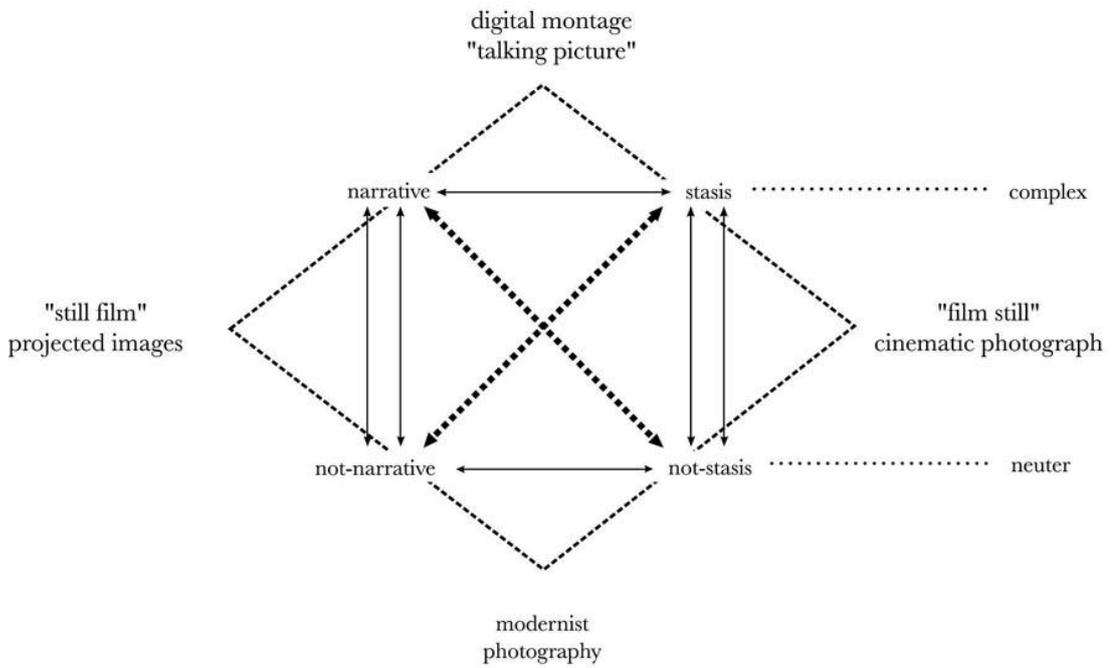
O que nos interessa por recorte, se encontra nesse território fronteiro, onde a sensação, já não sendo mais a coisa em si, é permeada pela memória, como um elemento, um caminho que conflui para o imaginário. A conclusão seria que “a memória é própria da imaginação e que o recordar tem por objetivo coisas imaginadas” [...]. Mas que, dentre as instâncias promovidas pelo estado de imaginação das coisas, seja possível uma profundidade de

sentidos, em que a imaginação trabalhe para que, na criação de novas imagens [linguagens], a sensação primeira seja reencontrada, o que, em termos práticos seria impossível. Assim, ainda que a imagem esteja “presente na imaginação mesmo quando já não há sensação, [...] a sensação, a imagem só está presente no momento exato do sentir” [...] (MARQUES, 2012, p. 37). Nesse sentido, a imagem teria, por função, simbolizar as sensações que outrora nos fizeram acessar, por sua importância, o território do imaginário.

As infinitas possibilidades de investigação da fotografia contemporânea - seja através de meios analógicos ou digitais, ampliam as possibilidades de relação com o território do imaginário, por representarem, desde a metade do século XX, o espelho do real. Assim, os mecanismos de registro da fotografia retroalimentam um diálogo indissociável da poética em questão, por se tratar de uma linguagem que representa formalmente essa tentativa de captar as sensações, de mensurar em fragmentos os instantes em que a memória se certifica de enviar tais sensações ao território do imaginário. Nas práticas contemporâneas, a apropriação de outros meios e a hibridização fazem com que a fotografia seja, antes da linguagem, um instrumento de captação elementar, na poética. Para André Rouillé (2009), George Baker (1996) e Rosalind Krauss (2010), a fotografia artística contemporânea deveria ser pensada na sua diversidade de práticas e procedimentos, levando-se em conta as experimentações já iniciadas nas vanguardas modernistas.

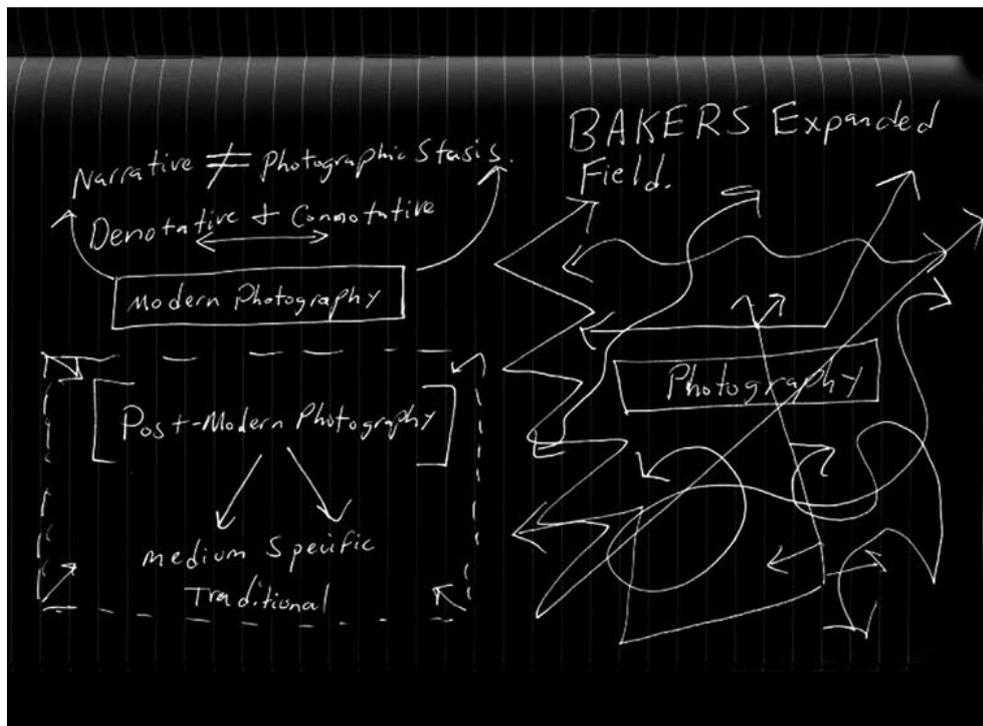
Baker (1996) experimenta o uso de cartografias e mapas para novas investigações da fotografia, dito que, dentro desse espaço imaginário, estaria contido um campo não apenas estético, mas cultural. Ao invés de diagramas definidos, o autor entende a imagem fotográfica contemporânea como um conjunto de ações, interações, desdobramentos, escavações, reconfigurações, em busca das sensações de cada proposição. Seus mapas (**Diagrama 1 e 2**) exemplificam as possibilidades desse mecanismo de captação, sobretudo quando se propõe um agrupamento organizado:

Diagrama 1. George Baker. 'Expanded field', a partir do mapa de Krauss, 1996.



Fonte – Baker (1996).

Diagrama 2 - George Baker. Diagrama 'Expanded field', 1996.



Fonte - Baker (1996).

Nesse sentido, a cartografia permite refletir tanto sobre o processo do caminhar como arte, quanto sobre o processo criativo de construção de fotografias, como um “mapa sempre inacabado, aberto, composto de diferentes linhas, conectável, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 22). Aqui, já não se sabe ao certo se a fotografia deixa de ser uma linguagem, por indiciar, na imagem, elementos de uma anterioridade, sendo, por isso, cartográfica. Assim, na fotografia como linguagem, não menos relevante, seria a compreensão dessa imagem como um destino final, a fotografia como objeto.

Nesse aspecto, a percografia seria um ato de escavação, onde as ruínas indicadas pela memória seriam simbolicamente resgatadas através da elaboração de uma poética que se pretende pela contemplação do instante, capaz de se materializar em qualquer suporte sensível, sem perder o seu valor de novidade investigativa, pois o que seria tal novidade, se não um aspecto até então encoberto por ângulos pouco iluminados de uma situação fotografada? A ruína seria a imagem da resiliência em retomar o elementar, sem deixar-se afetar pelo impulso da novidade, o que, para Bachelard, seria a imaginação formal, diferente do imaginário, enquanto lugar da experiência, da apreensão pelo corpo-território, onde a força da imaginação material “[...] se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz” (2002, p. 2).

No intuito de refletir sobre as possibilidades da prática contida nessa cartografia conceitual, cuja fotografia se encontra inserida, experimentou-se a sobreposição, por projeção, de fotografias digitais, a fim de testar as possibilidades de tensão entre esse espaço contido na memória que, em constante movimento, apresenta novas camadas que se hibridizam, desconstruindo seus referentes:

Figura 16 e 17 - Projeções. Fotografia digital s/ suportes diversos, 2014.

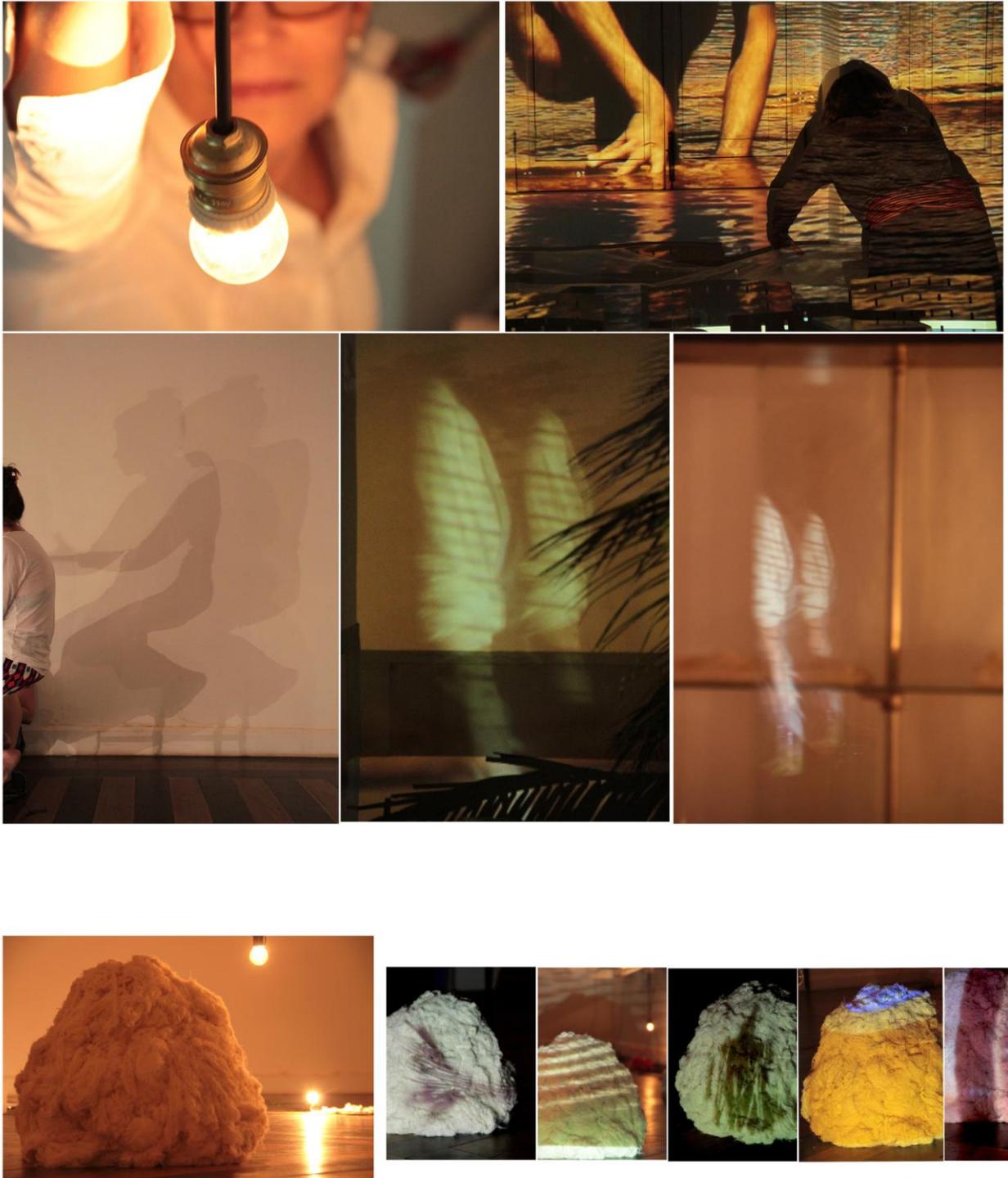


Imagem: Raoni Gondim

Figura 18. 'Paisagens'. Projeção e sobreposição de fotografia digital, 2014.

