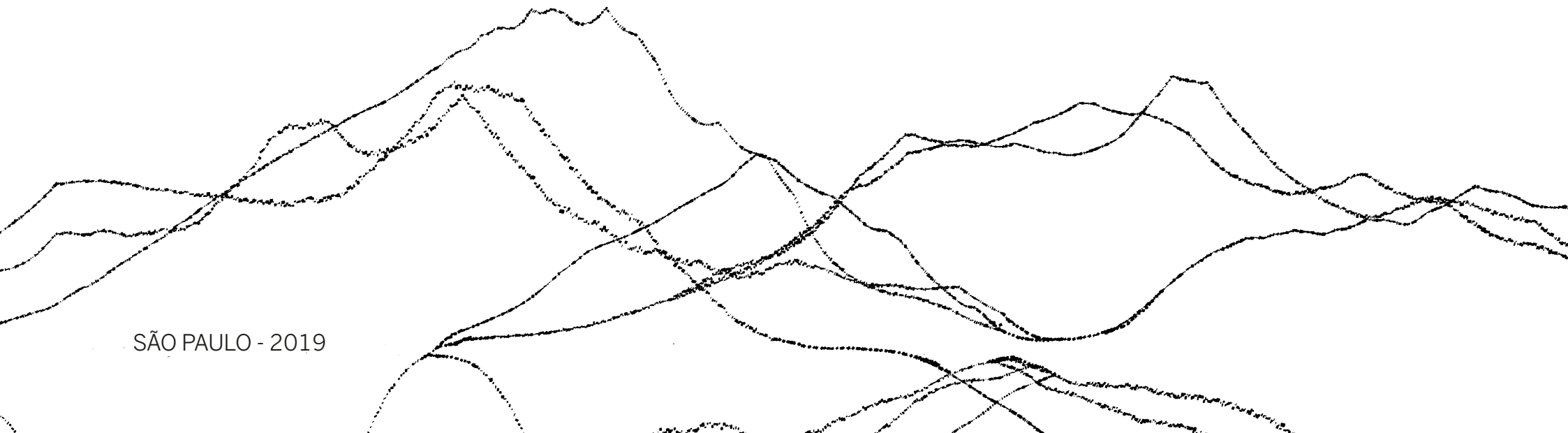


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES

SÉRGIO
AUGUSTO DE
OLIVEIRA

O CAMINHAR NAS PAISAGENS DE SAL

SÃO PAULO - 2019

An abstract line drawing of a mountain range, rendered in black ink on a white background. The lines are jagged and overlapping, creating a sense of depth and movement. The mountains are stylized, with sharp peaks and valleys. The drawing occupies the bottom half of the page, extending from the left edge to the right.

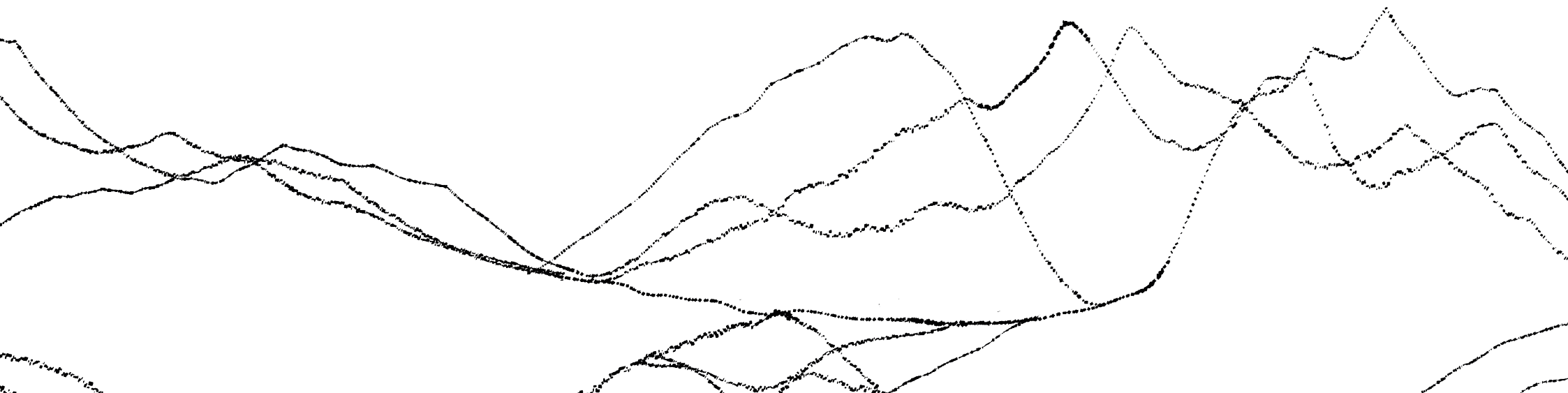
SÉRGIO
AUGUSTO DE
OLIVEIRA

O CAMINHAR NAS PAISAGENS DE SAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para obtenção
do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais
Orientador: Profº Dr. José Paiani Spaniol

SÃO PAULO - 2019



Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca
e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

O48p Oliveira, Sérgio Augusto de, 1972 - O Caminhar nas Paisagens de
Sal / Sérgio Augusto de Oliveira. - São Paulo, 2019.

275 f. : il. color

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol.
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

I. Sal. 2. Arte moderna – Séc. XXI. 3. Salinas. 4. Paisagens na arte.
I. Spaniol, José Paiani. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto
de Artes. III. Título.

CDD 709.05

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

SÉRGIO
AUGUSTO DE
OLIVEIRA

O CAMINHAR NAS PAISAGENS DE SAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para obtenção
do título de Doutor em Artes Visuais pela comissão julgadora
composta pelos membros:

Profº Dr. José Paiani Spaniol
IA UNESP – Presidente

Profº Dr. Angelo Dimitre Gomes Guedes
Universidade Nove de Julho – Titular

Profº Dr. Sergio Mauro Romagnollo
IA UNESP – Titular

Profº Dr. Agnus Valente
IA UNESP – Titular

Profº Dr. Antonio Busnardo Filho
UNIVAG - Titular

Aprovada em 19/03/2019.
Local de defesa: Instituto de Artes, UNESP, Campus São Paulo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pelo apoio, força e incentivo nestes anos de caminhada e, sobretudo pela paciência e compreensão quando, vagueando ou à deriva, os caminhos ficaram nebulosos.

Ao meu querido orientador Profº Dr. José Paiani Spaniol que, além de me “adotar” durante meu percurso, previu o crescimento do meu trabalho nos últimos anos, apostando em mim e nas minhas qualidades de pesquisador e artista.

Aos professores que, gentilmente, aceitaram participar da banca de qualificação e defesa: Agnus Valente, presente e atento, que acompanhou de perto meu caminho; Ângelo Dimitre, companheiro de jornada que atendeu prontamente meu chamado; Sergio Romagnolo, do qual colhi muitas pérolas neste caminho, desde meu começo na vida acadêmica; Antônio Busnardo Filho que acolheu meu pedido, mais uma vez, e assim vem pavimentando nossa estrada da vida. Aos professores Marco Garaude Gianotti, Luis Emiliano Costa Avendano e Franceli Gueraldo que se colocaram disponíveis para a banca.

Ao meu companheiro incansável nesta viagem Alexandre Gomes Vilas Boas, que trilhamos vários caminhos e descaminhos há muito tempo e, que espero ainda trilhar muitos outros.

Ao meu filho Pedro, que me acompanhou na Bolívia, onde aprendemos, perambulamos e, solidariamente, sofremos e vencemos juntos.

Aos funcionários do Instituto de Artes da UNESP, Fábio, Fabiana, Gedalva, Rodrigo e outros, que dedicam parte de suas vidas e energias para auxiliar o caminho dos estudantes.

Aos salineiros de Araruama, Sr. Didino e Senhor Heleno, pela contribuição fundamental e ajuda na construção deste caminho.

E, sobretudo a CAPES pela bolsa de estudos durante os anos de pesquisa, que certamente contribuiu para pavimentar de maneira mais efetiva esta estrada.

*Este trabalho é dedicado à
minha mãe, que, juntamente
comigo, realiza um sonho.*

RESUMO/ABSTRACT

Esta pesquisa apresenta um estudo empírico sobre a presença do sal na constituição de paisagens que exibem tal matéria como um dos elementos de sua formação. As Paisagens de Sal escolhidas nesta pesquisa foram as salinas de Araruama, no Rio de Janeiro, Brasil; o Deserto de Atacama, no Chile; e o Salar de Uyuni, na Bolívia. Através de residências artísticas realizadas nestes locais, se pretende o registro de imagens e vídeos, coleta de objetos e entrevistas que revelem as características visuais, históricas e culturais que o sal impõe a estas paisagens, bem como as especificidades cromáticas, materiais e naturais exibidas em cada uma das localidades. Como resultado das reflexões e da experiência vivenciada nas residências, também se pretende a produção de ações artísticas nas Paisagens de Sal, derivadas dos dados e impressões colhidos durante a pesquisa.

Palavras-chaves: Sal. Paisagem. Salina. Residência. Caminhar.

This research aims to present a study on the presence of salt in the constitution of landscapes that exhibit such matter as a landscape forming element. The Salt Landscapes chosen in this research were the Araruama salt salines, in Rio de Janeiro, Brazil; the Atacama Desert in Chile; and the Salar de Uyuni, in Bolivia. Through artistic residences in these places, the aim was to collect images, photographs, videos, interviews that reveal the visual, historical and cultural characteristics that the salt imposes on the landscapes, as well as the specific conditions in each one of the localities. Artistic actions are also foreseen in the Salt Landscapes as a result and reflection of the data collected in the research.

Keywords: Salt. Landscape. Saline. Residence. Walk.

SUMÁRIO

12	15	17	27	41	53	131	137	147	151	174	180	186	188
PRÓLOGO	INTRODUÇÃO	1. CAMINHANDO NA HISTÓRIA	2. PAISAGEM	3. RESIDÊNCIA EM ARARUAMA, RIO DE JANEIRO, BRASIL (2014)	4. RESIDÊNCIA NO ATACAMA, ANTOFAGASTA, CHILE (2016)	5. BALANÇO DAS RESIDÊNCIAS DE ARARUAMA E ATACAMA	6. RESIDÊNCIA EM ARARUAMA, RIO DE JANEIRO, BRASIL II (2018)	7. SITE SPECIFIC PRODUZIDO NA SALINA SANTA HELENA, ARARUAMA/RJ (2018)	8. RESIDÊNCIA NO SALAR DE UYUNI, BOLÍVIA (2019)	9. EXPOSIÇÃO “CAMINHANDO NAS PAISAGENS DE SAL” (2019)	CONSIDERAÇÕES FINAIS	REFERÊNCIAS	ANEXOS
			32	41	53		137					186	188
			2.1 PAISAGENS DE SAL									REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA REALIZADA COM SALINEIRO SEU DIDINO
				3.1 PAISAGEM DE SAL: COR E MATERIALIDADE	4.1 DUAS PAISAGENS: ARIDEZ E NEBRASCA		6.1 BUSCANDO FRAGMENTOS EM ARARUAMA					187	189
												REFERÊNCIAS VISUAIS	TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA REALIZADA COM SALINEIRO SEU HELENO
												187	
												REFERÊNCIAS SONORAS	
												187	
												REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS	

PRÓLOGO

ESPIÃO OU DETETIVE?

Naquele dia ele sangrava. Todo o seu árduo trabalho e dedicação se esvaía pelos fluidos resultantes dos processos que a vida lhe impôs. A cena do corpo fragmentado, povoado pelo vazio e pela loucura da modernidade que invadia o seu vácuo e duro interior.