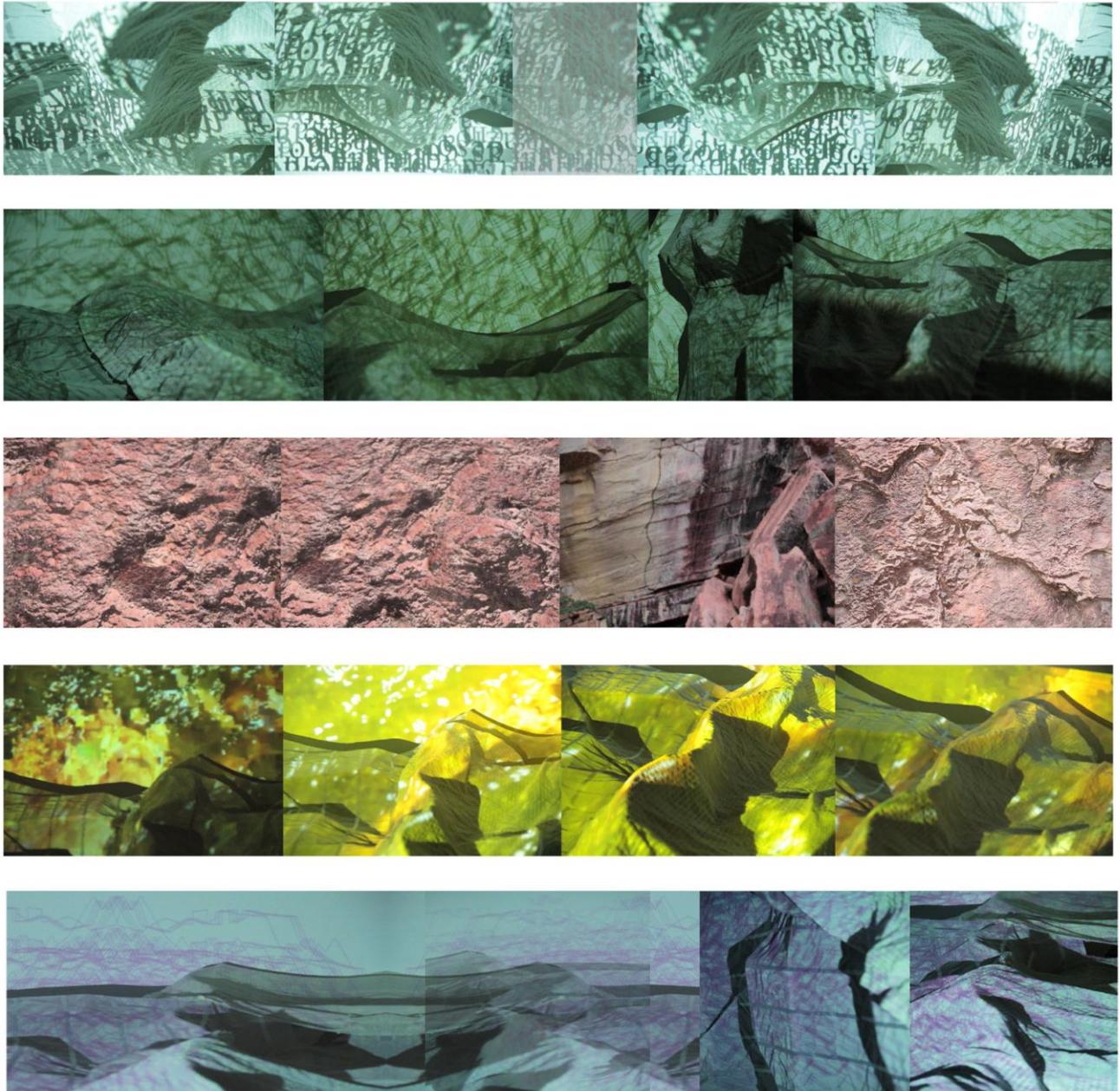


Imagem: Raoni Gondim

A obra em processo visa, a exemplo da experiência que não pode ser representada, uma ação contida no ato da projeção, em que a imagem/luz, que incide no suporte, traz elementos do acaso e adquire uma densidade contida, sobretudo, no espaço de ação, onde é visível o trajeto de luz entre o projetor e o suporte de incidência. Todas essas condições físicas, que

acontecem em tempo real, não se repetem, e fazem parte de uma experiência única; a cada instante estamos diante de novas imagens. Nessa experiência, verifica-se a relação entre os conceitos atribuídos à poética, onde o trânsito da leitura de territórios e de transfiguração de lugar/memória adquire um novo corpo na imagem.

4 PER. CO – GRAFIA

Experiência, de acordo com Larossa, (2002, p. 7) [...] vem do latim *experiri*, provar (experimental) [...]. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia [...]. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. *Per*; Percorrer, experienciar, intuir. *Co-grafar*; delinear em comunhão algo, caminhos porvir, enlevo/filamento, comprazer do caminho em percurso, aderência, consonância, intercurso, dileção por instâncias específicas, conquerer, constância, viscosidade: Escrita afetiva.

Uma linguagem outrem, assim se consolida o território de pesquisa das percografias: “[...] Por substância compreendo aquilo que existe em si mesmo e que por si mesmo é concebido, isto é, aquilo cujo conceito não exige o conceito de outra coisa do qual deva ser formado” (SPINOZA, 2013, p. 13). Pois que a experiência é pulsão de vida; onde nos erigimos a caminho do sentido, propósito; percursos... Pois, se viemos do nada, o que alçar se não o lugar de origem, revisitado pelo conteúdo adquirido? E se, por substância, o sentido é, que outro sentido, se não *reabsorvê-lo*. Penso que respostas estão por aí, na gravidade e viscosidade das coisas. A gravidade seria a contextualização de um ambiente, seu bioma; às vezes, na poética, este tende a ser endêmico. E a viscosidade, enquanto zonas de pregnância, corresponde a conteúdos que sempre são retomados na forma de imagens. A partir do mapa a seguir, podemos identificar na pesquisa, essas zonas de pregnância:

Mapa 2. Zonas de pregnância, 2015.



Fonte: Raoni Gondim, 2014.

Fantasmagoria dos espaços pouco iluminados da imagem; conteúdos que, por serem editados na memória, ficam absortos, incorpóreos; essa anterioridade, que é conteúdo e forma [gravidade]; refugio, ruína, indício [viscosidade] que reverbera na resiliência do existir. O lampejo que julga na consciência, às fronteiras do crível, pois que “a paisagem onírica não é um quadro que se povoa de impressões, é uma matéria que pulula” (BACHELARD, 2002, p. 5), na dissonância daquilo que possa ou não significar.

4.1 INSCRITOS IMAGINÁRIOS

A exposição “Percografias; Inscritos Imaginários” é realizada em março de 2014, na Galeria Cañizares, Salvador, sendo esta, no presente, uma ação composta como pré-requisito parcial para a obtenção do título de mestre em artes visuais, linha de pesquisa: processos de criação artística. O projeto expográfico é pensado a partir da mobilidade atribuída à poética do caminhar, de modo que fossem respeitados os espaços de respiro, aqui compreendidos na fantasmagoria das “quinas” escuras, esquecidas pela luz, mas que fundam uma imagem. Sendo a poética elaborada na contemplação do instante, na *gravidade* da experiência, que só se torna legível ao outro por meio da construção simbólica via linguagem [viscosidade, zona de gravidade, vazio reabsorvido pela construção de novas imagens], e por compreender, na linguagem, um espaço-tempo outrem, dito que a obra não compete à experiência, é que se consolida numa espécie de monólito poético; a pluralidade do diário como objeto que registra, atribui sentido e valor, se relaciona afetivamente, sendo este descrito através e por meio do meu corpo-território. Ser que é ferramenta, técnica de mensura, método, e, suporte que é confiante, ambíguo, cheio de camadas e, não obstante, polissêmico por atribuição.

Da concepção de caminho como fluxos que se esculpem, assim como um veio d’água que percorre o caminho das pedras, é que se pensou o espaço. Essas nascentes imaginárias são apresentadas ao espectador, por meio de um mapa que considera, na permeabilidade entre as obras, certa *influência*. O texto seguir foi escrito por minha orientadora Prof^{ra} Dr^a Maria Celeste de Almeida Wanner, como um aporte curatorial de abertura da exposição.

O Caminhar como Arte é uma ação que celebra a vida, a imprevisibilidade, a liberdade e a tudo que não tem um tempo determinado. Ao Percorrer um território, o artista abre mão das suas certezas para acatar o acaso. Percursos suscetíveis a tudo que é livre e ‘novo’. Dos trajetos realizados, nada podemos descrever, pois se trata de uma experiência individual que não pode ser compartilhada. É uma sucessão de qualidades de sentimento; Um vir a ser contínuo. Assim as fotografias surgem de outro tempo. Não se trata de ilustrações do caminhar, mas do que transborda dessa experiência e do que tangencia a fantasia e a fantasmagoria. Por ser uma experiência que acontece em tempo real, como o artista poderia parar o tempo e conduzir o vento, a brisa, o som das águas? O esplendor do amanhecer e do anoitecer? O som [silêncio] das cidades e da natureza? O orvalho? O canto dos pássaros? Nessas ações, entre o movimento e o repouso, arte e vida se encontram em seu cotidiano. Aqui, nesta Percografia não se distinguem os territórios

terrestres dos territórios espirituais. E é através dessas experiências que o artista alimenta o seu processo criativo (GONDIM apud WANNER, 2014a).

Figura 19. Cartaz Exposição ‘Percografias; Inscritos Imaginários’, 2014.

Percografias,
inscritos
imaginários

raoni
gondim

galeria cañizares
araujo pinho
212
canela

10 . 03
abertura

11 ~ 24 : 03
visita atelier

percografias.tumblr.com

PPGAV * ESCOLA DE BELAS ARTES * UFBA

CAPES

CRIATIVOS
DISSONANTES
COM

Galeria de Arte
Cañizares

Figura 20 – Mapa expográfico da exposição.

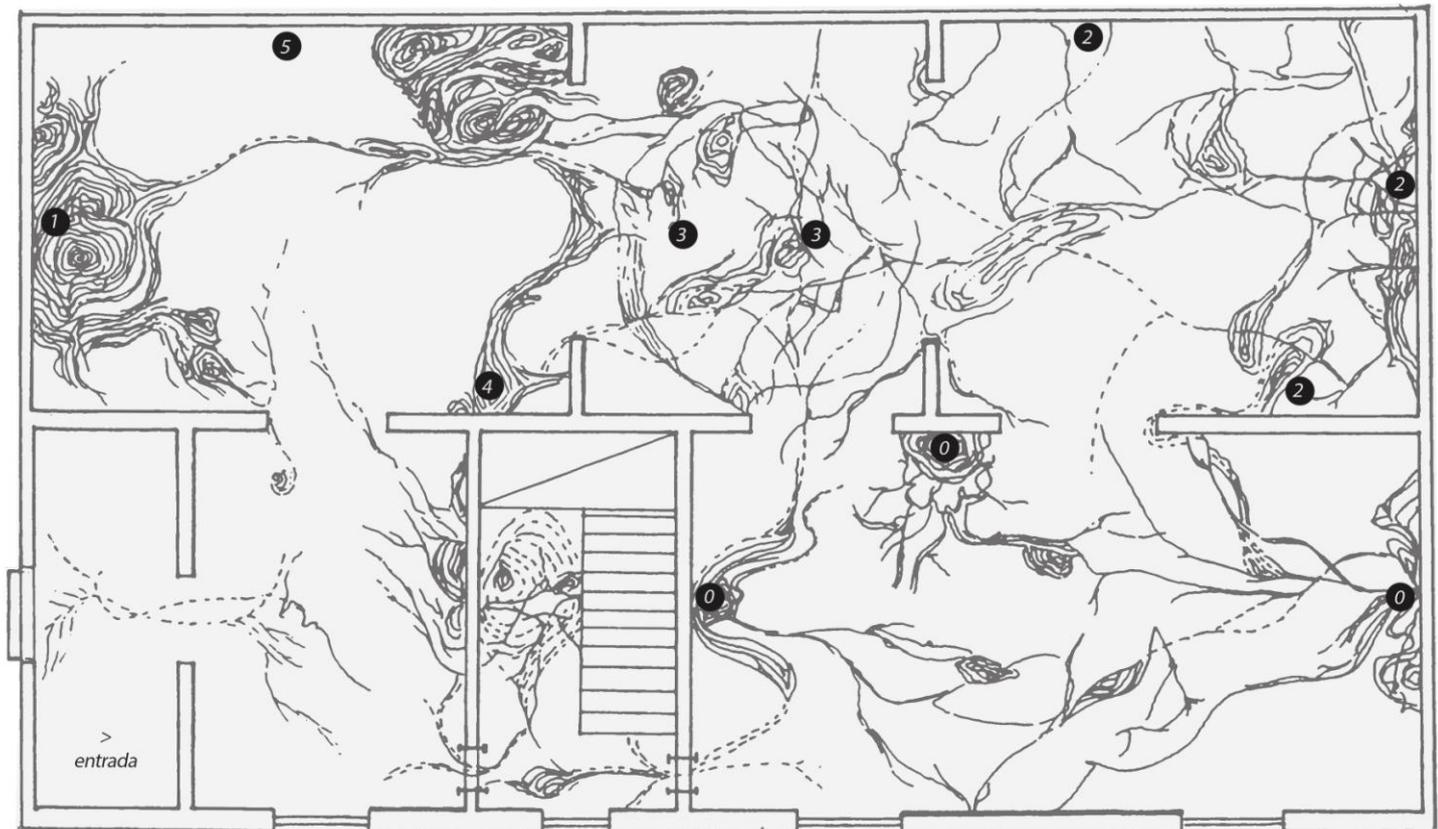


Imagem: Raoni Gondim

As obras descritas a seguir, são intituladas com os números referente as salas da galeria, conforme descrito no mapa, para facilitar a localização das mesmas no próprio mapa;

0.

Diário – Ontologias: instrumentos de percurso

A sala “Ontologias” é a mais ampla da exposição e por isso suporta os instrumentos de percurso; percursos anteriores, que dizem respeito à formação das *imagem-princeps* do meu corpo-território. Cada instrumento tem uma pregnância que requer espaços parcos, definidos por uma luz mediana; o mediano da vida. Ouvi certa vez que, na Idade Média, os monges aflitos fugiam das aldeias para o deserto, em busca de tranquilidade. E, lá, diziam existir os demônios do meio dia... Do meio do caminho, meio da dúvida, meio da ânsia pelo fim, meio do desespero por estar equidistante de tudo. Essa é a fronteira cuja luz nos objetos oferece; te coloca sob suspeita, porque te faz lembrar daquilo que foi esquecido na imagem;

- Instrumentos de Percurso:

Mochila

Risca. Esse nome está gravado no bolsinho da parte externa da minha mochila; minha primeira mochila. Nessa mochila pequena, cunhada para as costas de uma criança, cabem entre as centenas de objetos que por ela já passaram, as imagens mais antigas do meu corpo-território. Com essa mochila, eu ia passar o dia fora e ficar por conta dos meus tios, ia dormir na casa dos primos, ia para a escola, pro quintal... Com ela, fiz minha primeira trilha, ao fim do primário, onde fomos, eu e a turma toda, conhecer uma fazenda com cachoeiras, no município de Pirenópolis, Goiás. Durante um tempo ficara guardada. Quando passei a me mudar com frequência, levado pela inquietude na qual me aprofundo nessa pesquisa, essa mochila sempre esteve comigo; nela eu sempre carreguei linhas, pedras e ferramentas que forjaram, em azul e amarelo desbotado, um espaço mínimo e sempre em aberto; meu espaço para viagens...

A cadeira velha é móvel passado... Tem em si uma longa história que nos é cara pela textura afetiva que ela traz à imagem; a mochila antiga na cadeira velha.

Figura 21 - Mochila, 2014.



Imagem: Raoni Gondim

Cajado

Figura 22 - Detalhe cajado, 2014.



Imagem: Raoni Gondim

Guatambu. Pau que arquei e vibra; pau de berimbau. Pau pra cabo; de enxada, rastelo, gadanho... Matéria nobre e ancestral, cujo valor está na sua flexibilidade, que o torna mais resistente ao impacto. Lembro do meu pai chegar com esse pedaço de pau, ainda verde, com cascas e texturas musgadas, eu devia ter uns 11 anos. Nessa mesma fazenda, de amigos dos meus pais, eu ganhei uma cicatriz que mora pouco abaixo do meu joelho esquerdo, quando fui andar a cavalo com meu pai e o bicho, com medo do barranco, passou rente à cerca de arame farpado, deixando nela, resquícios do gesso que revestia minha perna quebrada.

Apreendi também que cajado é coisa que se acha, cata, trata, cuida. É presente do mato, instrumento de acesso. É volante do andarilho; perna que chega na frente. Instrumento que toca os bichos, afasta quebranto; direciona. É coisa que se aterra, espírito da natureza; *atotô*. Esse cajado foi presente herdado e também por mim cunhado; passei tempos descascando

com canivete as camadas de casca que se afinavam, à medida que ele secava. Assim como a mochila, sempre carrego comigo. Nesse cajado, também cabem memórias, imagens mais subterrâneas, imagens da terra. Cabe toda a oralidade do conhecimento a mim passado por meu pai, e, não obstante, aqui se apresenta flutuante e com vultos:

Que coisa é essa que se planta na água,
se move com o vento sob uma tutela humana de norte.