Olhava pelas frestas e olhares, apontando especificidades, detalhando os acontecimentos, à maneira de um cientista. Analisava as situações como um meticuloso ourives, que vê detalhes próprios, frutos de olhos mais aguçados. Calculista?

Tinha os olhos voltados para os fascínios pessoais. Não se importava em ser ridicularizado, era diferente. Egoísta? Quando se aproximava de alguns temas, sentia que as reações produzidas extrapolavam ao seu controle, porém havia algo de prazeroso nisso também. Sádico?

Seus caminhos foram determinados pelo senso de satisfação que os acasos cotidianos podiam determinar. Inconsequente? Orgulhava-se por ter realizado os caminhos mais pedregosos. Neles não encontrava ninguém. Antissocial?

No seu interior havia o mito do herói, que poderia a qualquer momento salvar o mundo. Sonhador? Tinha claramente o olhar voltado para os detalhes, observando e estudando tudo o que lhe parecia invisível. Louco?

Buscava ver o que os outros não viam. Romântico? Havia algo de vazio... o que lhe preenchia era o amor. Ah! O seu amor! Tinha muitos amores, mas aquele era fundamentalmente avassalador. O seu grande amor.

Procurava indícios da presença da matéria na vida e no seu cotidiano. Tramitava entre o espaço e o objeto, às vezes confundindo um com o outro. Seu trânsito por entre as coisas da ciência era o combustível para a contínua caminhada... pra onde?

Sentia que nas condições que lhe impunham, algo estava mal ajustado, mal arrumado. Não se permitia o flexível, embora muitas vezes fosse duro e rude. Havia a consciência, mas o agir remava contra a história.

Isso tudo o confortava, visto que desejava, lá no fundo, a compreensão dos fenômenos da vida. Queria conhecer mais profundamente as estruturas que regem as roldanas do cotidiano.

Seu interesse repousava sobre o homem do seu tempo. Queria, ardentemente, mergulhar no universo do escondido, do recôndito, do escuso, do desconhecido. Visava poder contribuir com o desvendar dos mistérios humanos, absorvendo autoconhecimento.

Tinha suas crenças e valores, muito associados a modelos controversos, porém seus pontos de vista abrangiam múltiplas concepções filosóficas.

Uma predileção pelo universo da História lhe fascinava mais agudamente.

A solidão lhe parecia familiar, no escuro se escondia em busca de respostas, a partir de pressupostos que iam surgindo aleatoriamente.

Caminhava sobre o terreno que escolheu para estar. Isso o deixava feliz, podia assim realizar seus sonhos. Em certa medida, isso lhe preenchia os vazios dessa jornada.

Estivera em muitas paisagens, havia percorrido lugares, atentava-se meticulosamente aos relevos que as compunham.

Esmiuçava papéis, revolia caixas intermináveis. Espreitava e repetia frases de mestres, mirando na própria intuição. O que de fato permeava sua concepção eram os mistérios da vida.

Tudo lhe tocava, principalmente aquilo que a maioria não via. Detalhes, miniaturas, pequenos, ou quase invisíveis objetos lhe atraíam. Procurava pequenas minúcias para demonstrá-las em sua grandeza.

Preocupava-se com aspectos ligados à cultura e à política, mesmo que aparentemente ocultasse suas predileções ideológicas.

Nutria um apreço especial por livros e conhecimento, assim como toda e qualquer informação considerava importante.

Mas tudo podia se transformar a qualquer momento.

Ao mergulhar por entre os vãos, os interstícios de suas paixões, às vezes ele se perdia nas armadilhas que os rumos da vida lhe trouxeram. Detalhes que, às vezes, desviavam a atenção do cientista.

Nas sombras e nas frestas se escondiam aquilo que era segredo. As matérias se apresentavam como verdadeiras iscas, prontas para capturarem suas fraquezas.

Com ar devotado, ele insistia nas suas intuições. Preservava, sempre que podia, administrar os conflitos com certa justiça e equidade. Sua memória ficara impregnada de alguns temas recorrentes no percurso do seu estudo.

Muitas das suas referências baseavam-se nas suas observações, porém sempre embasadas por muita crítica e profundos questionamentos, o que davam um ar de credibilidade às suas elucubrações.

Suas percepções de mundo pareciam dúbias. Ao mesmo tempo em que se preocupava em administrar suas angústias, atentava-se para não interferir na maneira como as outras pessoas lidavam com as suas próprias emoções.

Tentava se apropriar do seu passado e das pessoas ao seu lado. Imaginava os segredos contidos nas trajetórias das pessoas ao seu redor. Principalmente aquelas que amava.

Pensava no quanto seu amor era resistente... no quanto poderia resistir.

Vivia imaginando o quanto o passado era realmente como se apresentava ou se havia ainda algo a descobrir. Pensava nas relações criadas entre os personagens da trama e o quanto havia de aproximação entre eles.

Sua maior paixão representava um perigo. O seu grande amor esforçava-se para contentar-lhe o coração, mas ele era exigente. Tinha os olhos voltados para o futuro.

Queria estar conectado a tudo
Queria o mundo
Queria

Mas no fundo era um homem solitário
Um homem da metrópole
Sem face nem identidade.

Um homem que tentava se esconder na escuridão
Na noite, nas esquinas, nas paisagens.

De tudo, lhe restava somente o estar só
Só para estar consigo
Para caminhar...



Figura 1 – “Mapeando” (2019), colagem utilizando sal sobre papel. Fonte: Acervo pessoal

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta o desenvolvimento de uma pesquisa, que visa investigar a presença do sal nas paisagens que têm nesta matéria um dos elementos presentes em sua formação. As Paisagens de Sal escolhidas para este fim foram às salinas de Araruama no Rio de Janeiro, o deserto do Atacama no Chile e o Salar de Uyuni na Bolívia, todos com formações paisagísticas baseadas no sal.

Para realizar este intento, foram programadas residências nestes lugares sendo realizadas durante a pesquisa, visando à coleta de informações sobre as paisagens em questão. Previ colher fotografias, vídeos, entrevistas e a realização de ações artísticas que seriam resultado das reflexões vivenciadas durante o processo.

Quis enfatizar o caráter processual, em face da linha de pesquisa “Processos e Procedimentos Artísticos” à qual meu trabalho está vinculado, por isso os registros diários (diário de bordo, fotografias, vídeos e relatos circunstanciais) enfatizam esta preocupação de adequação dentro da pesquisa.

Esta mesma preocupação me exigiu a construção de um texto que demonstrasse efetivamente este processo, por isso as mudanças de rumo, as reflexões, os questionamentos, bem como as direções tomadas, tentam se deixar à mostra, aspiram ficar evidentes e nítidas, para que o leitor as perceba como nuances deste processo.

Neste mesmo sentido, o caráter empírico presente nesta pesquisa também corrobora para a configuração de um contexto, onde se evidencia o processo, e como se prevê os resultados podem não ser definitivos, já que têm influência de dados subjetivos.

A pesquisa apresenta o desenvolvimento de uma proposta de aprofundamento num tema que tem ramificações

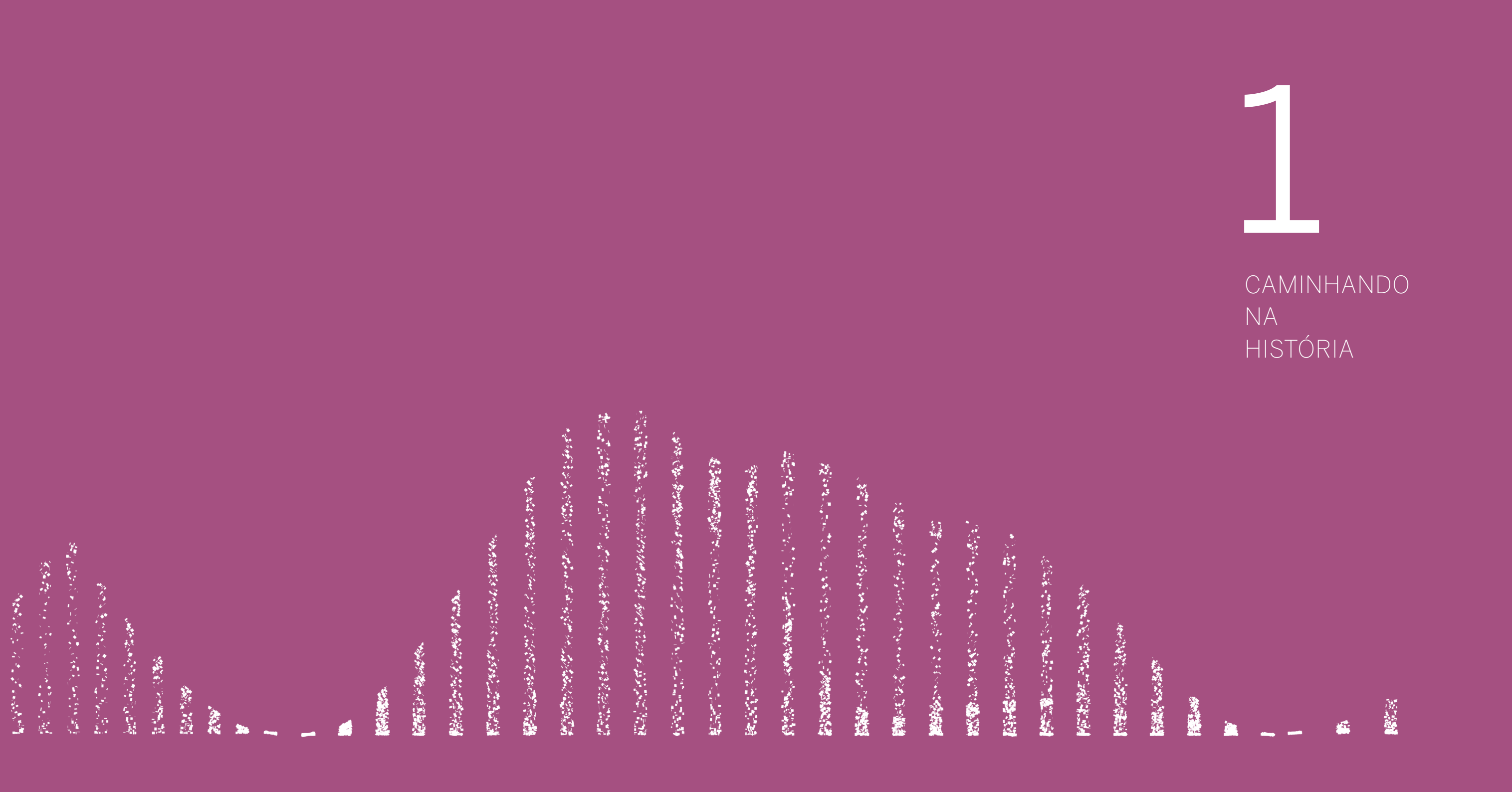
na minha história de vida, por esta razão existem referências a trabalhos produzidos antes do Doutorado e mesmo relações construídas com agentes que se fizeram importantes na construção desta história.

Assim, na busca de construir tais objetivos, esta pesquisa se estrutura preliminarmente, com uma contextualização sobre as influências da minha formação visual, material e cultural, no intuito de mapear o universo de valores constituintes da minha personalidade e na tentativa de pontuar referências potenciais e que se refletem na pesquisa atual.

Entender melhor o conceito de Paisagem, suas variantes e transformações, também se tornou fundamental, para situar a própria pesquisa no campo teórico, em face dos diversos movimentos que abordaram este tema na história da arte e, sobretudo, criar aproximações, de forma a dialogar com autores, movimentos e artistas que se alinham a esta pesquisa.

Os relatos das residências realizadas foram construídos, como já ditos, com base no processo de acontecimento dos eventos, primando pela tentativa de descrever os detalhes pertinentes aos objetivos da pesquisa, conforme eles foram ocorrendo. As ocorrências, bem como as inflexões geradas pelas decisões tomadas, foram descritas como parte de todo o processo vivido.

Desta forma, a pesquisa envolve o caminho de descoberta e aprofundamento nas Paisagens de Sal, traduzindo uma história de envolvimento deste artista com elas, sendo portanto o registro de uma jornada, que envolve e conecta artista e espaço, observador e obra ou homem e meio, numa alusão aos processos que vivencio durante meu percurso no mundo.



1

CAMINHANDO NA HISTÓRIA

Sob a intenção de refletir sobre a minha produção dos últimos anos, me vejo na tentativa de acionar alguns mecanismos da memória, que possam sugerir ou trazer à tona os inícios do “eu artista” e conectar com características reveladoras de chaves para dialogar com a produção e pesquisa atual relacionada ao material sal, bem como às paisagens que são derivadas desta matéria.

Aprofundar as reflexões acerca das motivações da escolha do sal como matéria artística e as situações que me levaram em direção ao sal, do apreço e inclinação para as características que o revestem, das suas origens, simbologias, aspectos culturais e folclóricos estão na origem desta pesquisa.

Esse exercício de memória impõe uma situação de “xe-que” e revela, num primeiro momento, aparente desconhecimento da origem das afinidades com a Arte ou do exato momento em que a decisão pela arte tornou-se, de forma efetiva, uma inclinação em minha trajetória.

De fato o que surgem desse movimento reflexivo são momentos pontuais, talvez sejam os *Momentos Charneira*¹

1- Momentos ou acontecimentos-charneira são aqueles que representam uma passagem entre duas etapas da vida, um “divisor de águas”. Charneira é uma dobradiça, algo que, portanto, faz o papel de uma articulação. Esse termo é utilizado tanto nas obras francesas quanto portuguesas sobre as histórias de vida, para designar os acontecimentos que separam, dividem e articulam as etapas da vida. (JOSSO, 2004, p.90).

que representam efetivamente eventos importantes nesta trajetória, funcionando como marcos que instituíram ou provocaram mudanças de caminho.

Alguns “flashes” vêm: a mãe costurando *tecidos* – muitos, de diversas qualidades, padrões e cores; estes retalhos que eram vistos em casa, que se transformavam em roupas, cortinas, toalhas, capas de cadernos e livros, adereços decorativos em vasos, cachepôs, molduras e que recobriam ou estruturavam diversos outros objetos estavam por toda a parte da casa. Estimulavam visualmente, na medida em que, ficava tentando desvendar a lógica dos padrões geométricos que estava por trás daquelas imagens. Algumas vezes identificava uma referência a um inseto ou a uma textura de pele de animal, outros objetos e formas geométricas, elas me instigavam em particular.

Não as compreendia em sua totalidade, porque tinha dificuldade em ver sentido em composições que utilizavam a forma geométrica como estrutura. Gastava horas observando os padrões de estampas de tecidos, passeando pelas formas e cores, que se entremeavam formando superfícies e volumes. Aqueles caminhos das linhas se sobrepondo em volumes espalhados pelo espaço, conversando com cores e outros elementos visuais. Hoje leciono Metodologia Visual e vejo o quanto a formação do olhar é importante para quem lida com a linguagem visual. A falta de repertório interfere direta e potencialmente no modo como os sujeitos percebem o mundo; muitas limitações que temos são consequências da maneira como lidamos com aquilo que nos estimula.



Figura 2 – Folder da Exposição “Máscaras de Si Ver”, exibida em julho/2013, no MAC Goiânia. Fonte: Secretaria Municipal de Cultura de Goiânia



Figura 3 – Abrigo de parada de ônibus em San Pedro de Atacama com grafismos geométricos (2016). Fonte: Acervo pessoal

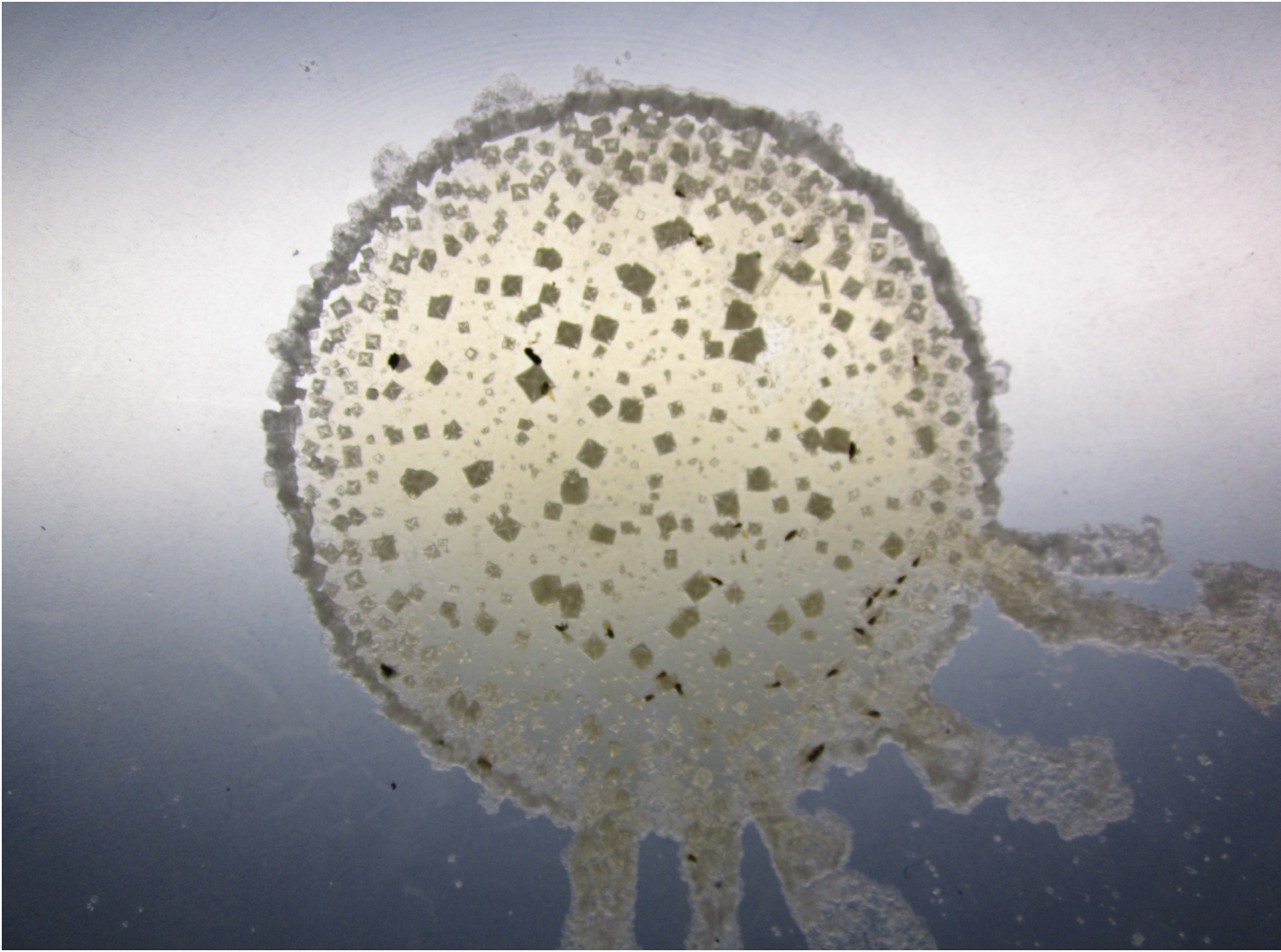


Figura 4 – Experimento produzido em ateliê pelo próprio artista, demonstrando a cristalização geométrica do sal (2012). Fonte: Acervo pessoal

Dona Márcia, com a habilidade que sempre lhe foi natural, e as técnicas aprendidas com a experiência ou com cursos que fazia com frequência, estimulavam os sentidos e percepção. Os olhos acompanhavam as linhas criadas pelos padrões das tramas, buscando identificar quais formas eles remetiam. Nos tecidos, pela casa, observava e percebia a variedade de cores, tocava as texturas, tentava decodificar os ritmos, apreciando neles suas características estéticas e sensoriais.

Além disso, também tinham a função de alegrar cromaticamente a casa, lhe dando um ar de ateliê, oficina, lugar de trabalho. Este ambiente de oficina criava um fascínio, os pequenos objetos que compunham o ambiente, as ferramentas de costura, os moldes com suas linhas e números, os variados retalhos coloridos, o som da tesoura cortando o tecido, o radinho ligado na informação.

Essas características materiais chamaram a atenção, as diferentes texturas, cores, padrões e acabamentos superficiais sempre se apresentaram para mim com muita intensidade, os estímulos que as materialidades me proporcionavam (e proporcionam) fundamentalmente produziram em mim um poder de observação mais apurado em relação a esta característica.

Além da costura, tinham as aulas de pintura em tecido que minha mãe frequentava num Convento de Freiras perto de casa (um lugar muito arborizado e projeto arquitetônico belíssimo que sempre me impressionaram, com as suas imensas e imponentes portas de vidro); um local com ar rural, um bosque com muitas árvores, gramado e flores.

As visitas a este Convento eram mágicas, pois ali se materializavam os desejos e sonhos do menino-artista, que já configurava seu olhar a partir de escolhas e refinamentos ligados à paisagem. A paisagem bucólica e agradável envolta numa natureza imponente, em diálogo com a arquitetura de maneira complementar resumia a unidade buscada pelo artista.

Lembro-me de gostar também das tintas e das suas texturas. Principalmente as tintas de tecido e artesanato com *texturas mais densas, mais grossas*. Manusear aquelas tintas me trouxeram experiências inesquecíveis: experimentar possibilidades de misturas entre as cores e quantidades de água possibilitava “brincar” com aspectos relacionados à *luminosidade, à tonalidade e às transparências/opacidades* geradas a partir das misturas produzidas.

As invenções criativas que Dona Márcia produzia para resolver problemas caseiros e sua atuação junto à comunidade, participando da associação de amigos do bairro, trazem imagens e sentimentos visuais, os quais cultivo na memória de modo potencial. Soluções eram obtidas com o reuso e reaproveitamento de objetos, ferramentas, móveis e utensílios, que exigiam estas saídas, por estritas necessidades econômicas ou pela atuação do espírito criativo e imaginativo que sempre estava por perto.

A coleção de livros de José de Alencar que minha mãe guardou durante grande parte da minha infância, e que repousava delicadamente sobre a nossa *estante escura de madeira envernizada*, que vi (e li) durante grande parte da infância, com seu acabamento em *papel bege, cru e envelhecido* que, com o tempo foi ficando desgastado, mas que povoou fortemente meu imaginário visual e cultural de menino e adolescente. As páginas que com o tempo transformaram-se em *papéis corroidos e irregulares*, pela ação e variação de temperatura e umidade, assim como pelo ataque de insetos, foram-se alterando em sua coloração e texturas tornando-se aos poucos mais amareladas, com variações de beges e marrons, tornando-se mais enrugadas e ásperas.

Parte da formação do meu olhar se deu no processo de notar essas mudanças no caráter das superfícies dos objetos que me cercavam; sempre cultivei um apreço por acompanhar o processo de envelhecimento das matérias, de compartilhar com elas o sentido de passagem de tempo, de perceber as mudanças impostas perante as condições espaciais apresentadas ou de associar a

determinados acabamentos materiais certas sensações ou sentimentos.

Lembro-me quando abria aqueles livros do cheiro de papel velho que surgia, da imponente presença daqueles volumes em nossa sala, do caráter intelectual que proporcionavam à nossa casa e do triste desconhecimento da maioria das pessoas em relação à literatura brasileira. Lembro-me das ilustrações das capas a nanquim, especialmente a capa de “Lucíola” intrigando com seu traço simples e ligeiro, porém os olhos daquela moça tinham algo que iam além do traço. Aquilo mexia com a imaginação.