Que nos leva e leva em nós!

Que coisa é essa-que define tempo em brisa; favoráveis&não.

Hoje o mar não navega. Doce,
esse veio que deságua, também reflete-deriva.

Coisa-território que anda sobre as águas dos sonhos:

flutu^ãncia

A luz ilumina a obra, mas não ilumina aquilo que nela está implícito. Em termos de análise, não que isso traga um preciosismo às memórias que estes me trazem, pois essas aqui têm, como importância, ilustrar as *imagem-princeps* das quais nos fala Bachelard (1984).

Em termos de mecanismos de encantamento pela linguagem poética, os objetos da sala “Ontologias” nos servem como a pedra fundamental das percografias. Por serem objetos que possuem um alto índice de significado, objetos que remontam às minúcias do meu corpo-território, e por se tratar de uma pesquisa que tangencia a metalinguagem, não poderiam a teoria e a prática se distanciar da experiência. Também por retomar o processo de construção da imagem, onde a experiência é filtrada pela memória que leva para o território do imaginário, este dado por afecção, sendo, todo esse complexo, o conteúdo de algo que não retorna, e por isso tentamos simbolizar esse tempo numa imagem que nos conforte desse peso daquilo que não retorna. Em *Blade Runner* (35mm, 1982, Ridley Scott), todo o enredo gira em torno do extermínio de robôs humanizados, que têm autonomia para sentir e pensar. Por precaução, o fabricante programa-os para durar apenas quatro anos. Mas por serem eternamente jovens, não possuem memória, o que os torna inconstantes e perigosos, já que contêm um corpo formado, mas não possuem um território; alegoria sagaz!

Figura 23 - Cajado, 2014.



Imagem: Raoni Gondim

Carimbo

Os pés que repousam sob o peso do bronze nunca caminharam. Tal como o objeto que repousa sobre o suporte, a imagem dos pezinhos foram tiradas do meu registro de nascimento; registro que é documento e carga afetiva, tal como a percografia; método, metodologia e poética. Esses pés que forjam o documento amarelado, ainda não caminhavam, eram pés carregados... Pés maternos.

Aqui, as imagens desses pés são impressas em relevo, cada pé numa pequena placa de silicone, onde ambas ganham um suporte de bronze. Ao trazer essa imagem para o bronze, refletimos sobre o valor da obra, que não compete à experiência. Ademais, quem nunca viu o primeiro sapatinho banhado em metais preciosos na cristaleira incólume da sala de *estar*, onde nunca se podia *estar* a brincar? Esse sapatinho de bronze não me instiga pois não me pus a percorrer aquele território; aquela cristaleira que brilhava estava distante do meu território de leitura, já os carimbos de madeira... Incríveis!

Esses simbolismos que perfazem os lugares mais distantes dos sentidos, em busca de uma comunhão, de uma imagem sinestésica, são ferramentas que utilizamos para relembrar um *estar*, e tal como a imagem, esse percurso até ela também diz respeito à experiência. Em baixo desse peso histórico e afetivo, aquilo que caracteriza a obra; a topografia dos meus pés é esculpida em silicone; material dúbio, barato, fácil e, não obstante, contemporâneo, ao se impor pelo acaso de ser a única opção de material na banca de carimbos que me prestou o serviço. Em cima dessa topografia de bronze e silicone sobre mármore, flutua uma lâmpada de 40 W empenhada num soquete de bronze que já não se fabrica mais; a maquete de um *time specific*.

Figura 24 - Carimbo, 2014.



Imagem: Raoni Gondim

Figura 25 - Detalhe carimbo, 2014.

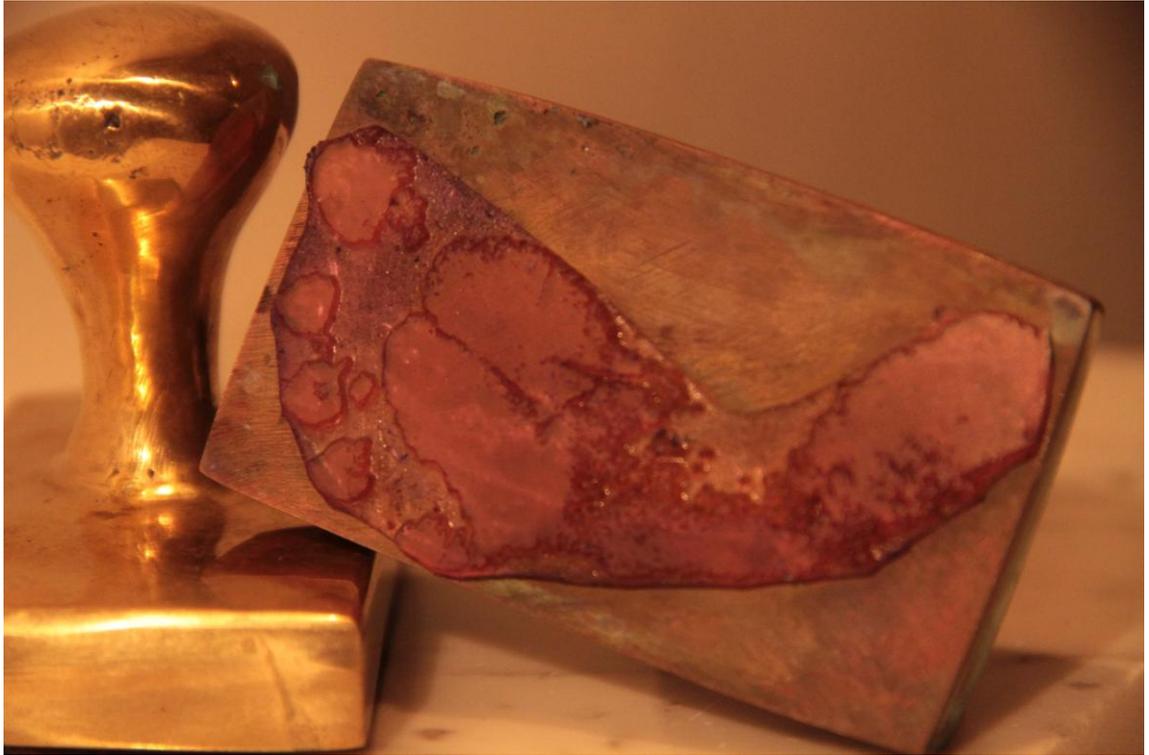


Imagem: Raoni Gondim

Figura 26 - Detalhe. Iluminação de 'Carimbo', 2014.



Imagem: Raoni Gondim

1.

Diário I – Blv. Suíço/ Araújo Pinho: Mapeamentos. Salvador, 2014.

Figura 27 - Mapeamentos. 'Diário I', 2014

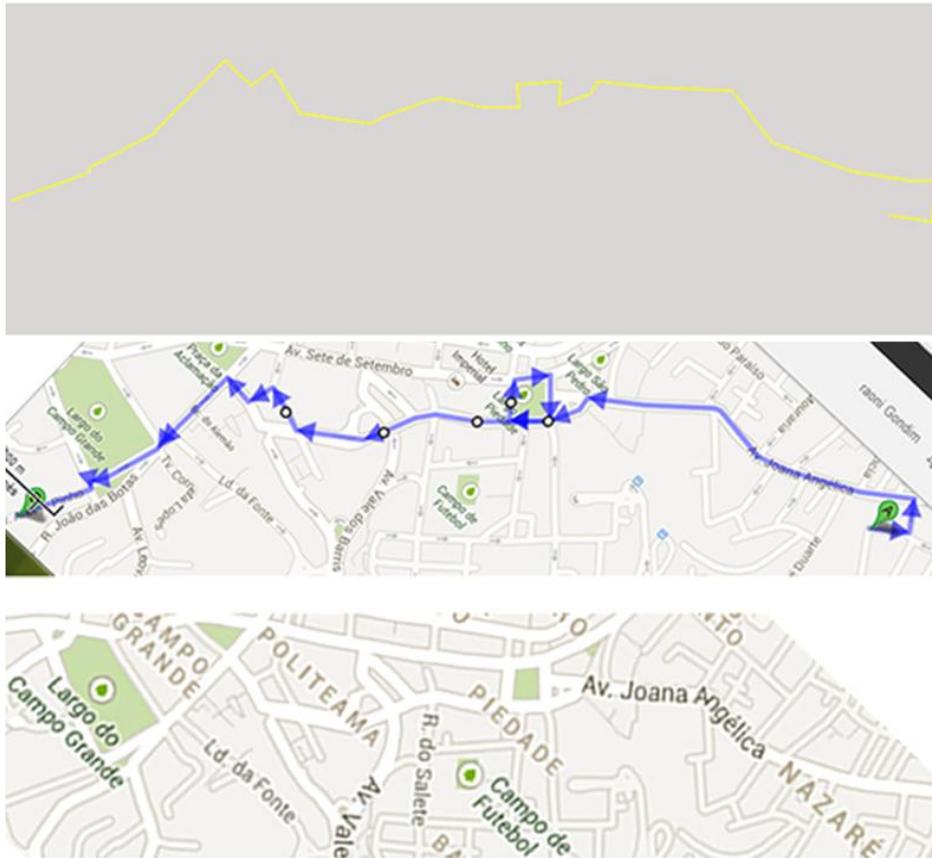


Imagem: Raoni Gondim.

Trajeto de casa à Escola de Belas Artes. Utilizando meus passos como instrumento de medida para mensurar o trajeto diário, ao longo do período do mestrado, anotando, durante o percurso, os locais que me chamavam a atenção. A repetição diária do percurso atribui uma qualidade de sentimento pela arquitetura, onde a relação escultórica, que se constrói, em cada passo/trajeto, se relaciona à intimidade estabelecida com os elementos da rua; a experiência por meio de um detalhe sutil, um personagem, uma epifania pelo caminho, um tropeço, uma trombada... Corpo é vida acontecendo e pelos passos também se produzem imagens. A poética tensiona, nessa neutralidade em que estamos inseridos, a qualidade de ser da rua, que também é corpo, e um corpo que intima, que perpassa; atropela.

mãe tinha na escrivantina, como uma espécie de porta-copos, era bonita, vermelho intenso e tinha uma textura quadriculada que lhe dava certa profundidade e maleabilidade. Pois até que uma vela escorreu toda sua parafina no pequeno tapete e, desde então, essa crosta opaca e velada, no meio daquele quadrado vermelho, me provocava certa angústia de imaginar que aquilo jamais voltaria a sua mobilidade original.

A forma que gera conteúdo, a matéria que pulsa no acaso, e a relação afetiva que se estabelece e cresce, à medida que se aprofunda; imagens que se aprofundam. Pois assim como as pequenas estrelas cunhadas na antiga calçada de uma das inúmeras travessas abandonadas de Salvador, pode-se sentir uma brisa específica da convergência de uma encruzilhada, na parte alta da cidade. Ou ser arrebatado pelo entardecer na Bahia, banhado pelo cheiro de dendê borbulhante nas esquinas brancas e rendadas.

Em termos práticos, a pesquisa caminha para os lugares da natureza, distantes das “imagens dos espelhos” de Bachelard, pois nos interessa a profundidade das águas. Contudo, em “Diário I”, é possível reverenciar esse espiritual que a cidade consegue transimitir, por meio de uma técnica e um suporte que trazem um tempo deslocado; no bordado torto, no amarelado do material antigo, pela não linearidade da parafina que marca o tecido, como se fosse um papel duro e amassado, na iluminação mínima e na vitrine de patrimônio da galeria, onde a obra é apresentada.

Figura 29 - ‘Diário I - Blv. Suíço/ Araújo Pinho’, tecido de algodão bordado, 2014.

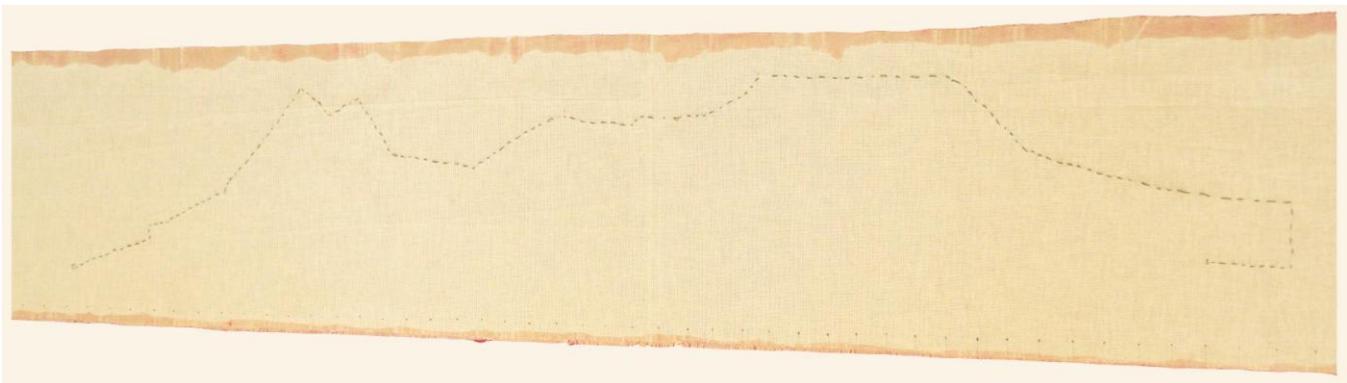


Imagem: Raoni Gondim

Figura 30 – ‘Diário I - Blv. Suíço/ Araújo Pinho’, vista da galeria, 2014.

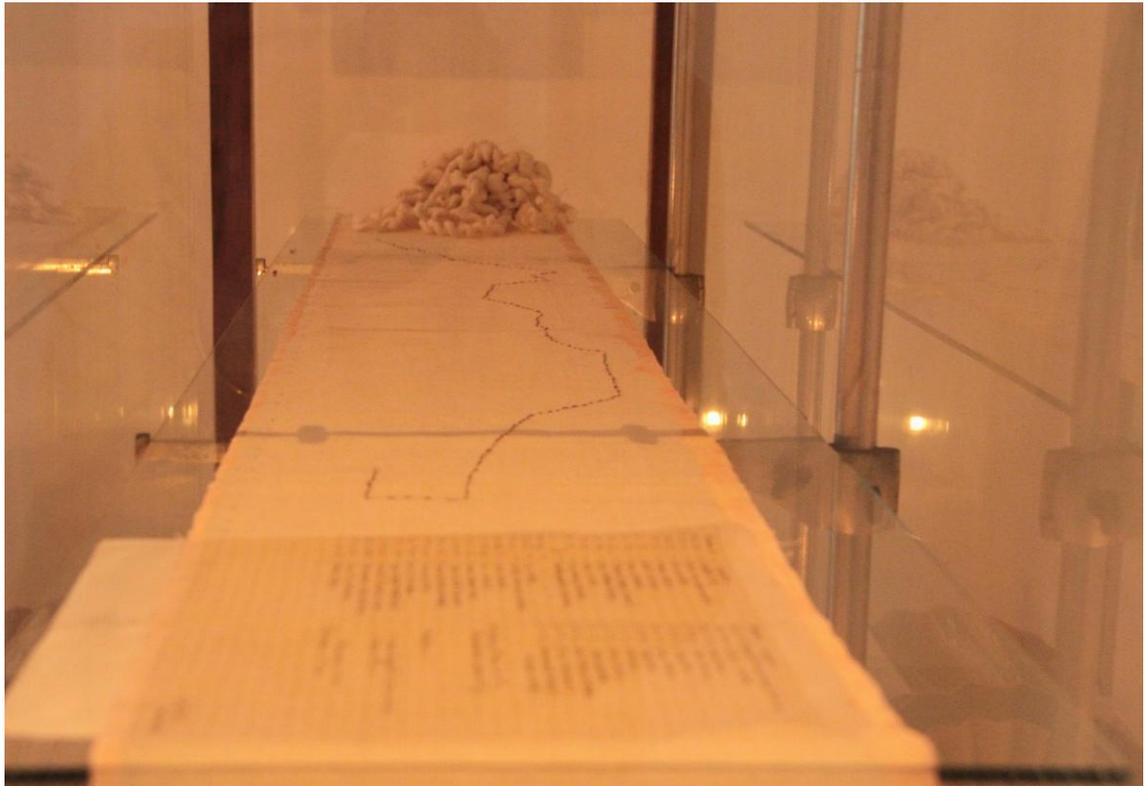


Imagem: Raoni Gondim

2.

Diário II - Interações: Audiovisual. Poço do Gavião. Chapada Diamantina, 2013.

Imagem é uma planta que precisa de terra e de céu, de substância e de forma.
(BACHELARD, 2002, p. 3)

O profícuo da imagem está no momento exato onde nos deixamos levar pelo seu porvir, sem que a mente subjogue aquilo que lhe convém, tentando arquivá-las em sensações pré-estabelecidas. A busca simbólica, *matérica*²⁸ e imaginária, retoma um território ontológico; são exercícios para o vazio, pela vã possibilidade do acaso; do não controle, da perda como esvaziamento das impregnâncias diárias da vida atribuída e atribulada. Aqui, nessas imagens, deixo que a alma, enquanto esteio das imagens porvir, se banhem nas águas profundas da “metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra”, onde “o ser votado à água é um ser

²⁸ Neste pesquisa compreendemos por *matérica*, uma substância de densidades variáveis, ordenada por meio das sensações, ou seja, da experiência reverberada no corpo-território. É *matérica* por apresentar qualidades corpóreas e incorpóreas e que, não obstante, organizam-se em densidades, os conteúdos insurgentes para uma materialidade da poética.

em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (BACHELARD, 2002, p. 7).

Figura 31, 32 e 33 – “Diário II – Audiovisual”, detalhes e vista da galeria, 2014.



Imagem: Raoni Gondim

Em “Diário II – Interações”, meu corpo-território reivindica esse espaço que é outrem, a poética, por se tratar de um ritual de requalificação do estado bruto, de um corpo que se verte ao espaço, a fim de se permitir as imagens que dali reverberam. Não obstante, a narrativa pelo audiovisual, se dá no intuito de trazer esse tempo de resguardo, que se justifica pelo suporte de diário, caso contrário, tais imagens remeteriam não ao reflexo das águas como um estado de interação do homem com seu profundo, conforme nos elucidava Bachelard (2002), mas ao reflexo do espelho como uma superfície primária, advinda já de um objeto. Contudo: Não haverá uma individualidade em sua profundidade que faz com que a matéria seja, em suas menores parcelas, sempre uma totalidade? [...] Uma matéria é precisamente o princípio que pode se desinteressar das formas. (BACHELARD, 2002, p. 3)

Para Bachelard (2002) a matéria deixa-se valorizar em dois sentidos, impulso e aprofundamento. O *impulso* seria aquela “força inexaurível, um milagre”, enquanto que, por *aprofundamento*, seria “insondável como um mistério”. E para que ambos se situem espacialmente, de forma saudável, onde “em vista de uma necessidade de seduzir, a imaginação trabalha mais geralmente onde vai a alegria”, a mediação destes *impulsos* e *aprofundamentos* educa para uma *imaginação aberta*, o que para nós seria um cumprimento metodológico à possibilidade de “discernir todos os sufixos da beleza, tentar encontrar, por

trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante” (BACHELARD, 2002, p. 2). A tela/tv é objeto, suporte, canal ou pedestal? A obra é luz.

O Diário II é apresentado em uma sala escura, com três televisões de tela plana escoradas no rodapé da parede, interligadas por um emaranhado de fios de eletricidade que se acumulam no espaço. O som das três TV's é o mesmo; e se sobrepõe em volume e sincronia, pois em campo, percebi que quando a matéria é orgânica, os conteúdos se organizam numa espécie de devir, onde, em algum momento, essa promoção do caos pelo indivíduo, essa *desorganização* advinda diretamente da natureza, se reorganiza; interfira com as mãos no som que reverbera da água quando encontra a pedra, pois que isso dure até que a água encontre novamente a pedra. É sobre isso, sobre essa irrelevância imanente do intervir; “pequenos indícios, sua vontade de perecer”(BACHELARD, 2002, p. 3). A luz dá à forma, seu sentido. Enquanto a imagem *transparece*, a alma que se funde nas águas, o som turva, ecoa, desdobra, confunde, desespera... E, não obstante, permanece como uma reverberação daquele silêncio humano que a imagem quer dizer. O som que reverbera dessa sala é a paisagem que permeia o corpo-território da galeria.





3.

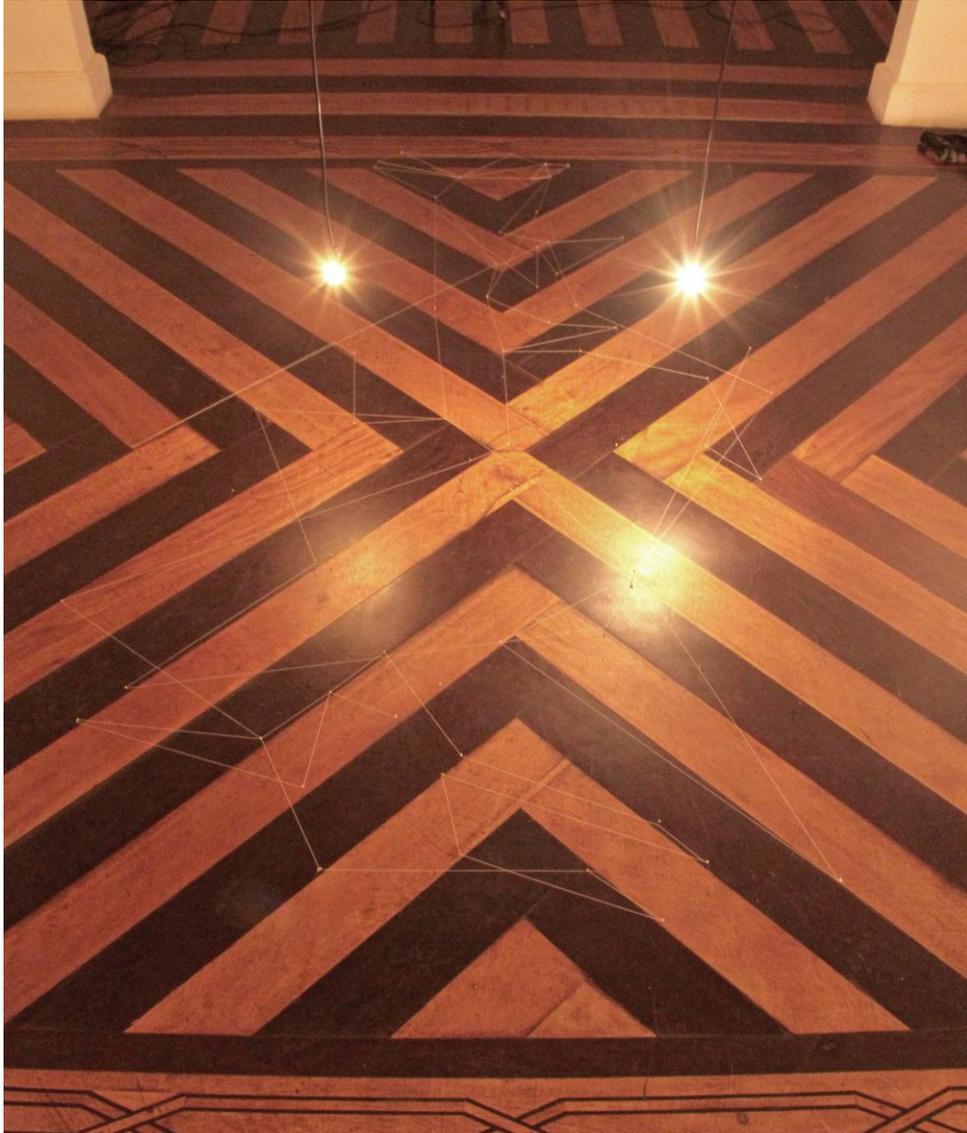
Diário III - Situação: Site specific. Interações, 2013- 14.

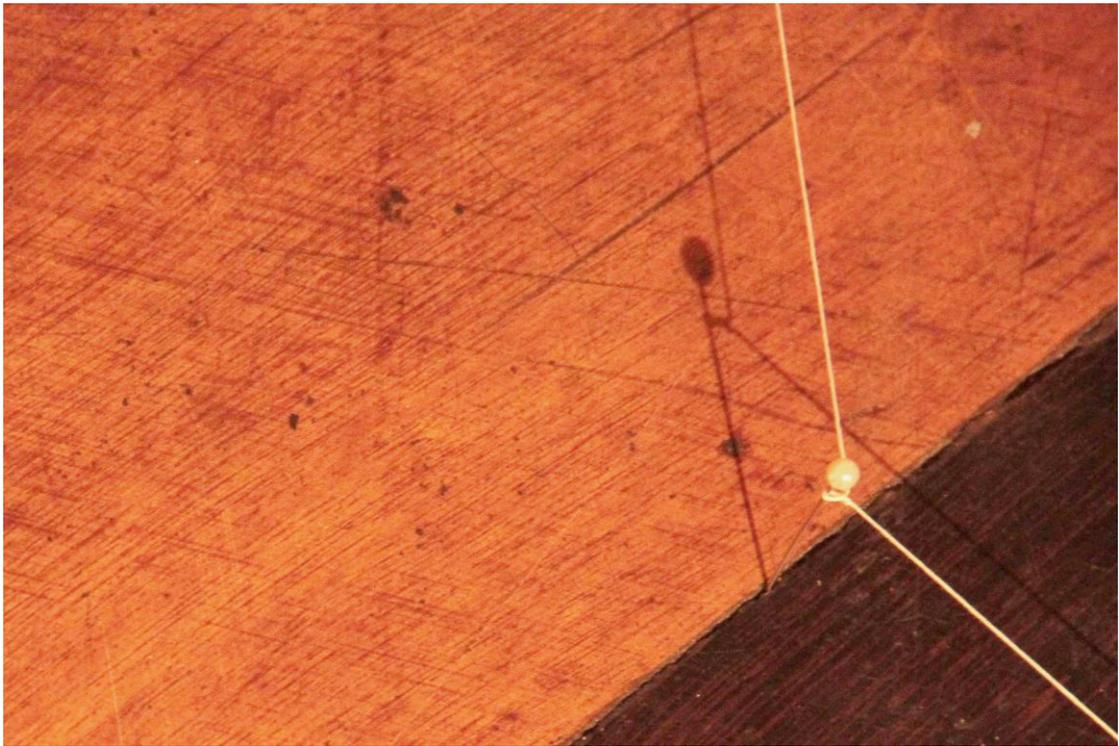
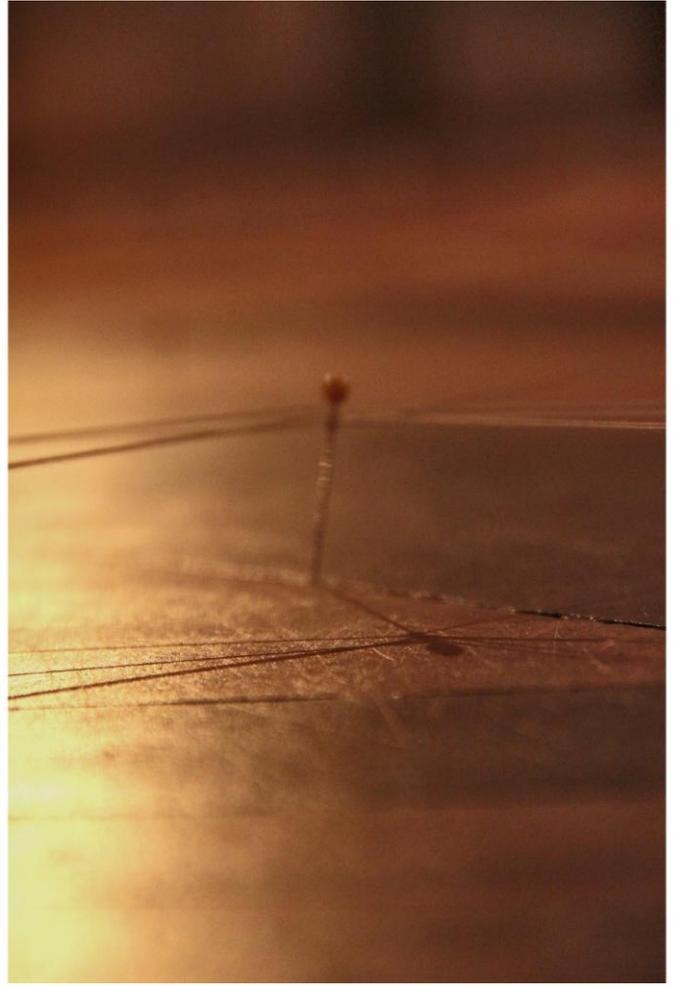
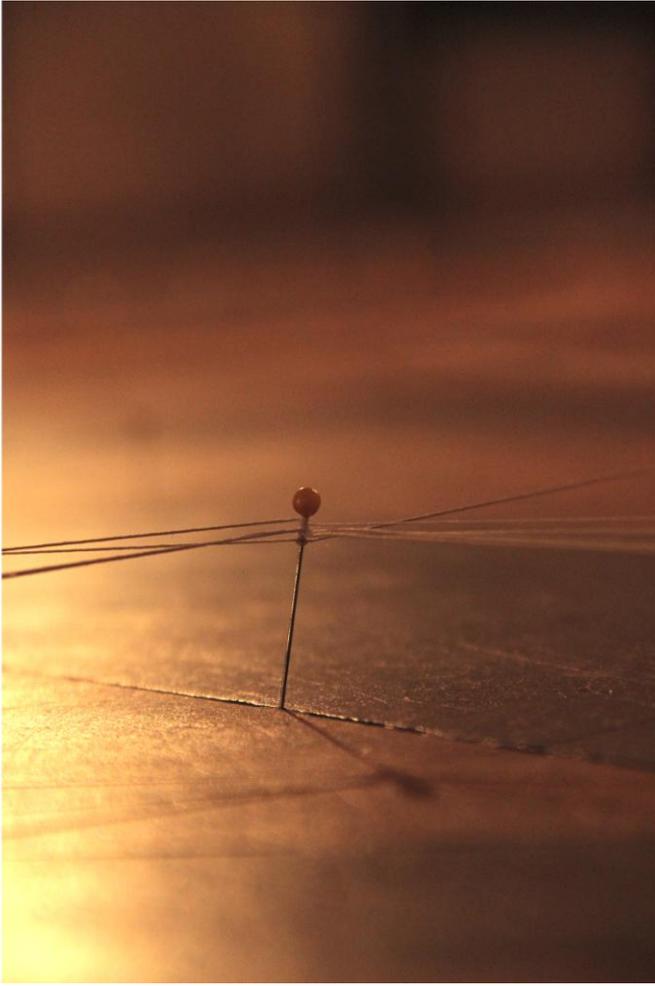
Entremeio, a sala que em tudo está; traços de possibilidades. Uma salinha quadrada com acesso para todas as outras, um espaço de respiro, de ligação, de confluências... A topografia imaginária é retomada mais uma vez como uma forma de erigir essas sobreposições de espaço-tempo que definem a atualidade. A partir do mapeamento dos sulcos brotados no chão centenário e tombado da galeria, fora possível situar os alfinetes. O ato de fincar um alfinete entre as tábuas do assoalho, de sentir que a solidez necessária para a tensão da linha advinha da violação de centenas de camadas de materiais para a conservação do piso, trazia-me um sentimento de transgressão secreta, ao mesmo tempo que me aproximava do labor dos que construíram aquele espaço: as vezes é preciso cutucar o moribundo, arquitetura é corpo, e corpo é vida acontecendo.