Minha mãe também tinha o hábito de cantar e entoar músicas enquanto fazia as atividades de casa; geralmente religiosas, já que sempre foi muito dedicada a este assunto, tendo participado do coral da igreja e deste modo fomos extremamente estimulados musicalmente pela presença de instrumentos musicais em casa e na igreja.

Tio Mário, que teve papel fundamental na apresentação de assuntos artístico-culturais e, principalmente os relacionados à cultura brasileira. Presenteou-me, muitas vezes, com “Monteiros Lobatos” e vinha sempre com brinquedos educativos e culturais. Com seu espírito questionador e alternativo suas visitas sempre eram divertidas e esperadas, não só por mim, mas pelas demais crianças. Proporcionava momentos inesquecíveis e tinha, junto com o tio Luiz (um tio “de consideração”), algo mágico que contagiava a todas as crianças com as brincadeiras, gincanas, saraus e cantorias que faziam.

As tardes de domingo, quando tio Mário vinha, passavam rápido e por consequência a próxima visita demorava uma eternidade. Ele inventava gincanas divertidíssimas e com o violão que sempre trazia ficávamos cantando músicas brasileiras por longas horas. Lembro-me de ficar pensando porque que o tio Mário não vinha mais vezes, porque todos os tios não eram como ele e quando ele se

foi precocemente, fiquei intrigado porque foi tão cedo, antes dos quarenta anos.

De fato, as visitas e os livros do tio Mário contribuíram fundamentalmente para o meu gosto pela leitura, que já vinha sendo estimulado por minha mãe que sempre lia histórias para nós, cultivando também nossa imaginação e curiosidades infantis.

Adorava visitar o tio Mário, não só pelas guloseimas que ele estocava na geladeira, mas também pelos livros, fotos, objetos e discos que ele tinha espalhados pela casa e que eu ficava vidrado observando.

Certa vez ao visitar tio Mário em casa, me lembro de ter me interessado por uma caixinha pequena, constituída por uma embalagem verde com letras japonesas vermelhas. Ao abrir eram pequenas “facas” que não sabia ao certo para que serviam, mas eram bonitas de se ver. Meu tio percebendo o interesse por aquele objeto presenteou-me. Anos depois descobri que o presente eram goivas para entalhar a matriz de xilogravura. Coincidência ou não, hoje gosto muito de trabalhar com a técnica xilogravura e o presente do tio Mário foi meu primeiro conjunto de ferramentas o qual despertou o interesse pelo assunto.

A presença do desenho foi intensa e marcante na minha infância. Tinha o sonho de ser desenhista. Os gibis da Turma da Mônica e os desenhos animados que assistia na TV também tiveram papel preponderante no gosto pelo desenho e pela arte. Pica-pau, Speed Racer, Popeye, Gato Félix, Tom e Jerry foram referências fundamentais para a formação do olhar pelo desenho.

Meu pai era um desbravador nato. Um homem que gostava de paisagens rurais e, sobretudo tinha uma inclinação para o caminhar. Talvez a passagem pelo Exército, do qual se aposentou precocemente por problemas de saúde, tenha lhe moldado esse gosto. Suas passadas largas e eu correndo tentando acompanhar é inesquecível e marcante.

Das inúmeras caminhadas que fizemos e que lembro com detalhes, incorporei o apego e inclinação por espaços, materiais e lugares inóspitos, e ainda a afinidade com o dinamismo presente nos espaços abertos e até pelo perigo que esse desconhecido representava.

Percebia que as caminhadas de meu pai eram, de certa maneira, uma forma dele estar só, de poder ter seu próprio espaço e de buscar tempo para fazer o que lhe agradava. Aquelas saídas lhe faziam bem, pois ele as fazia com bastante frequência e com uma disposição invejável.

Hoje vejo que minha inclinação para o trabalho de campo e o apreço que fui construindo por pequenos objetos também, foi se constituindo possivelmente, através do contato que tive com as expedições que meu pai realizava comigo. Certamente o gosto por áreas campestres, por caminhadas, pelo desbravar terrenos diferentes e pelas descobertas através da coleta de objetos representativos de lugares específicos derivou de experiências e memórias atreladas às possibilidades que construí estimulado pelo meu pai.

Neste sentido, percebo o quanto a relação com as caminhadas tinham um caráter de lazer, sobretudo educativo. Meu pai queria me apresentar o mundo material através do contato físico com ele. Ele sabia que o menino seria um homem mais completo se tivesse essa experiência.

Além disso, a simplicidade do caminhar também nos conectava com a natureza, com os espaços físicos e com a própria vida que se apresentaria no futuro, produzindo um homem mais sensível ao que surgisse à sua volta.

Assim, aquelas caminhadas (e outras que surgiriam mais tarde) eram o momento em que , sem perceber *eu era plenamente eu mesmo*. Nelas:

deixo minha cabeça inteiramente livre e minhas ideias seguem sua inclinação, sem resistência e sem embaraços. Estas horas de solidão e de meditação são as únicas do dia em que sou plenamente eu mesmo e em

que me pertencem sem distração, sem obstáculos e em que posso verdadeiramente dizer que sou o que desejo a natureza. (ROUSSEAU, 1776, p. 16).

Desta forma fui, aos poucos, sendo treinado para reservar estes momentos de reflexão atrelados às caminhadas, pelo caráter de liberdade e conexão que elas representavam, bem como com o espaço que as contêm, permitindo um olhar mais integrado em relação ao espaço e lugar que me envolvia.

O prazer e deleite que eram consequentes destes momentos também se adequavam a certa ideia de concentração em mim mesmo, promovendo relações de construção individuais e reflexões que seriam potencializadas através da experiência do caminhar.

Este caráter de lazer que a caminhada propõe extrapola os limites do mero caminhar enquanto movimento de deslocar-se, e chega a possibilidades de associações com o subjetivo, com o bem estar e, consequentemente acessa o campo das memórias e reminiscências. Daí se percebe a importância e a relação de vínculo entre o caminhar e as sensações de prazer que elas proporcionam ao serem experimentadas.

Rousseau descreve esta característica da caminhada associada a lembranças, enfatizando o caráter da memória que é despertado pelo ato de caminhar:

As distrações de minhas caminhadas diárias foram frequentemente preenchidas por contemplações encantadoras das quais tenho o desgosto de ter perdido a lembrança." (ROUSSEAU, 1776, p. 12).

As lembranças que são acionadas pelas caminhadas remetem a certa relação de autoconhecimento que vai sendo construída durante o processo do caminhar, atrelando passado, presente e futuro. Neste sentido a caminhada como prática na produção filosófica assemelha-se aos processos artísticos contemporâneos colocando a ação como meio de enfatizar o processo.



Figuras 5 e 6 – “Pequenos objetos encontrados em exposições de arte” (2004-2010). Detalhe de trabalho exposto na exposição “X”, realizada em julho 2010 no Centro de Educação Adamastor, Guarulhos, SP. Fonte: Acervo pessoal

Portanto, se o processo de caminhar integra corpo, mente e ação, torna-se por consequência uma ferramenta para lidar com aspectos não objetivos e que se completam no ato de caminhar, fazendo com que todos esses elementos se integrem.

Caminhando, corpo e mente podem trabalhar em conjunto, tanto que o raciocínio se torna quase um ato físico e cadenciado. Termina aí a separação cartesiana de mente e corpo. Tanto a espiritualidade quanto a sexualidade tornam parte; os grandes andarilhos costumam percorrer a paisagem urbana e rural da mesma maneira, e até mesmo passado e presente se encontram quando caminhamos como faziam os antigos ou revivemos um fato histórico ou um acontecimento de nossas próprias vidas refazendo seu itinerário. (SOLNIT, 2016, p. 14)

Neste conjunto harmônico e sincronizado o corpo se complementa com espaço e pode, assim, criar as condições para gerar reflexões mais aprofundadas sobre variadas questões do mundo que, muitas vezes, não se consegue por meios objetivos. E é nesta conexão entre corpo, mente e espaço, que se equilibram ou se complementam.

O ato de caminhar, por si só, já é um ativador dos processos mentais. Muitas vezes é caminhando que descobrimos a solução para algum problema. O caminhar ativa mecanismos que acionam nossa imaginação, por isso temos muitas ideias caminhando. O caminhar ocupa muitas partes do nosso corpo, sendo deste modo terapêutico. Mas, sobretudo o caminhar é visual.

O ritmo da caminhada produz uma espécie de raciocínio ritmado, e a travessia de uma paisagem ecoa ou estimula a travessia de uma série de pensamentos, o que produz uma estranha harmonia entre as travessias interna e externa, sugerindo que a mente também é uma espécie de paisagem e que caminhar é uma maneira de percorrê-la. [...] O caminhar pode ser imaginado como uma atividade visual: toda caminhada, um passeio suficientemente sossegado para a gente

ver e pensar as paisagens, para o conhecido assimilar o novo. (SOLNIT, 2016, p. 23)

Existe um componente nas caminhadas que é a potencialidade de estimular o pensamento, motivo pelo qual quando caminhamos estamos a pensar, refletir ou imaginar coisas, fazendo com que a experiência de caminhar seja visual. Neste sentido caminhar é uma maneira de se deslocar mentalmente, criando imagens para isso.

O corpo todo se foca no seu próprio estado e o ritmo das passadas liga-se com todos os movimentos corporais, criando uma condição própria e particular que estimula as memórias por este estado corporal.

Desta forma, o caminhar produz as condições propícias para se refletir sobre o espaço em que ela acontece e, de forma natural, o pensamento se volta para as imagens que vamos absorvendo, fazendo com que fiquemos mais intensamente conectados com este espaço percorrido.

Logo, a caminhada é o exercício propício por nos ligar, de forma mental, com o espaço, possibilitando que façamos reflexões sobre ele e, conseqüentemente sobre nós mesmos.

2

PAISAGEM

Ao iniciar a reflexão sobre Paisagem surge a “natural” aproximação entre paisagem e natureza, além da condição temporal implícita na ideia de ‘paisagem’.

Segundo Anne Cauquelin, a aproximação entre a paisagem e natureza se deve, a princípio, a fatores culturais pois operamos sob modelos-padrão e ideais, formatados conforme cada trajetória de vida, influências, costumes, valores, etc.

Se existe um sentimento de satisfação conferido pela paisagem, é que existe uma forma que espera uma satisfação, um preenchimento. Isto é, trata-se aqui da adequação de um modelo cultural ao conteúdo singular que é apresentado (CAUQUELIN, 2007, p. 119).

Toda nossa constituição está sob tutela de um sistema fundamentado durante séculos, o qual erigiu modelos de referência, que nos foram apresentados durante nossa formação, com bases na receita capitalista/europeia/ocidental tendo, portanto, uma influência e um poder totalizante, moral e punitivo sobre nós, não permitindo que aceitemos outras propostas ou soluções que não combinem com aquelas que nos foram dadas como possibilidade.

Também a ideia de passagem parece necessária para a compreensão do fenômeno “paisagem” e demanda certos pressupostos atrelados às questões temporais, além das culturais já ressaltadas.

A definição de Paisagem², em análise inicial, já leva a uma compreensão associada à percepção que se apresenta na expressão “*num lance de vista*” uma qualidade do tempo, sobretudo na noção de decorrer do tempo no entendimento de paisagem. Esta primeira impressão tende a ser ligada à experiência e demonstra a importância da captação dos elementos sensoriais na constituição da experiência, no interior do processo de compreensão da noção de paisagem.

Tanto a ideia de “*panorama*” quanto “*extensão de território que se abrange num lance de vista*” indicam distância e espaço, determinando a passagem de tempo; ambas as definições demonstram a experiência espacial a partir de um diálogo do espaço, com o transcorrer do tempo. A compreensão de um ‘panorama’ pressupõe um movimento do olhar ou da cabeça, um transcorrer do tempo. O tempo da experiência. Que não se limita somente ao olhar, mas a um composto de sentidos, que resultarão na percepção sobre o acontecido.

A compreensão da obra de arte conjugada com a relação e incorporação do espaço externo do mundo passam a serem, na vanguarda moderna e contemporânea, de alta

2- Segundo Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa: Paisagem s.f. (Do fr. Paysage.) 1. Extensão de território que se abrange num lance de vista; panorama; vista.

relevância, devido principalmente à valorização da aproximação entre arte e vida, consequentes dos processos industriais e pós-industriais, os quais seriam absorvidos pelas lentes dos artistas, que em suas produções, vinham provocando (desde o final do século XIX, especialmente após as conquistas Realistas e as experiências dos pintores impressionistas) mudanças e transformações importantes na sociedade através da arte.

Com o passar do tempo a paisagem vai se distinguindo da pintura e paulatinamente vai se tornando “autônoma”³ e “simbólica”⁴, condições características da estética e modo de vida modernos.

Peixoto (1996, 9) anuncia a continuidade das mudanças modernas, enfatizando a desconstrução da referência da perspectiva na paisagem contemporânea, num contexto pós-moderno, a partir “da pintura de paisagens que instaura uma nova maneira de ver o mundo”, pois

o mundo não se descortina mais, com suas perspectivas tradicionais, num horizonte sem fim. No horizonte um mundo cada vez mais opaco. Quanto mais se retrata, mais as coisas nos escapam (...) já se destacou a modernidade da paisagem, foi a maior criação do século XIX. Toda a história da pintura moderna (...) se presta a um radical questionamento do dispositivo perspectivo clássico, (...) para problematizar a pers-

3- “Em suma, a paisagem adquiriria a consistência de uma realidade para além do quadro, de uma realidade completamente autônoma, ao passo que, de início, era apenas uma parte, um ornamento da pintura. Aqui já poderíamos nos admirar com tamanha autonomia para um simples elemento técnico, com um voo desses, com uma “naturalização” dessas.” (Cauquelin, 2007, p. 37).

4- Edições 70, 1999. Forma no sentido que é inevitável para todo conteúdo visual e desempenha papel de a priori. Simbólica por unir num só feixe as aquisições culturais da Renascença que ainda estão em vigor em nossos dias e que constituem o fundo, o solo (Grund) de nossa modernidade.

pectiva (...). A paisagem então deixa de ser aquilo que se oferece lá ao fundo para se converter no campo, plano e extenso, em que se articulam todas as coisas: uma grade. (PEIXOTO, 1996, p. 9)

Em diversos momentos o homem se viu imerso na paisagem a contemplar suas características ou mesmo refletindo nela seus estados de espírito. Muitos artistas tiveram na paisagem sua inspiração ou retiraram dela a matéria para produzir e embora aparentemente este diálogo entre artista e paisagem pareça “natural”, a dificuldade obviamente surgiu em face das questões que apareceram no caminho, bem como nas especificidades de cada momento. Até que ponto pode o artista intervir na paisagem?

A paisagem, por exemplo, para o homem rupestre se baseava numa ligação umbilical, tida como uma necessidade, um espaço próprio para a aquisição de matérias-primas e de conhecimento, às quais garantiriam a sobrevivência dos grupos, de modo que este contexto constituiu uma percepção do homem como uma extensão, uma continuidade da paisagem; dela dependendo total e irrestritamente.

Homem e paisagem vêm dialogando desde os tempos mais remotos. Desde as maiores descobertas científicas e tecnológicas até as guerras que puseram em dúvida tudo o que foi “construído”. Todo um percurso de avanços e recuos, perdas e ganhos, e colocando em questão aspectos como o desenvolvimento, a ocupação dos espaços, a densidade demográfica, as necessidades das cidades modernas, o uso do solo e o bem comum, o interesse das grandes corporações, as especulações imobiliárias, enfim desembarcamos no mundo contemporâneo ocidental e capitalista com diversos desequilíbrios e questões a resolver.

Hoje, embora tenhamos consciência que estamos inseridos numa rede onde todos têm seu espaço, estamos cada vez mais com a noção que nossa paisagem possa ser compartilhada o tempo todo, fragmentada, volúvel, em construção contínua e de maneira coletiva, portanto ela tende a não ser mais individual e pode ser modificada

a qualquer momento, estando de alguma forma, interligada aos outros atores que dialogam e interferem na construção dos elementos que formam a realidade vivida e percebida.

Se a árvore fosse uma árvore e simplesmente uma árvore, se o rochedo fosse apenas uma massa pedregosa de formas atormentadas, se o regato fosse água apenas, não contemplaríamos uma paisagem, mas uma sucessão de objetos justapostos. (CAUQUELIN, 2007, p. 154)

São então, nestes espaços, nestes vãos existentes entre os objetos, nos interstícios das informações da nossa realidade, dos dados que configuram nossa percepção, que nossa participação se efetiva e pode se moldar às demais interferências, determinando a construção coletiva que marca nossa realidade, com a inserção e necessária participação do homem neste processo.

Neste sentido, a construção da paisagem pode se aproximar de um ideal de construção social, transformando-se a cada nova interferência, baseada numa estrutura da mudança a partir do não fixo e da mobilidade constante, implementada sob as necessidades e transformações exigidas pelos sujeitos.

Nestes moldes, a visão da paisagem pelo viés geográfico e humano de Milton Santos problematiza propondo que:

A paisagem nada tem de fixo, de imóvel. Cada vez que a sociedade passa por um processo de mudança, a economia, as relações sociais e políticas também mudam, em ritmos e intensidades variados. A mesma coisa acontece em relação ao espaço e à paisagem que se transforma para se adaptar às novas necessidades da sociedade. (SANTOS, 1997, p. 37)

Tanto do ponto de vista artístico quanto da geografia, a noção de paisagem perpassa a compreensão do espaço, não só do entorno, sobretudo suas implicações no cotidiano do homem, seus diálogos, transformações, altera-

ções, mudanças, logo todos seus desdobramentos consequentes das interações com o meio em que vive.

Nesse viés da dificuldade de precisar as origens do tema abordado na pesquisa, embora cautelosa quanto à “afirmação” ou a “tentativa de datar” Cauquelin (2007, p. 35) opta pela “arbitrariedade” para definir o surgimento de paisagem “como noção, conjunto estruturado, dotado de regras próprias de composição, como esquema simbólico”.

Autores confiáveis situam seu nascimento por volta de 1415. A paisagem (termo e noção) nos viria da Holanda, transitaria pela Itália, se instalaria definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva e triunfaria de todo obstáculo quando, passando a existir por si mesma, escapasse a seu papel decorativo e ocupasse a boca de cena. (CAUQUELIN, 2007, p. 35)

A introdução da perspectiva como meio de representação e técnica de ilusão mostrou-se fundamental na constituição de um modelo de paisagem idealizado. Toda a tradição acadêmica empenhou-se neste modelo, produzindo séculos de imagens que viriam a se solidificar em nossas concepções: sua função de “seduzir o olhar do espectador, por meio da ilusão da perspectiva” (idem, 37) levaria a acreditarmos que as imagens produzidas eram realidade ao ponto de as confundirmos.

Os anos 60 e 70 produziram diferentes reflexões acerca do homem e da paisagem no pós-segunda guerra. Movimentos comportamentais e filosóficos, como os *hippies*, a *Contracultura* e o *Existencialismo* promoveram profundas modificações no modo de viver e pensar do homem do final do século XX. Manifestações como a Arte Conceitual, Body Art, Arte processo, assim como as Instalações, Sites Specifics e Performances romperam com o objeto tradicional da arte, em âmbito físico, mercadológico e conceitual provocando uma “ressignificação” do objeto artístico.

Neste contexto, a Land Art, do final dos anos 1960 até meados dos anos 1970, operou no sentido de “uma volta

do artista à natureza, ao ambiente natural, e suas obras foram realizadas nas montanhas, no mar, no deserto, no campo e nos parques das cidades” (SILVA, 2005, 40) dialogando com os espaços numa escala monumental, revolvendo as camadas geológicas e, ao mesmo tempo, resgatando a história impregnada nas dobras que compõem o atual estado de coisas.

A paisagem volta à cena na contemporaneidade sendo, segundo Peixoto, representada nas

“cidades que são as paisagens contemporâneas”. (...) Campo de intersecção de pintura e fotografia, cinema e vídeo. Entre todas essas imagens e a arquitetura. Horizonte saturado de inscrições, depósito em que se acumulam vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços de memória e o imaginário criado pela arte contemporânea. Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagem, é que constitui a paisagem das cidades.” (PEIXOTO, 1996, p. 10)

Envolto neste cenário de intensas informações e cercado por estímulos das mais variadas fontes, o homem contemporâneo presencia e está imerso num campo de “desterritorialização contemporânea que fez de cada indivíduo um estrangeiro no seu país de origem”. Neste lugar que “foi convertido em ruínas”, ele vive “preso num impasse” que acabam “acelerando sua desapareição” e implicando “perda” (PEIXOTO, 1987, p. 203).

Neste ritmo acelerado da pós-modernidade, segundo Peixoto, os lugares se transformaram em “lugares de trânsito por onde passam estes indivíduos que estão sempre andando, nunca se detêm” num eterno vai e vem, sem foco definido.

“Expatriados”, “em movimentação permanente”, “indivíduo veicular”, “viver em trânsito” são adjetivos utilizados por Peixoto para definir o sujeito pós-moderno que, a partir dos ditames que estipulam a velocidade e o dinamismo como referências e padrões a serem buscados na contempora-

neidade, tornam-se contaminados por este fenômeno.

O movimento transforma as aparências, fazendo as coisas ganharem animação própria e se projetarem contra o para-brisa do carro. Sob esse efeito de velocidade, o fundo aflora à superfície, constituindo um único plano, sem profundidade. O deslocamento achata a paisagem, restringindo o campo de visão dos passageiros. Nada mais tem forma, apenas um espectro bidimensional. A cidade não é mais vista à distância, se erguendo inteira contra o horizonte. O mundo visto de carro torna-se um painel, uma tela, um filme. *Scenary*. As paisagens parecem cartazes fixados à beira da estrada (PEIXOTO, 1987, p. 204).

Deste modo e incorporados à estética pós-moderna, nossa paisagem estrutura-se num “muro”, “fundado na frontalidade”, “suprimem a realidade material e espacial dos lugares, transformando tudo em superfícies”, a arquitetura “vai perdendo espessura”, “sem profundidade nem volume”. “Toda construção é reduzida à sua fachada, para ser vista por quem passa correndo”.

A paisagem, para Peixoto, rompe com a tradicional vista perspectivada, mas não com a janela renascentista: “O esquema de visão converte-se numa justaposição de planos heterogêneos” (1986, p. 10). Tem sua formação “em geral, associada a processos dinâmicos” que se estruturam a partir das “estruturas geológicas que são resultantes de um processo dinâmico que se auto-organiza através de eventos catastróficos” e este é o princípio básico que determina a formação das paisagens.

Ela obedece “a dinâmicas extraordinariamente complexas”, “processos contínuos de oscilação e estabilização”, “forças geodinâmicas internas, envolvendo movimentos e variações químicas e físicas das rochas no interior do planeta, modelam a formação dos grandes relevos terrestres.” (PEIXOTO, 2010, p. 344) gerando paisagens: “em movimento”, “de desequilíbrio” e potencialmente “críticas”. “A formação da paisagem é, em geral, associada a processos dinâmicos” (PEIXOTO, 2010, p. 348).