Todo dia, ao chegar na galeria, deparava-me com alguns alfinetes tortos, outros caídos, destencionando todo o caminho que o fio, único, perfazia no espaço. Pois me ajoelhava e recorria alegremente, por contato, à ancestralidade daquela madeira. A tensão da linha mantinha o desenho e também contribuía no equilíbrio dos alfinetes presos no assoalho

enegrecido. Do teto desciam dois dos fios pretos de eletricidade que percorriam a galeria, cada um com uma lâmpada de 25 W, que banhava suavemente as linhas brancas destacadas pelo chão escuro. Aqui, no momento em que essa luz difusa encontra essa cartografia de linhas e alfinetes, o desenho se desdobra e as sombras pelo chão indiciam outras possibilidades de diálogo.

Figura 34, 35, 36. “Diário III – *time specific*”, detalhes, e vista da galeria, 2014. Imagens: Raoni Gondim





4.

Diário IV - Breviário: Diários de percurso e livro de artista, 2013

Sudário: livro de artista construído a partir do decalque úmido, com objetos ferruginosos, sobre gaze e algodão cru.

Figura 37 e 38. 'Diário IV - Breviário', detalhes e vista da galeria, 2014. Imagem: Raoni Gondim.



O banco de madeira em frente ao armário enferrujado coberto de fibras de estopa de algodão até o topo, onde repousa o livro de artista “sudário”, é concebido a partir do decalque por oxidação de vergalhões de construção; a gaze úmida fora envolta nos vergalhões enferrujados e deixados em repouso durante alguns dias. Ao secar, a gaze era novamente umidificada para aumentar a pregnância da oxidação na fibra. A umidade na poética diz respeito àquilo que permeia, fantasmagoria que perpassa os espaços, que se segue pelas frestas; ruínas. Quando a água passa, o território germina e aquilo que era ruína, por indício, conflui por entre as novas relações do imaginário: *Bramanda*; “o ovo do mundo é chocado à superfície das águas. Da mesma forma o sopro ou espírito de Deus, no Gênesis, pairava sobre as águas”. Para os chineses, “o caos, a indistinção primeira”. Nos textos taoistas, a matéria-prima, “*Prakriti*: tudo era água [...] as vastas águas não tinham margens” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 15).

Essa umidade perpassa o livro que repousa em cima, infiltra-se pelas paredes também enferrujadas do armário, à espera de que toda aquela fibra se impregne dessa memória contida no outrora vazio do armário. Sobre o breviário; o livro dos livros, preso numa angulação de 45°, mora um espelho que reflete a imagem do breviário para quem está sentado; quem se senta no banco, para observar a obra, enxerga o livro e seu reflexo. Nesse momento, a obra nos impele a decidir se o que enxergamos é dado da superfície do espelho, ou se vegetação das águas profundas: “o espelho aprisiona em si um segundo mundo que lhe escapa” (BACHELARD, 2002, p. 24). Esse momento onde o outro é incitado a preencher ou a contemplar esse vazio, esse estranhamento pela materialidade que, particularmente nessa obra, pulula sua função simbólica.

Ali repousa o tempo que transmuta as páginas cunhadas pela oxidação, páginas que crescem, se misturam, confundem, transbordam; as fibras se exedem, procuram um chão, a madeira do assoalho, necessidade pelo *é* da matéria que só está através do corpo-território. O monolito do corpóreo, fundante do temp(l)o incorpóreo. A imagem acontece no outro, aquele que senta, vê no espelho, o reflexo que é conteúdo interno: fotografia.



5.

Diário V - Cartografias Ø. *O conto que não chegou: Em era de brancas pombas só não tinha perduro... Bendito é o fruto que endeveiza e a folha que cai.* Salvador, 2013- 14.

Pequenos indícios, [...] vontade de perecer.

Bachelard, 2002.

Figura 39 – “Diário V”, vista da exposição, 2014.

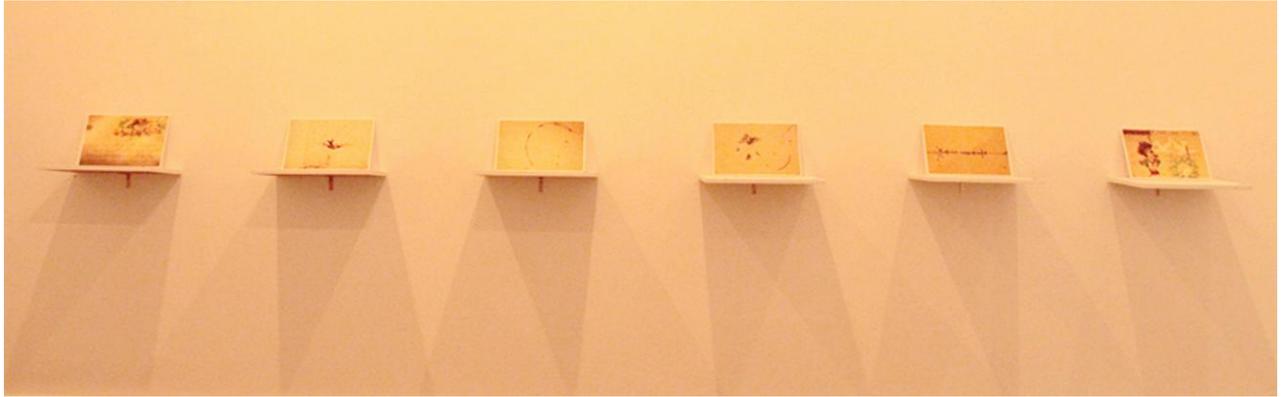


Imagem: Raoni Gondim

O estranhamento da imagem reflete sobre um conflito espaçotemporal, onde o objeto/imagem resiste, numa memória que não me compele, logo, essa coisa que me olha não me impele por sua história, mas pela densidade matériaica que essa coisa/imagem/objeto adquire, com o passar dos anos. Como se as memórias que não fossem nossas, quando por nós atribuídas, se apresentassem num caráter de texturas; enxergamos os indícios de uma coisa que se passou e, por ainda existir, num estado em degradação, representa uma situação anacrônica, alheia; a irrelevância imanente do intervir, abordada em Diário II.

Figura 40, 41, 42, 43, 44 e 45 – “Diário V - O conto que não chegou: Em era de brancas pombas só não tinha perduto... Bendito é o fruto que endeveiza e a folha que cai”, volumes I a VI. Imagens: Raoni Gondim



Fantasmagoricamente, as traças e memórias silenciosas ocupam-me por meio de um vazio inquisitivo, e ocupo-me das sensações que me instigam, me devoram; devoram-na. Como se aquelas traças passassem por mim, percorrendo-me, a fim de transmitir, silenciosa e graficamente, alguma coisa que não me diz respeito, e por isso, se impõe. Tempo me diz respeito, pertencemos pelo perecimento, talvez por isso a sensação de vazio promova movência; por saber, mesmo que inconscientemente, que a fluidez só se apega ao caminhar.

O objeto transfigura-se na relação com meu corpo-território; acessa-me pela imagem que sobrevive, e isso transpassa a razão de ser desse objeto inanimado. O objeto resiste pela decomposição, para que eu [corpo-território] me vincule a este objeto, compondo-o a mim; ferramenta outrem da poética que consome as coisas, pela veracidade da natureza permanecer pela impermanência: estado-alimento.



Trago pela fotografia uma resiliência que lhe é conferida historicamente em seu caráter de real, onde a imagem é cúmplice do registro, onde o meu devaneio confabula com o mundo e reza na poética, uma novidade? A coisa, por um instante, é uma imensidão.

[...] ser forçado a recriar continuamente os pontos de referência é regenerante em nível psíquico, mas hoje ninguém aconselha uma tal experiência. Nas culturas primitivas, pelo contrário, se alguém não se perdia, não se tornava grande. E esse percurso era brandido no deserto, na floresta; os lugares eram uma espécie de máquina através da qual se adquirem outros estados de consciência. (LA CECLA apud CARERI, 2013, p. 48)

O irresoluto, fantasmagórico, frestas do significado. Como se, pela fotografia, fosse possível retomar esse intervalo onde a linguagem esqueceu de povoar; não soubera da memória, mas se ocupara da sensação, metaimagem. A atualidade é demarcada por aquilo que traça, corrói. Traças que cartografam uma resiliência dinâmica, a ponto de deslocar seu signo numa rapidez capaz de promover um curto-circuito na apreensão disso como linguagem.

As traças comem os papéis, e não as memórias, assim como a corrosão indica o fim, e atualiza o princípio do instante. Um breve momento de lucidez aprendido pelos cantos da casa, onde o fluxo inequívoco do impermanente nos faz retomar as sensações sobre o elementar. Os sulcos da imagem seriam como a metáfora dos drapeados do neobarroco; o tecido é plano, mas esconde por debaixo das dobras a profundidade da superfície. Quando se vê, sutilmente, ao fundo destes trajetos traçados, as fibras de tecido, seria a imagem como fundo; como o profundo.



Aquilo que nos envolve, a fibra criadora, o invólucro; eu aproprio e ressignifico. O que me permite fotografar não é o objeto em si, mas o seu estado atual de decomposição que me aproxima da sensação de estar vivo e suscetível.



Caeté-Açu; Rua Aurea, Brancos - 17.04.15 - 01:42h

Hoje eu vi um filme japonês sobre a morte. O jovem protagonista toca violoncelo e perde seu recém conquistado emprego numa orquestra em Tóquio: cena da orquestra tocando em perfeita harmonia. Ao fim da música, a câmera percorre a plateia, vazia.

As coisas são bonitas pela falta.

Então, o jovem retorna a sua cidade natal e, sem muitas opções, caíra por destino no laboro de *nokanshi*; profissional responsável pela cerimônia de higienização, vestimenta e maquiagem dos mortos, a fim de que suas almas caminhem para o outro mundo: cena onde uma família acompanha o ritual de higienização. Os movimentos são precisos, delicados... Elegância... O que seria elegância na morte?

Amiúde

Nuvem passa, desreflete as águas

Formigas alertas no verão

Então, o clímax: o paradoxo existencial onde os parentes se sensibilizam, ao fim da cerimônia, quando *reconhecem* aquela pessoa pela última vez; *recomposta*. Os homens barbeados, as mulheres suavemente maquiadas e um caso de um menino que não foi barbeado, mas maquiado porque assim preferia em vida. Por fim, o pai *reconhece* o sorriso do filho na maquiagem da filha que não conseguia encarar por tais motivos.

Sobre como me tornar um homem

Ou silhuetas nas nuvens escuras

Suportar como um homem... Ou uma estrela que sobra depois que a nuvem passa

Como me tornar...

e permanecer

permanecer é insuportável

sou raiz; lenta e por gênero, feminina

Pois o curioso foi perceber que... por um momento, o sentido da coisa, o *reencontro* com essa inquietação primordial, que nos compele seres-humanos, só aparecia naquela última instância, naquela imagem que se *reconhecia* quando se maquiava o ente não-vivo. Quando a memória acessada pela imagem que se tinha de algo afetivo e por contextos diversos e entreditos, intervia, atravessava, agenciava, gritava, urgia; por um ato de espontaneidade para com a vida. O último suspiro, dela...

O que me interessa é o pó da coisa.



4.2 CATÁLOGO

O catálogo da exposição “Percografias; Inscritos Imaginários” vai além da apresentação das obras. Esse se impõe pela potência afetiva insurgente entre texto, imagem e experiência. Antes mesmo de existir, já exigia um espaço que não caberia no espaço expositivo. Tratava-se de outra relação, um indício contundente de que tudo aquilo que se acomodava nos suportes pensados para a galeria, fosse imantado pela aura do pecado original; a detenção. Não temos, na humana condição, a capacidade de compreender o insuportável, visto que, por proposição, não se trata de suportar... A mobilidade é outrem ao sentido; perpassa. O objeto [obra] na galeria detém um território, enquanto o território da galeria detém o objeto e a experiência originária. Então a coisa em si, nos é interdita em quatro paredes.

Durante os percursos que delineiam o processo de criação da poética, a palavra se torna algo que é extensível; discorrer sobre é também caminho. Essa experiência matérica de desvelar as sensações por meio das palavras, de esmiuçar-se pelo dizível, exprimir-se assim

como um caminho, sem perdas, sem destino, é um estado de espírito que perpassa a experiência da percografia. Não obstante, a relação texto/ imagem, possui um traço de excedência que jamais conseguiria estar presente no espaço expositivo, por se tratar de ruínas: conteúdos da porta pra fora.

Figura 46 e 47 – Catálogo “Percografias; Inscritos Imaginários”, p. 6 e 7, 2014. Imagem: Raoni Gondim



Clarice,

*Há quem espreguice necessidade de oxigênio,
no entanto as carnes, pesadas, pre-guiçosas!
Rangem memórias que turgem inflacionadas em
um quê de qualquer coisa(s)*

Eu preguiço.