Porém, as paisagens urbanas (cidades) detentoras do estatuto de “paisagens contemporâneas”, para o autor, põem na mesa de discussão “a crise da autonomia modernista da obra de arte, tomada como um objeto fechado em si próprio e isolado no espaço coloca a questão da localização, da relação da obra com o entorno (...) estabelecem este recorte mais amplo em que a obra se inscreve: a paisagem” (PEIXOTO, 1996, p. 12)

Assim, para o autor, a paisagem retoma a discussão da autonomia da pintura e instaura outra “nova maneira de ver o mundo”, incluindo a paisagem como detentora de um poder de construção, de conceito e valor num mundo contemporâneo povoado por intensas e constantes mudanças e transformações.

Deste modo a paisagem complementa-se no sujeito e vice-versa. Os processos de transformação de ambos se completam produzindo unidade. A ação do ser humano sobre a natureza produzindo paisagem é o diálogo entre esses entes, que se auto influenciam.

Se Peixoto (1996, p. 10) olha para a contemporaneidade pelo viés das cidades, as quais representam para ele as paisagens contemporâneas, paradoxalmente há grupos e artistas (como os dadaístas, os Stalkers e os Situacionistas) que propõem este olhar sobre a paisagem contemporânea acontecendo justamente nos vazios que as cidades instituídas produzem, defendendo programas de arte que questionam os espaços que a cidade não ocupa, suas bordas e margens. Para estes artistas a problemática está na configuração das atuais cidades, na maneira como, por exemplo, a ocupação centrada em polos/centros geraram os espaços marginalizados; na divisão desmedida das ocupações humanas, gerando desequilíbrio.

Então com o surgimento das cidades modernas, com sua característica racional, cartesiana e eficiente, surgem espaços vazios, sobras de áreas, terrenos baldios, abandonados, depredados ou sem uso nas cidades, como vão sugerir os Dadaístas que “Em 1924 [...] organizam uma

errância em campo aberto. Descubrem no caminhar um componente onírico e surreal, e definem esta experiência como Deambulação, uma espécie de escrita automática no espaço real, capaz de revelar as zonas inconscientes e o suprimido da cidade.” (CARERI, 2013, p. 29)

Os vanguardistas do início do século XX ao promover ações seguindo no sentido de contestar a arte tradicional e conservadora se utilizam de métodos não convencionais como a deambulação. O objetivo desses artistas era criar por modos distintos dos habituais. Assim, caminhar aleatoriamente, sem algo pré-definido seria uma forma de exteriorizar este fenômeno. Seria como olhar para a cidade através de uma lente distorcida, seguir rotas sem predefinições, o descontrole fazendo emergir o inconsciente, o inesperado, que revelariam uma cidade inconsciente.

Este procedimento se encaixa no modo como os artistas modernos veem o mundo industrial e capitalista do início do século XX, se tornando necessário, para eles, discutir o que a industrialização e a guerra promoveram para o homem. E a cidade moderna, na sua configuração, organizada com seus padrões e tecnologias são o resultado deste modo de vida, por isso, muitas vezes, deve ser negada.

Logo, a deambulação como forma de antiarte vanguardista traz o senso de compreender a ocupação humana dos espaços por outro viés, a qual será revista pelos Situacionistas nos anos 1950 que iriam introduzir a ideia de *Deriva*, baseada em Guy Debord que estipula seus fundamentos em 1958 no artigo “Teoria da Deriva” apresentado na 2ª Internacional Situacionista

Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissolivelmente ligado ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio. (VISCONTI, 2014, p. VII)

O que difere as *Derivas* situacionistas das deambulações vanguardistas é que nas *Derivas* havia uma preocupação com certa objetividade dos resultados obtidos, tendo neste aspecto características praticamente científicas para analisar seus dados e resultados, como aponta Debord “pode-se derivar sozinho, mas tudo indica que a distribuição mais proveitosa será a que consiste em vários grupinhos de duas ou três pessoas, com idêntico nível de consciência, cujas observações serão confrontadas e levarão a conclusões objetivas” (VISCONTI, 2014, p. VIII).

Esta postura dos Situacionistas, além de diferir dos objetivos dos vanguardistas do início do século XX buscam, no âmbito da compreensão da paisagem contemporânea, uma resposta para os entraves que a modernidade trouxe, pois “não se trata de delimitar exatamente continentes duráveis, mas de mudar a arquitetura e o urbanismo” (VISCONTI, 2014, p. VIII).

Desta maneira eles recusam, assim como os artistas de vanguarda, a constituição das cidades e paisagens urbanas baseadas na ocupação tradicional do espaço, moderna e racionalmente organizada, afirmando que é preciso pensar numa alternativa com outra análise sociopolítica, não baseada nos limites geográficos ou continentais em vigor.

A Land Art vai também propor, a partir dos anos 1960, uma concepção de espaço centrada nos meios não comerciais da arte, fora dos grandes centros de mercado, posicionando e levando a arte para os desertos, florestas e lugares ermos, logo fora dos grandes centros urbanos mais utilizados pelas pessoas. Esta atitude de deslocamento dos artistas da Land Art tem o objetivo de chamar a atenção para outras paisagens que foram geradas como resultado dos movimentos naturais do planeta, como a entropia por exemplo.

“A relação entre arte e natureza mudou, a natureza mudou, a paisagem contemporânea produz os seus próprios lugares autonomamente, no suprimido acham-se os fu-

turos abandonados produzidos pela entropia” (CARERI, 2013, p. 30).

As lacunas, buracos e falhas na constituição da paisagem terrestre, para os artistas da Land Art, são resultados dos movimentos naturais ou de grandes mudanças climáticas que o planeta sofreu, sendo, portanto, consequência da sua história natural, das alterações nas diversas eras glaciais, contando, sobretudo seu caminho de formação e influência na vida do homem.

Mais recentemente, o grupo Stalker, formado na Itália em torno do arquiteto e professor Francesco Careri, vão propor um olhar sobre a cidade, a partir de caminhos alternativos, fora dos usualmente utilizados. Ficaram conhecidos em 1995 quando caminharam nos arredores de Roma. A partir daí fariam ações em várias outras cidades do mundo.

Os Stalkers do grupo romano são os guias exploradores, os praticantes ocasionais dos “territórios atuais”, espaços intermediários ou espaços do entre, do meio-lugar, como os chamei [...] o meio-lugar não seria exatamente um lugar preciso, nem um não lugar, mas a sua prática, a sua apropriação ou seu uso. Os limites espaciais se mostram menos rígidos. Entre interior e exterior, entre dentro e fora, entre privado e público, entre aqui e lá. [...] Estar no meio de... em transformação. É não somente estar no meio ou em um meio, mas ser o próprio meio. [...] Os terrenos baldios são sempre no meio, eles estão em suspensão, em um estado provisório, intermediário, inacabado. [...] O terreno é baldio, mas no momento que decidimos fazer um piquenique ali ele se torna menos baldio e a passagem se faz. (CARERI, 2013, p. 10)

Assim os “territórios atuais”, as cidades nômades (como a *Nova Babilônia* dos Situacionistas) e a *Transurbância* serão termos correntes e utilizados no universo dos Stalkers, que os utilizarão para definir os desdobramentos das caminhadas que iriam realizar, no intuito de explorar novas cartografias avessas às divisões que costumamos ver nos

mapas, questionando os espaços urbanos, bem como as consequentes mazelas que sua divisão produz.

A *Nova Babilônia*, idealizada por Constant, inspirada na vida dos ciganos, era um projeto utópico de uma cidade nômade, uma cidade imaginária e ideal, que seria planejada livre e coletivamente. Para Constant

O homem [...] conseguirá com plena liberdade moldar na sua existência a forma de seus desejos. Em vez de ficar passivo diante de um mundo que não o satisfaz, ele vai criar outro, onde poderá ser livre. Para poder criar a sua vida, precisa criar esse mundo. E essa criação, como a outra, é parte de uma mesma sucessão ininterrupta de recriações. Nova Babilônia só poderá ser obra de seus habitantes, os neobabilônicos, unicamente o produto de sua cultura. Para nós, ela é só um modelo de reflexão e jogo. (CARERI, 2013, p. 13)

A essência do projeto *Nova Babilônia* de Constant e as demais tendências da época, adequam-se às mudanças ocasionadas e influenciadas pelo ambiente do pós-segunda Guerra Mundial, que a partir de meados do século XX, influencia os movimentos artísticos e comportamentais, estando dentro de um cenário próprio e desdobrado dos efeitos que a guerra produziu no homem. Portanto, o olhar e sentimentos utópicos e coletivos, bem como, a ideia de uma reconstrução social, erigida a várias mãos, deriva do contexto que a sociedade pós-segunda guerra traz como referência.

Neste contexto, o conceito de paisagem abordado nesta pesquisa aproxima-se da Land Art, pois lida com o espaço dos desertos e salares que são resultado da história natural do planeta, sendo provenientes de alterações no fluxo natural de constituição terrestre ou de acumulações geológicas estruturadas através de séculos de formação.

As paisagens do Deserto do Atacama, no Chile, e do Salar de Uyuni, na Bolívia encontram-se localizadas há pelo menos 100 km de centros urbanos, são completamente afastadas da urbanidade; com exceção aos turistas, elas não

estão dentro das rotas comumente usadas pelas pessoas. Tem a característica do isolamento como essência, pois o ar seco, a presença do sal e a escassez de água diminuem a quantidade de formas de vida animais e vegetais.

Tanto Atacama quanto Uyuni são formações derivadas do secamento de lagos e oceanos, por processos e mudanças climáticas radicais repentinas ou pela passagem gradual de tempo, sendo que os depósitos de sal e outros minerais que antes estavam sob os lagos e oceanos, hoje são o solo onde pisamos. O Salar de Uyuni, por exemplo, chega a ter uma camada de 5 km de crosta de sal, que foram consequência de séculos de acúmulo e depósito mineral e geológico.

No caso de Araruama (RJ), algumas salinas encontram-se dentro da região urbana, sendo áreas extensas, “destacadas” das ocupações residenciais e comerciais. São áreas “encravadas” entre os loteamentos no município, tendo sido tombadas pelo Poder público Municipal, por isso não podem ser ocupadas. No entanto esta situação de tombamento não vem garantindo adequadamente a proteção das salinas, já que constatei, por depoimento dos salineiros, que a especulação imobiliária vem avançando, “inexplicavelmente”, sobre as áreas da salina (ver entrevistas nos anexos desta pesquisa).

Por outro lado, esta pesquisa também se alinha, de certo modo, ao conceito de *Transurbância* e *Deriva*, vindos do universo Situacionista e suas derivações, que neste caso acontece em áreas deslocadas dos centros urbanos. Caminhar pelas salinas de Araruama é, também, contar a história não só da cidade, mas de toda a região, que passou por um período áureo de produção salineira até os anos 1980, tendo sido um grande exportador de sal e fornecedor para grande parte do Brasil. Os caminhos por entre os poços das salinas Araruamenses definem e demonstram as mudanças e transformações que a região viveu, sobretudo considerando que muitas famílias têm histórias relacionadas a esta atividade; muitos familiares,

principalmente mais antigos, contam histórias onde as *Paisagens de Sal* de Araruama são o cenário.

Caminhar nas salinas, salares e desertos estipula um novo olhar para estes lugares. Uma nova roupagem para espaços que, naturalmente, tem uma vocação paisagística associada ao abandono, à solidão e ao retiro. Andar por entre as trilhas formadas para o acesso às salinas, salares e desertos são uma via de acesso à história dos lugares, das pessoas e comunidades envolvidas neles.

Imaginar rotas, cruzar caminhos, estipular direções nestas condições, equivale à descoberta de novos territórios contemporâneos adequados às novas necessidades e com novas perspectivas, em termos de construção da paisagem. Recria sua configuração e propõe assim, uma reflexão sobre a construção da Paisagem Contemporânea, afirmando, sobretudo, sua história de formação.

Desta forma, o entendimento de paisagem nesta pesquisa, reflete sobre os resultados das ações do homem sobre o meio ambiente, mas também propõe uma lógica de integração onde a cada novo dado percebido na paisagem é absorvido e digerido, de forma individual, fazendo com que a experiência com a paisagem seja particularizada.

Este diálogo entre caminho/caminhante, entre espaço/observador e artista/obra tem como mediador a matéria sal que está presente em todas as paisagens e tem sido o elemento mais importante de toda esta jornada, pois proporciona, estabelece e potencializa essas interações pelas suas características matéricas, simbólicas e culturais.

2.1 PAISAGENS DE SAL

Apartir da residência realizada nas salinas de Araruama no Rio de Janeiro como finalização do Mestrado em 2014 e da vivência ali construída e, sobretudo dos registros fotográficos coletados fui amadurecendo o conceito de *Paisagem de Sal*.

A noção de *Paisagem de Sal* sintetiza a ideia de um lugar/espaço onde o sal predomina (ou influencia) como elemento formador da paisagem; um *locus* que é constituído, alterado ou tensionado pela presença do sal; elemento que amalgamado com outros materiais constroem a visualidade do lugar.

Como constatei, pois já havia intuído em ateliê as possibilidades que o sal tinha como elemento material. Cores, luzes e transparências dialogam em composições construídas sob a presença e ação do elemento sal. Oxidações e tons terrosos são definidos e se potencializam diante da reação química provocada pelo contato com o sal, sendo recortes de imagens do processo de produção ou formação do sal no ambiente dos salares, salinas ou nos desertos de sal.

O processo de formação dos salares remonta ao secamento dos oceanos em épocas antigas, formando grandes áreas planas, compostas de camadas de sal que, em outros tempos formavam o fundo do oceano. Nestas muitas fases de evaporação, como resultado deste processo de formação foi gerado um farto e colorido universo cromático derivado da multiplicidade de vidas (vegetais, animais e minerais) que compõem a biosfera local, bem como à relação de diálogo entre o sal e os demais materiais que compõem o espaço.

Estas micro-paisagens são fragmentos de paisagens, paisagens de bolso, portáteis, tornando-se símbolos do contexto paisagístico que o elemento sal impõe ao lugar, modificando e interferindo na transformação material e estética do espaço. A interferência do sal nos demais materiais, que estabelecem contato, produzindo novos elementos, que por sua vez vão constituir uma nova paisagem: a Paisagem de Sal.

O desejo de buscar outras *Paisagens de Sal* através da realização de residências, além das de Araruama e do Atacama, as quais foram realizadas em 2014 e 2016, res-

pectivamente, e a ânsia por encontrar outras visualidades que sejam derivadas dos agrupamentos, falhas e fusões que o sal estipule; a vontade de ver as nuances químicas do lítio, sódio ou cloro atuando sobre os minérios, ferrosos componentes dos solos; os diferentes e instigantes pores-do-sol destas paragens que por sua localização e reflexibilidade possibilitam momentos inenarráveis e visualmente arrebatadores são parte dos objetivos desta pesquisa.

Ao defender o Mestrado, em junho de 2014, havia além do sentimento de necessidade de continuidade da pesquisa, pois muitas aberturas surgiram do processo, um misto de preocupação em complementar determinadas ideia e conceitos, assim como o de reparar alguns deslizes, que passaram despercebidos.



Figura 7 - Detalhe do fundo de um dos poços. Praia Seca, Araruama/RJ (2014). Fonte: Acervo pessoal



Figura 8 – Detalhe de formação colorida próximo das Lagunas del Salar, San Pedro do Atacama, Antofagasta, Chile. (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 9 - Detalhe do fundo de um dos poços. Praia Seca, Araruama/RJ (2014). Fonte: Acervo pessoal



Figura 10 - Detalhe de Lago Salgado no Parque Nacional dos Flamingos, com o colorido derivado dos materiais que o compõem. Atacama/Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 11 - Detalhe de área próxima ao Lago Salgado Ojos del Salar, com a oxidação provocada pelo sal em contato com o metal. Atacama/Chile. Fonte: Acervo pessoal



Figura 12 - Detalhe do Valle de la Luna, com o sal “salpicado” sobre as montanhas. Atacama/Chile. Fonte: Acervo pessoal



Figura 13 - Detalhe de formação rochosa no Valle de la Luna, com o sal “salpicado” sobre as montanhas, Atacama/Chile. Fonte: Acervo pessoal

3

RESIDÊNCIA
EM ARARUAMA,
RIO DE JANEIRO,
BRASIL (2014)

3.1 PAISAGEM DE SAL: COR E MATERIALIDADE

O processo vivenciado na pesquisa de Mestrado culminou na primeira residência realizada na trajetória como artista, sendo um marco não só no sentido da pesquisa acadêmica em si, sobretudo reveladora de uma nova abordagem em relação ao objeto artístico, dentro da caminhada de descobertas nas artes.

A estadia em Araruama/RJ/Brasil, em 2014, permitiu aliar algumas inclinações pessoais, que foram compreendidas parcialmente durante o processo de pesquisa, servindo de trampolim para a exploração de universos, cada vez mais intensos e misteriosos, de modo que um aprofundamento tornou-se inerente e fundamental ao trabalho.

O caráter empírico e envolvente no qual foi estruturada a pesquisa e consequentemente a pesquisa de campo, deram corpo a um todo com características que refletem o objetivo desejado desde o início: o de produzir uma pesquisa que tivesse seu embasamento num viés poético adequado à linha de pesquisa “Processos e Procedimentos artísticos” e que, portanto, longe de objetivar respostas definitivas e únicas, tivesse endosso na ideia de refletir sobre o intervalo entre o início e o fim da obra, no processo

em si; assim como na(s) maneira(s) pelo(as) qual(is) conversamos com os elementos que compõem este caminho.

Neste sentido, a produção que foi construída durante o Mestrado (2012/2014) teve um caráter processual, pois a passagem da produção de objetos, esculturas e tridimensionais com o material “sal”, num primeiro momento da pesquisa, para a realização de residências nas Paisagens de Sal, com o objetivo de investigar o elemento “sal” no seu habitat, demonstra esta mudança na abordagem do objeto artístico e que pode, se a ideia for categorizar, instituir dois momentos na minha produção: um primeiro mais ligado ao objeto tridimensional, com certo apreço por questões ligadas às qualidades e limites da matéria; e outro associado às residências que, por sua vez, trouxeram uma outra relação com o espaço no trabalho.

Desta forma, a ponderação trazida por Pareyson (1997,164) que reflete coerentemente a relação de diálogo entre artista e matéria como uma interrogação do artista frente à matéria, e que o domínio da matéria pelo artista só se dá pelo respeito à própria matéria, exibe nitidamente o processo como centro referencial para as reflexões do artista no seu fazer, provocando unidade no sentido da constituição de uma pesquisa experimental.



Figura 14 - Vista da salina Santa Helena, Praia Seca, Araruama/RJ (2014). Fonte: Acervo pessoal



Figura 15 - Vista da salina Santa Helena, Praia Seca, Araruama/RJ (2014). Fonte: Acervo pessoal



Figura 16 - Vista da salina Santa Helena, Praia Seca, Araruama/RJ (2014). Fonte: Acervo pessoal



Figura 17 - Tempo, (2012-2018), Experimentos com metal e sal, 7 x 10 x 15 cm. Fonte: Acervo pessoal



Figura 18 - Tempo, (2012-2018), Experimentos com metal e sal. Fonte: Acervo pessoal



Figura 19 - "A matéria é nosso espelho energético. Gaston Bachelard", (2012), Sal, placa de latão, vidro e desenho 25 x 25 x 15 cm Fonte: Acervo pessoal



Figura 20 - "Prometeu" (2012), Sal, ferro, resina e luz, 60 x 32 x 25 cm. Fonte: Acervo pessoal

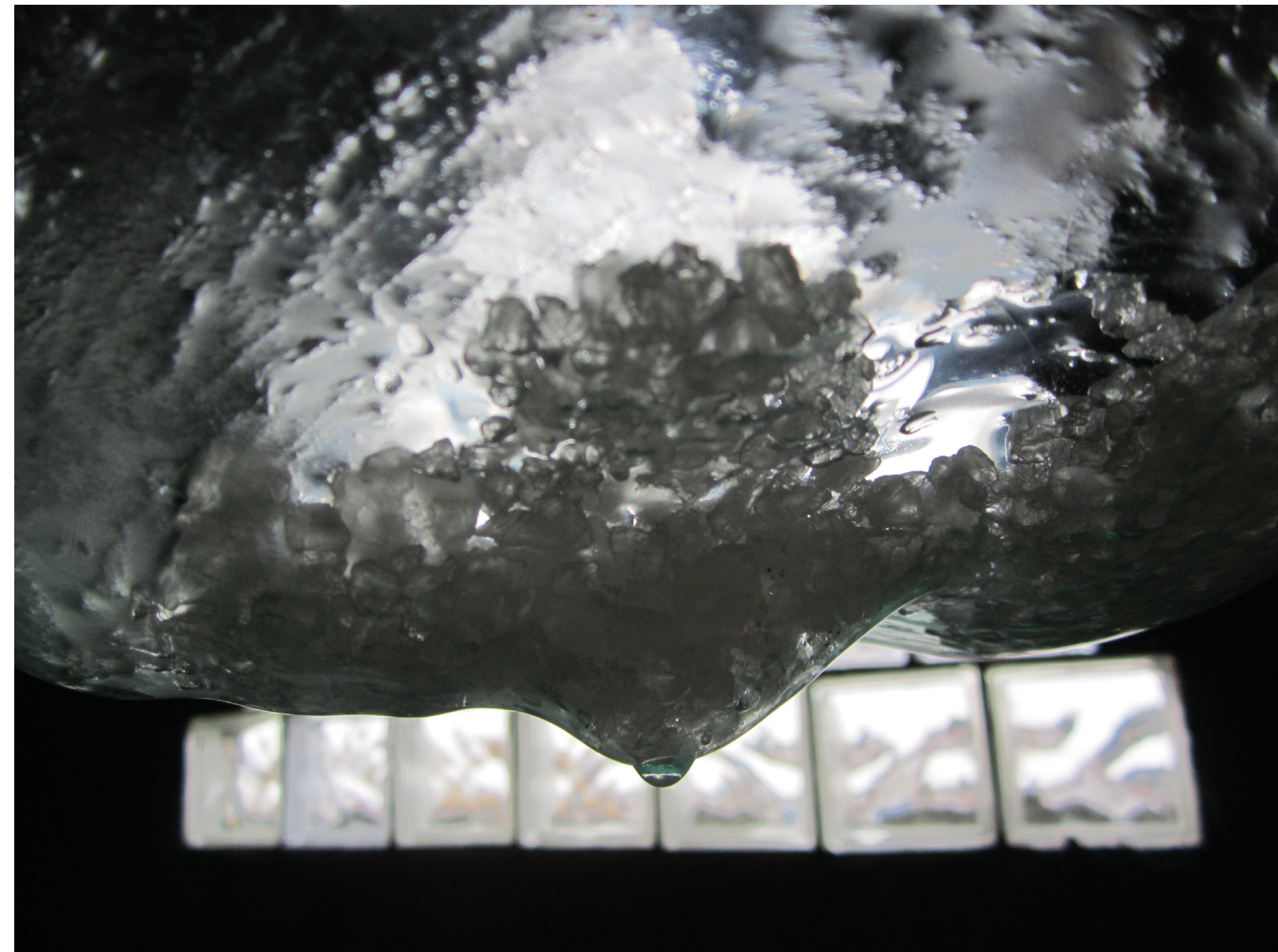


Figura 21 - "Máscaras de Si ver", (2014), Sal e vidro, Dimensões variáveis. Fonte: Acervo pessoal

Do ponto de vista que foi abordado o objeto artístico no início do Mestrado, de certa maneira manteve-se direcionado para algo físico e com um sentido de permanência maior, se contrapôs à metodologia surgida a partir da residência em Araruama/RJ, que exigiu um modo de trabalho mais flexível e adaptável às situações típicas do trabalho em campo. Neste sentido, a adequação do *modus operandi* na pesquisa teve de se adaptar ao novo contexto, evidenciando o caráter mutante e moldável que este tipo de opção pressupõe, enfatizando o processo.