Estendo

Esmoreço

Uma câimbra ácida, laica! Lática

*In-teresso-me por visões que me acometem por
tais câimbras. Extingue os miúdos míopes dos
e-nervos que covardes se guardam por detrás
destas retinas dolosas.*

Safadas!

*Me acordam em desespero, e de não saber o que
fazer, não o faço.*

Me sinto todo. Leão lático!

*... Se a perversão é o entre, este
espasmo me goza!*

*- Te introduzo. Por vezes repetidas, jamais
uma palavra se dá por igual inteiro.*

*Perdendo chão-s. A-tensão ascende. Quando
menos espero, uma palavra que pela primeira
vez aqui, Te lembra*

e finalmente me Acorda!

*(((Lê-se na bíblia, Jah! Deusa perversa que
metalingua seu eros no Pan que resvala
qualquer coisa...*

Sem mais,

R.



4.3 REVERBERAÇÕES

A exposição “Percografias; Inscritos Imaginários” contou com a parceria do coletivo “Criativos Dissonantes”, nas ações realizadas durante o período expositivo. Duas oficinas livres, abertas ao público, realizadas na sala “Diário 0 - Ontologias”, cujo objetivo era referenciar as questões abordadas na exposição, a partir da vivência/ memória de cada participante, tal como duas ações de videoconferência denominadas “Talks”, onde artistas-pesquisadores de outras partes do Brasil foram convidados para falar sobre seus trabalhos e os pontos de convergência com as percografias.

As reflexões insurgentes destes diálogos provocaram uma dilatação no campo de pesquisa, principalmente no caráter de permeabilidade das questões relacionadas à experiência e o vazio, trazendo novas possibilidades e necessidades, tal como a elaboração de um documento coletivo que, de alguma forma, falasse sobre esse espaço anacrônico que

atribuímos, ao refletir sobre a experiência. O texto a seguir refere-se à transcrição editada de um diálogo com Tarcísio Almeida,²⁹ onde refletimos sobre as questões empreendidas ao longo das atividades propostas, no intuito de pensar em soluções para a construção desse “documento coletivo”, que viria a ser o livro-obra “Pó.Boi.Pedra – Percografias”.

O DIÁLOGO E SEUS PORQUÊS

Tarcísio: A linguagem no espaço da Percografia é um veículo pós-sedente, apresenta-se como um meio de conectividade para que o exercício, o diálogo aconteça. É uma válvula para a alteridade; entretanto, o pensamento não se atenta a ela [a linguagem], mas ao instante da manifestação, a experiência. Estamos falando de um modo de ler as coisas e não em como essa leitura se dá.

Raoni: Exatamente, porque o modo já está atrelado à experiência. O modo como a pessoa lida é o corpo que aquela pessoa é; corpo-território.

T: Então, como ela apresenta aquilo? [Como a linguagem se configura?] Como ela apresenta é uma questão particular que independe, que é intransferível.

R: E aí que entra a questão da narrativa. Ainda que a experiência seja uma coisa e a narrativa outra, existe *a posteriori*, uma experiência da narrativa.

T: Dá ou sobre?

R: Ambas, porque ainda que a narrativa seja uma coisa que é posterior à experiência, há um certo atropelo, uma confusão de ordem entre elas.

T: Ela é precedente à experiência?

R: Podemos pensar que sim [mas não quer dizer que isso seja uma questão exclusivamente temporal]. Pois o atropelamento da experiência pela narrativa suprime certo grau de contemplação, e nesse sentido poderíamos pensar que a narrativa seria um problema, seria um obstáculo [...]. Mas não é tão cartesiano assim, existe [ou melhor, acredito que...] a experiência da narrativa, na forma como você experiencia um livro, por exemplo, nesse caso, entraria na questão de quem narra [autor?] e quem “recebe” [leitor?]. Ainda assim, ao narrar [aqui o narrar é a condição do interpretante, num âmbito imagético, a fricção entre experiência, memória, palavra-leitura e imagem, se configura como um ato complexo, fragmentado e necessariamente fronteiro, no sentido de que a condição do interpretante é necessariamente primeira, ele dá sentido, reinventa, atribui emoção, logo] acessamos outras coisas, e isso também seria conteúdo da experiência.

T: Daí eu volto nessa ideia [...] de uma aceção equivocada entre linguagem e modo de pensamento. Porque se a gente volta a pensar na questão dos territórios, enquanto rede, lá na questão de Anne Cauquelin, né? Que a experiência do contemporâneo é essa trama de uma só rede, todos esses atravessamentos, eles se interrompem, eles se confundem, eles são coadjuvantes dentro de um mesmo plano, né? Então, é a narrativa, é a experiência, isso está tudo dentro de um aprofundamento horizontal, isso não tá mais dentro de uma escala [quantitativa ou qualitativa?].

R: O que é o mesmo plano? O mesmo plano na verdade é a vida...

²⁹ Tarcísio Almeida é artista-pesquisador formado em Design Gráfico, mestrando psicologia clínica pelo Núcleo de estudos da subjetividade, PUC – SP. Assina a direção de arte da exposição “Inscritos Imaginários”, integrante da equipe organizadora das ações realizadas durante a exposição, é um dos organizadores do livro-obra “Pó.Boi.Pedra – Percografias”.

T: Sim. É a existência.

R: Então, é relevante pensar que você se refere à existência como um mesmo plano, [...], a existência é qualquer coisa, não é um mesmo plano, mas uma infinidade de níveis [que confabula uma] existência.

T: Isso é interessante [pausa] Eu não sei se pensar na existência como um plano comum, não perderíamos a ideia de sobreposição...

R: Seria a partir dela.

T: Eu não sei se essa existência, que é um plano comum, é uma sobreposição de camadas, ou é uma experiência em rede.

R: Por mais que ela seja em rede, ela só se torna uma rede a partir do momento em que você toma a consciência da instância. Porque o que é a existência? É o acordar, sentir vontade, necessidade, saudades, ter que pagar uma conta, trabalhar, achar graça em algo... Isso são instâncias de realidade

T: Sim, mas o que você tá propondo são essas sobreposições de camadas [realidade].

R: Sobreposições no sentido em que são níveis de sensibilidade, de sensorialidade.

[...]

T: Eu diria que ainda é quadridimensional, tempo, espaço, volume e percepção...

R: E reação. Tempo, espaço, volume, percepção e a ação e reação em cima disso... Mas tudo isso... É muito fácil atribuímos qualquer coisa à experiência, tanto do mais profundo ao mais superficial e medíocre... Então, é atribuir o que a gente entende por existência, que é isso, um todo, um complexo.

T: Esse traçado em plano comum. Por exemplo, a Virgínia Kastrup [...] é uma das pessoas que estuda essa relação da produção de uma zona cartográfica (a aranha e a teia, em Deligny), essa ideia do plano comum veio dela, ela fala que essa perspectiva cartográfica é pensar essa tentativa de traçar um plano comum como força que conecta heterogêneos, que é exatamente isso, são forças heterogêneas, são forças que, dentro da sua micro-existência, não se conectam... E ter um pensamento cartográfico é fazer essas forças, que não se conectam, criarem algum sentido naquele momento [...].

R: Isso. Então, a cartografia seria uma transposição em linguagem. E o por que da Percografia? Porque ela é anterior a isso, ela não tem uma preocupação em transpor.

T: ... Em linguagem. Não há uma intenção em linguagem. Mas aí é quando eu falo (bafora o cigarro) que, dentro da minha experiência, o que eu vejo é um estudo equivocado da ideia da cartografia, porque eu vejo as pessoas associando isso a um modo de linguagem e não a um modo de pensamento. Porque, se você pensa que o princípio cartográfico é um elemento que vai oferecer possibilidades de percepção sobre as questões e automaticamente questões - eu quero dizer ao processo de criação restringindo mais especificamente ao trabalho artístico, já que estamos falando dessa instância - ela não pode se restringir a uma linguagem, porque se o cara trabalha só com pintura, mas ele tem um modo de perceber o processo dele, enquanto um processo cartográfico de recombinação, de associação, de dilatação nessa percepção de tempo espaço, ele é tão cartógrafo quando o que transforma tudo isso apenas numa questão de linguagem... Então, talvez pensar essa relação Deleuziana (devir e cartografia) dentro deste trabalho e tudo o mais, seja falar exatamente sobre essa questão.

R: Mas é isso, eu acho que não precisa, porque eu parto de uma poética do caminhar. O que é uma poética do caminhar? Ela é uma representação...

T: ... Um trabalho de cartografia.

R: [...] associada à experiência, e a experiência é anterior à cartografia, porque o caminhar [...] está atrelado ao que há de mais ontológico no ser humano, que é essa mobilidade. Então, por exemplo, todos os mitos relacionados ao herói – [...] o homem da submissão auto-conquistada é o homem comum, aquele que se redime, aquele que tem a resiliência para seguir esse caminho da existência, de forma desapegada. Ele passa por todos os percalços e esses percalços modificam sua percepção. Essa é a questão da filosofia, essa é a perspectiva filosófica do caminhar [que embasa o propósito da Percografia... Como um ato de enfrentamento], que é estar atrelado à perspectiva do homem comum.

T: Eu penso que há de se ter um cuidado nesse discurso... Porque é um discurso que é manifestado em linguagem, e é a linguagem que se propõe ao diálogo [linha de frente na batalha], concorda comigo até essa parte? Porque esse discurso que estamos propondo é um discurso que se propõe ao diálogo, porque ele é feito para o outro.

R: Sim, ele é aberto...

T: Ele se propõe ao diálogo e, se estamos falando de linguagem, a gente chega lá no outro extremo disso tudo que é a manifestação material disso tudo. [...] E toda essa linguagem também passa por uma série de outros filtros que são filtros da ordem da estética, porque estão na ordem da forma, concorda comigo?

R: Concordo...

T: Então, há de se ter um cuidado dentro dessa discussão que é o de não entrar também nesse campo da permissividade, da gratuidade da experiência pela experiência e isso entrar como um selo de validação desse espaço, dessa permissividade que eu digo que é...

R: ... Dessa preocupação num tipo de edição, de um critério...

T: Porque se estamos falando que vamos fazer um livro que fala sobre a experiência como linguagem, estética, como um caminho de pensamento... Não se pode esquecer que tudo vai ser organizado num suporte...

R: ...Numa unidade

T: Então, criar um espaço de permissividade no campo da estética que é muito perigoso...

R: Dentro da existência existem nuances, e pra mim, por exemplo, separar uma questão que é artística, científica, religiosa, filosófica, matemática, pragmática, quântica... Eu enxergo isso como instâncias de uma mesma realidade, [pausa] então isso me traz uma noção de resiliência, uma perspectiva mais resiliente mediante as coisas, porque você passa a aceitar essas fronteiras que são cambiantes, mas que num termo crítico - que eu retomo sempre da questão filosófica do pensar sobre a existência, do refletir sobre a existência, sobre uma melhor existência, sobre uma qualidade de vida sobre essa existência, elas acabam caindo sobre essa reflexão, sobre essas fronteiras, [...] essa questão da experiência em Larossa, por exemplo, quando fala que informação não é experiência, técnica não é experiência e prática não é experiência. E uma prática empírica também não é experiência. **A experiência é um corpo que está fora da gente, que a gente se associa a ele**, [...] A experiência é essa passividade, esse *pathos*, essa frustração, aquilo que não está completo, porque o homem completo [o que será que isso significa?], ele não passa pela experiência, e por não passar por isso, ele não está suscetível à possibilidade do erro.

T: No mistério da serpente, Aby Warburg fala exatamente sobre isso, ele chama de *Pathosformeln*, que é a experiência do *pathos*, da origem que detona a questão de aproximação e distanciamento daquelas imagens que ele contingencia. [...] Ele investiga esse entre espaço, de recorrência, ele volta pra essa ideia do *pathos*, como esse espaço de origem que tá imbuído na imagem, mas eu não falo de uma imagem bidimensional [polaridades amontoadas, empilhadas, emaranhadas, montadas sobre si].

R: A imagem como imaginário...

T: A imagem como índice [...] um índice potente de várias questões que estão ali latentes e aí eu preciso retomar a ideia da linguagem como um espaço de manifestação da materialidade. Que esse espaço da manifestação da materialidade é a corporificação desse índice e esse índice, ele tá dentro de uma questão de aproximação e distanciamento que independe do tempo [...] o que estamos falando reconta toda essa experiência do imaginário que está em torno disso, e assim é um espaço da questão e não da afirmação.

R: E aí a gente entra na questão de que o tempo é a atribuição direta da narrativa, porque você tem que organizar a experiência em tempo, essa organização é uma narrativa [...] de início, meio e fim...

T: Não sei se de início, meio e fim, mais uma linha.

R: Uma linha, ainda que o início seja o meio...

T: Eu ainda não estou convencido de que a experiência Deleuziana não faça parte disso tudo...

R: Mas ela faz...

T: Porque, por exemplo, disso tudo até agora nós estamos falando é da narrativa como devir...

R: Mas é que a linha aqui em questão não seria só o Devir, mais um Devaneio. Por que ela é um devaneio? Porque vem direto do inconsciente [...] Mas, assim como Deleuze, nós estamos pensando num modo de ver a vida, então não podemos associar sempre a essa cartografia o tempo inteiro como um exemplo de algo que funciona [e não queremos cair no conforto de uma constante referencialidade que nos limite a capacidade de reflexão - de uma perspectiva que está aí.]

T: Eu me atenho sempre a essa experiência do devir como esse espaço de conexão entre as coisas, dessa conexão que é real, que é visível e até quantificável, em algumas questões, justamente para me proteger, pra que eu proteja meu espaço cognitivo desse campo da permissividade. [...] no campo da experiência, a gente não pode questionar o outro, eu não posso mensurar, eu não posso criar dados quantitativos a partir da experiência porque a minha é tão válida quanto a sua, e são diferentes por natureza (seria natureza o melhor termo?)

R: Mas elas são válidas exatamente porque elas são em instâncias específicas...

T: Eu digo isso tudo não como uma questão de afirmação, mas como uma grande questão...

R: É o paradoxo. [...] Dessa vastidão, o que pra mim se torna cada dia mais imprescindível, é traduzir (ou transcriar?) esses 'issos' que estejam vinculados em sua essência, a um sistema de sensações apreendidas nesses instantes percográficos. Uma coisa que seja simples e passível...

4.4 DESMONTAÇÃO

Figura 48 – Convite para ação “Desmontação”, Salvador, 2014.



A convite da coordenação da galeria para que a exposição fosse estendida, decidiu-se que utilizaríamos dessa pauta disponibilizada, mas que a exposição seria desmontada na data prevista. Em contrapartida, foi realizado um evento de desmontagem, com a participação dos alunos de graduação da disciplina de “Práticas profissionais integradas”, como atividade curricular da disciplina “Estágio Docente”. A partir da relação com o espaço, discutiu-se sobre a pregnância dos objetos pela falta destes. Cada estudante interagiu de uma forma; filmando, fotografando, relacionando-se com os espaços vazios, e no dia seguinte, a galeria foi aberta com a exposição “Desmontação”.

A tensão provocada pelos espaços vazios e iluminados com as lâmpadas amarelas de 25 e 40 W espalhadas pelo chão, nos cantos das paredes e por dentro dos suportes; produzindo

volumes, sombras, reflexos e, ao mesmo tempo que denotava essa fantasmagoria, era um ambiente confortável, banhado pela sensação quente, trazida pela madeira do assoalho e pelas luzes amarelas que iluminavam as silhuetas do espaço. Esses ecos do espaço eram banhados por uma sequência de cantos dos índios Caiapós, nativos do Centro-Oeste, que saíam de uma pequena caixa de som preta, posicionada em um banco de madeira no canto escuro da sala principal.

Figura 49 e 50 – Exposição “Desmontação”, vista geral e detalhes, 2014. Imagens: Raoni Gondim



A madeira é um elemento acústico e os timbres alcançado pelas vozes dos índios (só as mulheres, só os homens ou somente as crianças), faziam com que o som reverberasse de forma uniforme pela galeria, onde não se via de onde vinha o som (sua fonte sonora), mas a densidade compreendida nessa relação da materialidade das fibras, dos vazios, dos agudos reflexos rebatidos nas paredes e nas refrações do som; pelo calor das lâmpadas nos ambientes e pela textura intensa daquelas vozes que entoavam um território imaginário ancestral, tudo isso me provocava uma sensação de que algo ali realmente acontecia. E nesse momento percebi que o esvaziamento das obras se tornara potencialmente mais relevante do que a própria exposição.

Talvez isso se dê pelo fato de que a “Desmontagem” foi erigida com as ruínas e pelo acaso, que ali existia um diálogo em andamento, o que, claro, existe em todo espaço expositivo, mas, naquele momento, era a coisa em si, e não as narrativas da experiência do meu caminhar. Ali findava em alguma instância um ponto relevante do meu percurso, onde pude finalmente sentar e observar aquela paisagem que se confundia pela sua novidade e anterioridade.



4.5 DIAMANTINA

Se a experiência se dá pela relação de afeto atribuído e, se coexistimos pela capacidade de nos afetar; de nos tornar passíveis ao mundo, a fim de que esse porvir nos some e nos faça sentir a potência da vida acontecendo através de nosso corpo-território, nos interessa nesse contexto, retomar o caminhar enquanto fenômeno escultórico. Sob a coordenação de minha orientadora, Prof^ª Dr^ª Maria Celeste de Almeida Wanner e a participação dos artistas-pesquisadores Natália Cavalcante e Tarcísio Almeida, o projeto “Percografias; Chapada Diamantina”, por meio do edital Proex-Artes/ 2014-Ufba, foi a campo nos municípios de Rio de Contas e Caeté-Açu, com o objetivo de coletar informações/ matéria para a produção de uma obra, nesse caso, a produção da obra referia-se ao resultado prático a ser apresentado no final do projeto. Não obstante, meu interesse maior era o de retomar a pesquisa de campo, com um foco interpessoal, para tentar registrar indícios do imaginário dos lugares em questão, e também o de cartografar tais experiências junto a narrativas de outros pesquisadores de áreas distintas.

Tratou-se de uma forma de apreender a natureza como parte integrante do próprio território e do seu cotidiano. A escolha dos respectivos municípios deu-se de forma afetiva, no sentido de que, dentre as possibilidades de lugares na Chapada Diamantina (BA), Rio de Contas(BA) e Caeté-Açu (BA) eram os mais presentes no imaginário da equipe, o que facilitava o contato com essas esferas mais subjetivas da materialidade em questão:

Caeté-Açu: foram ministradas duas oficinas: uma, na Escola Municipal de Caeté-Açu, com os estudantes do nono ano, cuja aproximação conceitual e convite foram feitos pela professora de geografia e uma das fundadoras da escola comunitária Brilho do Cristal e da Biblioteca Comunitária do Vale do Capão, que estava, no presente, abordando as questões relacionadas a conflitos territoriais. Na biblioteca Comunitária do Vale do Capão, vinculada como ponto nacional de leitura, houve a oficina Percografias. As reflexões acerca da pesquisa conquistaram um lugar próximo do objetivo inicial do projeto: o sentimento de apropriação e pertencimento territorial, capaz de subjetivar informações relevantes ao estado de preservação da cultura oral/ local.

Figura 51 e 52 – Oficina ‘Percografias’, Escola municipal de Caeté-Açu e Biblioteca Comunitária do Vale do Capão 2014. Imagens: Raoni Gondim



Rio de Contas: Durante a pesquisa de campo, em diálogo com o Espaço Imaginário (ponto de cultura que movimenta e representa ativamente as atividades culturais da cidade), onde houve uma oficina de encadernação, com a possibilidade de criação de um suporte capaz de receber as memórias e reflexões estimuladas pelo projeto.

Figura 53 – Oficina ‘Percografias’, Espaço Imaginário, Rio de Contas- BA, 2014.



Imagem: Raoni Gondim

No decorrer do projeto, os participantes foram convidados a participar de um exercício onde eu sugeriria algumas palavras para que os demais anotassem os sinônimos destas, sob seus pontos de vista. Ao fim do projeto, o resultado foi a elaboração da obra “ Verbetes”, a seguir:

Mapa 3 – Verbetes. Obra realizada como resultado das oficinas do projeto “Percografias – Diamantina”, 2014.

*Necessidade Abrigo, trabalho, comida, afeto, carinho, buscar, satisfação, necessário, básico, processo, ação, importante, solidão, carinho, atenção, dinheiro, casa, amigos, estrada, apoio, família, oxigênio, transporte, respirar el aire de mi história, segundos pintados color de oro, color, viver al som de ti, vontade, importante, pressa, dinheiro, comida, saudades, amor, vontade, desejo, sobrevivência, indispensável, relativo ao que é vital, vontade, desejo, abandono, falta, direito, respeito, lar, amor, tesão, espaço, tempo, outro, carinho, ar, água, falta, ausência, ajuda, carência, receber, necessitar, procurar, amor, companhia, amigos, comida, horizonte, arejar, sentir, deixar vir, estudar, \$, sexo, limpar casa, me expor, me proteger, desejo, vontade, precisão, exatidão, dor, recompensa, fugaz, ser o que se é, querer o que não depende, dinheiro, nada, fome, liberdade, amizade, beleza, fome, amargura, vontade, viagem, saúde, experiência, tenho necessidade de lhe dizer o que necessito, fazer o necessário em minha vida sem grandes coisas importantes, a necessidade as vezes ajuda o conhecimento, já tive muitas necessidades hoje só prazeres, algo que precisamos, que não pode ser substituído, que é indispensável, na vida (de) tudo que é de conhecimento vem atrás de grande necessidade, desnecessário, mais amor, somente, apenas isso, nada mais que, necessidade, necessito, preciso, muitas pessoas passam. *Tempo Passa. Relógio, correria, calma, tranquilidade, agitação, organização, dia, pôr do Sol, afazeres, tarefa completa, prático, aproveitar, organizar, relógio, trabalho/emprego, patrão, transporte público, dinheiro, chegadas, moradia, amizade, nascimento, profissão, esperar el momento, demorir, relativo a la diversion, diversas formas de fatiar experiências, prisão cronológica, passado, presente, futuro, longe, perto, ponto, partida, aperta minha mente, comprime, acelera, folga, distende, apressa, pressiona, relaxa, muito, pouco movimento, vida, céu, caminho da água, horas, dias, meses, gestação, amizade, construção, cronologia, lógica, hora, atraso, pressa, rapidez, dia, noite, ano, século, segundo, criação, p/ sentir, p/ dedicar a si, p/ respirar, p/ simplesmente passar, de viver, que não para, de olhar, corpo, continuidade, ausência de, fugacidade, nada, âmbito solar, casa, linha, vida, visão, história, relógio, sol, chuvas, trovões, ai! O que fazer? Tempo bom é sonhar, é justo, tempo-rei, relógio, anos, hora, sol, chuva, trovoadas, horas, minutos, demora, espera, quem inventou esta máquina temporífica? Que tempo maravilhoso que passamos juntos. Aproveitei tudo que tenho direito, algo que vem e vai algo que passa, que é a cura pra tudo que move a vida que corre, nos oferece tudo de bom a partir do saber, usá-lo em momentos certos, raro, pouco, entrópico, insuficiente, “um minuto”, tempo a perder, a ganhar, a tingir, hora, o tempo voa, relógio, precioso, hora, relógio, pessoas. *Habitação Cafote, kitnet, casa, barraca, barco, cohab, edifício, lar, família, casa, lar, morar, cuidar, compartilhar, natureza, animais, harmonia, paz, lar, cores, pássaros livres, rios, cachorros, quintal, índios, livre expressão, ambiente mórfico, parede escontando al infinito, habitat, bando, família, casas, moradia, lar, aconchego, segurança, acolhimento, conforto, descanso, paz, serenidade, espaço físico x lar, natureza, terra, moradia, teto, cama, espaço, calor, casa, lar, conforto, abrigo, estilo, variedade, modelos, tamanhos, cores, entradas, visitas, família, corpo, morada, hospedagem, dívida, custos, dedicação, psíquica, do coração, aqui? Lá? Onde mesmo? Casa, estar em si, centro do mundo, local de trabalho, sono, sonho, anotação, calma, quietude, cozinha, moradores, povoado, terra, morar, acostumar, quantidade de pessoas, moradia, moradores, hábito de alguma coisa, quero lhe habitar, sinto que estou fora de mim e fora de tudo isso, não sei aonde posso me encontrar, nem pra lá e me esqueceram de mandar no endereço, eu me adaptei bem com vocês. Amei, onde há histórias, famílias, solidão, vida, rotina, é muita sorte quem tem a habitação própria e sabe usá-la, caverna, inabitado, zona, toca, ninho, habitar, lugar, pessoas, climas, lugar, pessoas, vidas. *Território Área ocupada, continente, Brasil, Bahia, Chapada, Capão, biblioteca, andar, passos, círculo, espaço, mundo, lugar, espaço, terra, cerca, árvores, verde, roda e amigos, parto, animais, mapa, particular, público, la union, la union de mi 7 cuerpos, casa viva, amor, amor y realidad, ilusória de guerras, inter-personales, no existe la muerte, espaço limitado e administrado por pessoas ou legislação, lugar de pertencimento, espaço conhecido, espaço, lugar coletivo, construção, área, terreno, geografia, contexto, zona, propriedade, demarcação, limites, paisagem, de vida, de viver, de amar, p/ contemplar, p/ fazer acontecer, onde mesmo? De onde vim, para onde estou indo? Meu, dos outros, lugar de poder, terra, frutos, necessidade, percurso, âmbito de criação, lugar de passagem, planeta, água, completude, lugar, guerra, morte etc. espaço interior, casa, cultura, viver em liberdade, moradores, onde habitam maior ou menor, quantidade de pessoas, moradia, lugar, propriedade, quem inventou os arames, esse é o território que queremos para os jovens da minha comunidade, espaço medido, determinado, que tem dono ou não, é belo e bom, quem sabe usar tem grande território, espaço-tempo, chão de terra, terra, cidades, montanhas, dono, documento, pessoas, lugar. *Corpo Pele, toque, seio, braços, abraços, encaixe, pegada, pulo, aperto, físico, mental, espiritual, respeito, concreto, harmonia, cuidar, órgãos, cabeça, pé, orelha, coração batendo, cérebro estendido, em movimento, tenso, flexível, átomo, animal, cinza, movimento em el aire, el aire de atmosfera, toque, luz del tacto, herramienta del desplazamiento, físico, malhação, alimento, sensação, emoção, toque, nudez, meu, self, habitação da alma, prazer, movimento, gestos, abraços, sono, acordar, correr, nadar, carne, eu, pele, sentimentos, ideias, desgaste, experiência, vida, sexualidade, desejo, calor, movimento, articulação, funções, equilíbrio, beleza, sexo, dança, diferença, semelhança, amor, encontro, química, território, disponível, p/ contar história, forte, p/ curtir, saúde, alicerce, tensões, gostosuras, ser do espírito, linha de fronteira, ajudante do mundo, relacionamento com a outra pessoa, cabeça, cabeça, pé, humano, presente divino, saúde, alegria, alimento, cuidado, movimento, corpo santo, malhar, braço, carne, humano, braço etc. meu corpo ocupa um espaço que não posso..., meu corpo da contorno em minha alma que transborda nessas linhas, alma se transborda, corpo físico é a roupagem do espírito, forma física que sustenta algo, meu corpo, seu corpo, corpo celeste, o corpo vive dentro de grandes cuidados, “habitação da consciência”, sexo, homúnculo, organismo inútil, leve, pesado, gordo, magro, vida, vida, pessoa, ser humano, ouro. *Paisagem Natureza, flores, mato aberto, fotografia, pôr do Sol, trilha, Chapada, Capão, Morrão, Gerais, quadro, pintura, pincel, montanhas, serras, cachoeiras, águas, animais soltos, paz, carros, buzinas, correria, poluição, agitação, morro blanco y de infinitos colores y luces, água, galáxia entera, enterra, La Quimís, dedos puedan experimentar, vista, visual, contemplação, deleite, paz, natureza, cores, tonalidades, luz, sombra, imagem, ideias, cheiros, sons, memória, mente, céu, verde, espaço, desenhos, sobreposição, sonho, visão/gelo, planos/altitude, beleza/areia, vista, horizonte, montanha, mar, capão, SP, linda, água, caixão, olhares, hospital, viagens, postais, panorama, moldura, vida, dualidade, lugar especial, aglutinação, percepção, natureza, contemplação, natureza, rios, cachoeiras, matas, visão daquilo que imaginamos...da janela, praia, montanha, morrão, floresta, cachoeira, árvore, florestas, rios, morros, matas e florestas, tudo o que os nossos olhos conseguem ver, aqui tem uma linda paisagem, beleza natural, contemporânea “velha” mas sempre bela, obra de Deus, para o ser humano é indispensável a bela paisagem com uma boa educação, ponto de vista, de visão, feia ou bonita ou talvez “não”, lugar bonito, sol, flores, chuva, linda, nossa vida, lugar, dia a dia, sol, nuvem, chuva. *Vazio Nada, vazio, vago, falta, dor, aperto, bexiga estourada, chão, neve de poeira, solidão, amargura, inveja, falta de criatividade, fim de festa, cabeça muerta, neoronios, caindo por um abismo, delírios. Donde no hay argumento. La pedra mais alta, música, oco, nada, [...], branco, ar, ar, ar, ar, ar, vácuo, éter, flutuar, silêncio x barulho, solidão, buraco, buraco interno, necessidade, condição humana, nossa possibilidade de construir, oco, limpo, descansado, espaço, livre, expansão, dor, sentimento, encontro c/ a morte, desencontros, vetor, necessário, sentir, buscar, temer, encontrar, olhar, demarcar, etimologia dessa palavra, ausência de si, encontro espacial, nada, coisa a preencher em vida, percepção do que falta, cabeça de Elaine, coisas sem nada, não há pensamento, cabeça está vazia, sem nada, pessoas inúteis, cabeça do Tiago, nesse exato momento quero que minha alma se perca nesse vazio e transborde as linhas do meu corpo nu, palavra triste, algo sem vida, que precisa ser preenchido, triste, um grande nada, você deve preencher seu vazio com coisas belas da vida, ilusão, ideia, improvável, inexistente, nada, vazio de amor, solitária, vazio, coração, solidão, tristeza, decepção.

4.5.1 ATALHO E TORNO

Dando continuação ao projeto “Percografias- Chapada Diamantina”, em Salvador, a ação expositiva “Atalho e Torno”, realizada a convite da galeria ACBEU, de 16 a 23 de outubro, teve o intuito de ocupar o espaço com os registros captados ao longo do projeto. Porém, não se tratava de uma exposição, tampouco era uma ateliê aberto; o espaço fora organizado como um processo de edição de materiais e vivências que resultariam na construção da obra de arte referente ao resultado do projeto “Percografias; Chapada Diamantina”.

Figura 54 – Vista parcial da ocupação ‘ Atalho e Torno’, 2014.



Imagem: Raoni Gondim

Durante a semana de ocupação, com imagens, textos, diálogos transcritos, vídeos, registros em áudio e vídeo, objetos, livros, revistas e chás gelados, ações como a leitura de textos, intervenções sonoras, conversas, performances e videoconferências, tudo isso atribuía um caráter dinâmico à edição de todo esse universo, a ser organizado em 144 páginas no livro-obra que caracteriza o fim do projeto de extensão. A programação semanal da galeria,

durante a ocupação, contou com a leitura do texto escrito para o livro-objeto por Celeste Wanner, a intervenção sonora do artista Junix, a video-conferência com a artista Suzie Okamoto – SP e conversa com os pesquisadores do projeto: Natália Cavalcante, Raoni Gondim e Tarcísio Almeida.

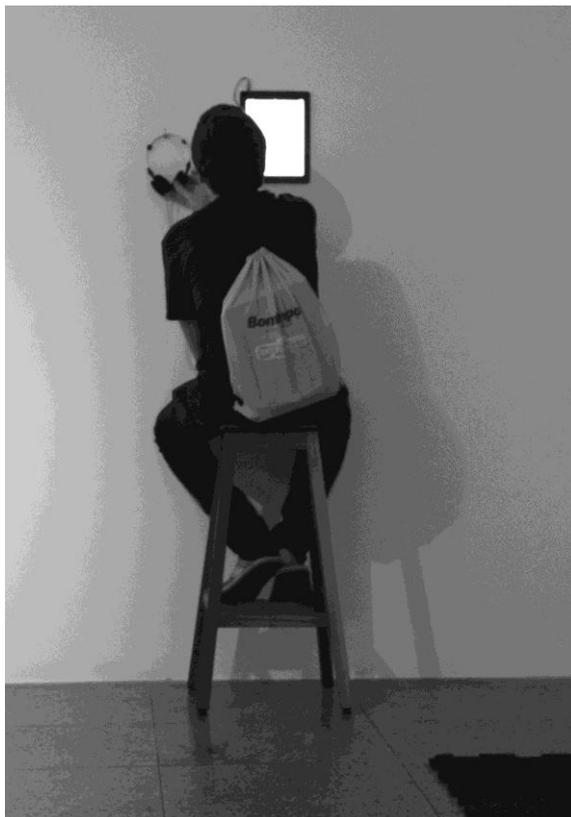
Figura 55 – “Atalho e Torno”, performance Junix, 2014.



Figura 56 – “Atalho e Torno”, leitura de texto, Celeste Wanner, 2014.



Figura 57 e 58 – “Atalho e Torno”, estação de áudio e estação de vídeo, 2014. Imagem: Raoni Gondim.



Para o ano, pretende-se a disseminação do livro em Rio de Contas, Caeté-Açu, São Paulo, Salvador, entre outros lugares, a fim de dialogar com as experiências e fluxos de

informações gerados mediante o conteúdo do livro-objeto, em relação ao espaço de interação. Em paralelo a isso, exemplares do livro-obra foram distribuídos em bibliotecas e instituições, públicas e privadas, que possuem acervo de livro-de-artista. Visando uma abrangência e coerência com a proposta, o livro-obra estará disponível on-line para leitura e impressão.

4.5.2 PÓ.BOI.PEDRA

Figura 59 – Livro-obra “Pó.Boi.Pedra- Percografias”.



Imagem: Natália Cavalcante.

“Pó.Boi.Pedra – Percografias” é construído a partir de toda a discussão presente até aqui. O projeto gráfico fora elaborado minuciosamente ao longo dos meses de pesquisa, junto ao integrante do grupo Tarcísio Almeida, prezando a elaboração de uma narrativa onde a relação de indicialidade do conteúdo fosse auto-referencial, em que cada obra se interconecte a outra, tecendo novas relações e possibilidades. A autoria dos trabalhos é referenciada ao fim

do livro-obra, por ordem de páginas, como uma sugestão de leitura na qual não nos interessa, ali, a autoria, mas o conjunto de relações possíveis a partir de informações heterogêneas. O mapeamento, tal como as conexões indiciais das extremidades *a priori* ímpares, que circundam a pesquisa, ambos corroboram com uma ideia de comportamento fragmentário e insurgente, que, de alguma forma, se estabelece através do território imaginário, de onde retomamos o conteúdo por meio de sua materialidade, ou seja, potência de criação.

Figura 60 – “Pó. Boi. Pedra – Percografias”, p. 66.



Imagem: Raoni Gondim

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como mensurar o dentro e fora das linguagens contemporâneas, dito que lidamos com a constante desconstrução, hibridização e sobreposição de imagens, territórios e paisagens, se não pelo que tangencia nossa própria experiência com a linguagem. Um corpo-território organiza-se de forma complexa, dinâmica e tão afetivamente que, para percografá-lo, seria conveniente, antes de criar, desvelar as sensações que nos fundamentam e, não obstante, estarmos aptos a suportar o peso da ausência. O vazio na pesquisa permeia um território neutro; lugar aonde se chega contemplando. Lugar onde não há imagens, mas insurgências...

A poética do caminhar junto à compreensão da imagem - fotográfica, mental, escrita - teve a Natureza como espaço de experimentação, pela contemplação de uma mobilidade que caminha rumo ao elementar. E ainda que não que seja possível, ao pesquisador, se colocar alheio ao contemporâneo, mas que, pelo contemporâneo, seja possível retomar um espaço que esteja suprimido por uma série de outras coisas, também contemporâneas, e por esse motivo, há uma urgência em pensar sobre um método de respeito à experiência, e que também se apresenta como metodologia e poética visual.

Esclareço que o intento de um método esteja diretamente ligado a um território de conflitos e questionamentos, no que tangencia um excedente da condição humana. Não obstante, e graças ao senso crítico, junto-me à legião de pesquisadores que atribuem, à neutralidade, um espaço de respiro. A criação pela reabsorção do vazio.

O termo Percografia fora erigido como uma ação que, ao romper com a dicotomia entre objetividade e subjetividade, se configurou num processo criativo de relevância nessa busca, por se tratar de uma proposta aberta, afetiva e dialógica no que tangencia os inúmeros colaboradores ao longo da pesquisa; os oficinairos das atividades da exposição “Percografias; Inscritos Imaginários”, os oficinairos, amigos e equipe de apoio de Rio de Contas e Caeté-Açu, o coletivo “Criativos Dissonantes”, os integrantes e convidados da ocupação “Atalho e Torno” e, os artistas e pesquisadores nacionais e internacionais que contribuem preciosamente no livro-obra “Pó. Boi. Pedra – Percografias”. A Percografia abre espaço ao exercício da transdisciplinaridade, com o entendimento de que a imagem, como representação, não compete com a experiência de trabalhar pela insurgência da imagem, no imaginário.

Porém, ainda que a imagem não seja compatível com a experiência, existe a experiência da imagem como um lugar onde nós encontramos certo conforto pela instabilidade da existência; porque corpo é vida acontecendo. Território. Um momento, um lampejo que se grava no instantâneo. Essa luz *é*. Refletir é um ato fotográfico porque relembra aquilo que se lampejou outrora. Ou seja, é permear o espaçotempo com vazios, no intuito de poder exprimir aquele lampejo, novamente e novamente, porque esses lampejos constantes tornam todas essas imagens fluidas e dinamizam todo esse espaço imaginário que nos invoca a realidade do corpo-território.

Assim como na imagem, a alquimia é também um processo de operação simbólica, e também está associada à luz, como aquilo que revela. Pois se esses lampejos são enfim imagens, ou seja, luz, essa matéria em verdade é energia, isto é, pura potência. Potência de experiências porvir; paisagens do imaginário. Potência, nesse caso, que se dá diretamente pelo acesso do simbólico e, não obstante, lhe é conferida uma materialidade condida na reação física evidente nesse deslocamento. O poder alquímico da imagem é o deslocamento em si, o caminhar.

Então o corpo-território seria essa corporificação do paradoxo, cuja realidade é algo que se encerra, dito que nos baseamos no ocorrido e não no porvir, ao mesmo tempo em que, se caminhamos, é pelas frestas e lampejos que se delineiam e se, esculpem as experiências, dando-lhes sentido. Sentidos de lugares para onde eu sempre retorno. Sentidos de como mensurar essa experiência que não compete a nada, se não a si mesma. Sentido para argumentar sobre qual seria o método mais respeitoso de registrar tais paisagens, sem interferir na natureza das linguagens insurgentes. Sentido para que eu possa organizar poeticamente percursos fluidos, que não se acomodam em suportes fixos. Sentido para que se perca o controle, pois a matéria, nós já temos. O que me interessa é o pó da coisa.

REFERÊNCIAS

- ALÿS, Francis. **In a given situation/ Numa dada situação**. São Paulo, Cosac Naif, 2010.
- ANDRADE, Mario de. **O Turista Aprendiz**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlos. **Arte moderna**. Tradução de Federico Carotti e Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. **Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins**. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Joaquim José Moura Ramos e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores, v.38).
- _____, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BARROS, Manoel. **O livro sobre o nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____, Manoel. **Portas de Pedro Viana**. Rio de Janeiro: Leya, 2013.
- BAKER, George. Photography Between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait. **October 76**, p. 73-75, spring 1996.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história; Experiência e pobreza**. Tradução de João Barreto. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. **Qohélet = O-que sabe: Eclesiastes**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____, Haroldo de. **Galáxias**. 3. ed. São Paulo, 34, 2011.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. Tradução de Frederico Bolnaldo. São Paulo: GG, 2013.
- CARLSON, Marvin A. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Maria A. Pereira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005. (Coleção Todas as Artes).
- _____. **Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. Tradução de Marcos Marciolino. São Paulo: Martins, 2008. (Coleção Todas as Artes).
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história.** São Paulo: Edusp/ Odysseus, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser crânio:** lugar, contato, pensamento, escultura. Tradução de Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Artes, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs –** Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2000.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** Lisboa: Presença, 1989.

FERVENZA, Hélio. **O + é deserto.** São Paulo: Escrituras, 2003.

GONDIM, Raoni. Catálogo. **Percografias; Inscritos Imaginários.** Salvador: EBA-UFBA, 2014a.

_____. R. C.; WANNER, M. C. A.. **Apropriação, desconstrução e hibridização da imagem fotográfica.** In: 23º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, 2014, Belo Horizonte. **Ecossistemas Artísticos.** Belo Horizonte: UFMG, 2014. v. I. p. 1189-1197.

JUNG, Carl, G. **O livro vermelho:** edição sem ilustrações. Tradução de Walter Boechat. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado.** Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Gávea, 1984.

_____, Rosalind. **O fotográfico.** Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

LARROSA, Jorge Bondiá. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Revista Brasileira de educação, nº19. 2002.

LEMINSKI, Paulo. **Matsuó Bashô.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

LISPECTOR, Clarisse. **A maçã no escuro.** São Paulo: Círculo do Livro, 1997.

_____. Clarisse. **Água Viva.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MARQUES, Marcelo P. (org.). **Teorias da imagem na Antiguidade /** São Paulo: Paulus, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas.** Conversas – 1948. Tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Maurice. **Fenomenologia da percepção.** 2. Ed. Tradução de Marilena Chauí, Nelson Alfredo Aguilar e Pedro de Sousa Moraes. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção Os Pensadores, v. 41).

_____. Maurice. **Notes des cours 1959-1961.** Paris: Gallimard, 1996

MIGRACIELO, Edson. **Novo corpo amoroso**. Salvador; Porto Alegre: Outrem Editorial, 2014.

OMAR, Arthur. **Antropologia da face gloriosa**. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

O'ROURKE, Karen. **Walking and mapping Artists as Cartographers**. Cambridge: MIT Press, 2013.

PERLONGHER, Néstor. **Caribe transplatino: poesia neobarroca cubana e rioplatense**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

ROUILLÉ, André. **Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SNYDER, Gary. **The practice of the wild**. San Francisco: North Point Press, 1990.

SPINOSA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Paisagens Sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas**. Salvador: Edufba, 2010.

_____. M. C. A. **Theoretical Elements in Peirce's Semiotics toward a Reflection on the Nature of Photography**. "The Charles S. Peirce International Centennial Congress: Invigorating Philosophy for the 21st Century". Peirce Society or the Peirce Foundation and University of Massachusetts Lowell, EUA

_____. M. C. A.; GONDIM, Raoni; ALMEIDA, Tarcísio. **Pó.Boi.Pedra – Percografias**. Salvador: Cian, 2014b.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sueli Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ENTREVISTAS

Fonteles, Bene (2013) **Entrevista On-line**. [12 de Dezembro, 2013]. Entrevista concedida a Raoni Gondim, via e-mail.

Fonteles, Bene (2013) **Entrevista On-line**. [20 de Janeiro, 2013]. Entrevista concedida a Raoni Gondim, via e-mail.

DOCUMENTO ELETRÔNICO

AUGÉ, Marc. **Todos nós temos nossos lugares**. Artfliporto. Disponível em: <<http://fliporto.net/2013/artfliporto-entrevista-marc-auge/>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

GOLDSWORTHY, Andy. **Art of nature**. ninemsn. 2006-02-19. Disponível em: <http://sunday.ninemsn.com.au/sunday/art_profiles/article_1934.asp>. Acesso em: 18 nov. 2010.

FERVENZA, Hélio. **Site do autor**. Projetos de pesquisa. Disponível em: <<http://www.heliofervenza.net/pesquisa/index.htm>>. Acesso em: 20 nov.2010.

TORRES, Ruslán. L.conduct-a-rt. **Visualidades**, [S.l.], v. 1, n. 1, abr. 2012. ISSN 2317-6784. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/view/17872>>. Acesso em: 12 abr. 2014. doi:10.5216/vis.v1i1.17872.

FILMES

Blade Runner (35mm, 1982, Ridley Scott)