A vivência nas salinas de Araruama fez reforçar o sentimento de conexão existente entre o ambiente de funcionamento da salina e o funcionamento de uma máquina, como o corpo humano, por exemplo. Ambos têm um ritmo, um som, uma batida, uma organicidade.

São meandros diferentes, porém tem algo em comum: uma força que os move, seja a gasolina da máquina, o alimento do corpo humano ou o vento e a água da salina, já que precisam de uma energia que as façam ter vida. Requerem, portanto, combustíveis para continuar atuando, agindo, dependendo suas sobrevivências desse fator. Estão dentro de um sistema engendrado e estruturado em múltiplos elementos que se auto completam para chegar a um objetivo.

Ao decidir pelas residências como forma de obter dados para a pesquisa no Doutorado, tinha em mente um envolvimento com o espaço da Paisagem de Sal in loco e também captar os detalhes que se apresentam como especificidades de cada local. Desta forma optei pelo diário de bordo como registro dos eventos que aconteceram durante a viagem.

Deste modo, muitas vezes a narrativa circunstancial que se apresenta tem o intuito de descrever as nuances vividas durante a experiência e que traduzem os detalhes que permearam cada situação, também primando, sobretu-

do, pela adequação à linha “Processos e Procedimentos artísticos” à qual a pesquisa se insere e, no meu entender, é demonstrada através desse modo de apresentar o trabalho.

4

RESIDÊNCIA NO ATACAMA, ANTOFAGASTA, CHILE (2016)

4.1 DUAS PAISAGENS: ARIDEZ E NEVASCA

Saí de Guarulhos às 23h25 do dia 03/07 com destino a Santiago/Chile, fazendo escala em Buenos Aires, onde fiquei aguardando sob frio intenso (11°C) cerca de 2h40min a conexão para Santiago. O voo atrasou alguns minutos e cheguei a Santiago às 8h40 do dia 04/07.

Em Santiago fiquei aguardando o voo para Calama que partiria às 20h25. A demora é cruel!

Assim que cheguei a Santiago saí para a área externa do aeroporto e senti minhas pernas endurecerem devido ao frio. Poucas vezes senti um frio tão intenso. Lembro-me de quando era criança de passar uns invernos muito rigorosos, porém aquela sensação sentida ali em Santiago foi inenarrável, o frio subia vindo dos pés gelando o corpo inteiro, de baixo para cima.

Além do frio que me chamou a atenção em Santiago, o céu se exibía claro e limpo, logo ao nascer do dia, de um intenso azul, num amanhecer com uma luz de nitidez diferenciada.

O voo de Santiago para Calama seria à noite (por volta das 20h30), portanto teria que aguardar praticamente o dia inteiro até poder embarcar. Pensei em dar uma volta em Santiago, mas fiquei receoso quanto à possibilidade de perder o horário do voo, e resolvi aguardar no próprio aeroporto.

Estar num lugar desconhecido, longe de casa e sozinho, muitas vezes te faz sentir determinadas reações ou decisões que são influenciadas pelas condições momentâneas vividas. Talvez a sensação do novo te faça imaginar que é diferente dos sujeitos do próprio lugar. Algumas cenas dali me fizeram lembrar o personagem detetive citado por Nelson Brissac no livro “Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea” e que descrevia detalhadamente a maneira como um detetive observava tudo ao seu redor. Os pormenores surgiam dando foco nas materialidades da cidade na qual estava inserido.

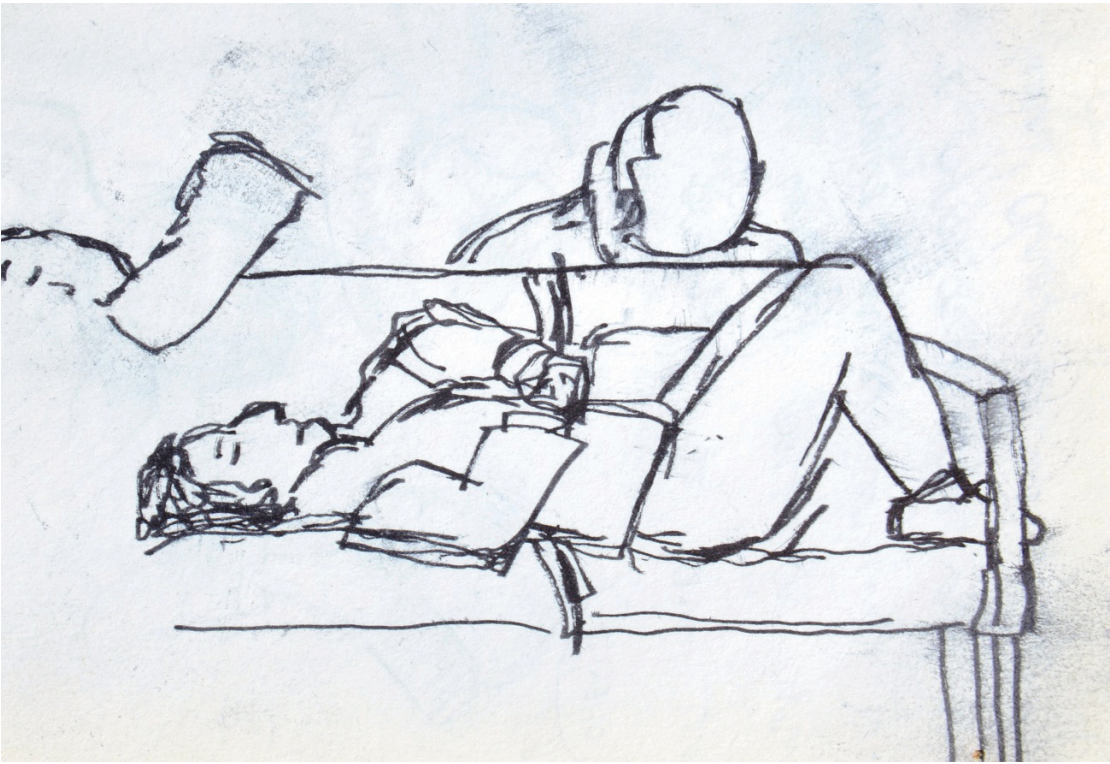
Um homem caminha à noite, seus passos ecoando pela rua deserta. O reflexo das luzes da cidade na calçada molhada recorta sua silhueta solitária. Ele parece estar procurando alguém que desapareceu. Mas essa busca o leva a fugir também, a tentar esquecer o que fez mudar de identidade. Ele se tornaria um estranho nesse mundo de sombras e desolação. Ele é um detetive privado. A figura central nesse universo de coisas perdidas e pessoas que partiram. As pistas que vai recolhendo são objetos que trazem as marcas de quem as possuiu, que têm significado para alguém. (BRIS-SAC, 1987, p. 11)

Os locais por onde passava, as pessoas com quem se encontrava, suas características e postura; as ruas por onde caminhava, as esquinas pelas quais seguia, enfim um descritivo minucioso das cenas que ia avistando tornavam-se complementares à sua percepção.



Figura 22 - Desenho a caneta produzido no Aeroporto de Santiago, Chile, (2016), 10 x 20 cm. Fonte: Acervo pessoal

Figura 23 - Desenho a caneta produzido no Aeroporto de Santiago, Chile, (2016), 20 x 10 cm. Fonte: Acervo pessoal



Comecei a entender e a resgatar algumas das instâncias que envolvem a compreensão do espaço, a relação que existe entre este espaço e o sujeito que lhe ocupa. Um aeroporto é um local de passagem, de sujeitos que vem e vão, que dinamizam seus cotidianos e transformam suas vidas em momentos que se sucedem a outros momentos. Lugar próprio da mudança, da transitoriedade, da maneira fugaz que caracteriza o sujeito contemporâneo.

Como estava sem condições de usar o celular, pensei em fazer uma ligação a cobrar, me encaminei a um telefone público do aeroporto, porém não sabia como fazer ligações a cobrar internacionais. Ao ver minha angústia para tentar fazer a ligação, um taxista chileno me auxiliou de pronto, ajudando a fazer a ligação. Lembrei-me imediatamente e relatei diretamente com a solidariedade brasileira que sempre coloca o brasileiro como cordial e pronto a colaborar com quem precisa. A partir desta memória senti, ali, uma saudade de casa, porém estava a milhares de quilômetros do Brasil.

Encontrei com alguns brasileiros em Santiago, muitos turistas e estudantes que vêm ao Chile para conhecer o frio ou a caminho dos “Moais”, que são referências pontuais e marcantes do Chile.

No aeroporto vi um mural enorme com imagens do Deserto do Atacama e fiquei extasiado em pensar que em algumas horas veria paisagens semelhantes àquela que via ali naquela imagem.

A expectativa que construí levantando dados para a pesquisa me deixou completamente envolvido pelo assunto Atacama, tendo sido extremamente estimulado pelas imagens, mistérios e fascínio que tinha tido contato. Estar ali significava muito para mim: era ao mesmo tempo o receio de estar tão longe sozinho e o êxtase de poder conhecer e realizar algo que vinha planejando há tempos.

Esta mesma sensação de alcance de um objetivo, me dava energia para refletir sobre aquele local, bem como

acerca do entorno que contextualizava aquela vivência, com seus dados, informações e peculiaridades.

O voo de Santiago para Calama foi bastante complicado, pois o avião era muito apertado e tinha a sensação, em alguns momentos, que algum tipo de fobia se apoderava de mim. Como fiquei com as pernas muito apertadas e prensadas na poltrona da frente, fiquei desconfortável e não consegui relaxar durante a viagem. Tive que, em vários momentos, me concentrar para não ter vontade de sair correndo dali. A verdade é que este tipo de reação já tinha acontecido várias vezes quando me sentia acuado, preso ou em lugares escuros, mas ali não tinha para onde sair, portanto devia me concentrar e tentar ficar tranquilo, para que o pânico inicial não tomasse conta de mim. A saída foi tentar dormir e consegui cochilar.

Cheguei a Calama a noite no aeroporto El Loa. Pequeno e circundado por montanhas que se assimilavam às imagens do Atacama que havia pesquisado e visto pela internet, começando assim a ter contato com as *Paisagens de Sal* as quais, mais uma vez, se impunham como constituinte dos anseios que buscava, tendo no sal um dos elementos formadores da paisagem.

Havia planejado pegar um ônibus do Aeroporto de Calama para San Pedro do Atacama, mas quando cheguei ao aeroporto, já muito tarde, não havia mais coletivos públicos operando, de maneira que minha opção se reduziu para os táxis que ficam estacionados em frente à saída do desembarque de passageiros, caminhei em direção a eles.

Fui abordado por um taxista que se ofereceu para me levar a San Pedro do Atacama. Lembro que acertamos a corrida em Pesos Chilenos antecipadamente e partimos. Lourenço, o taxista, foi atencioso e ofereceu seus serviços, caso eu precisasse, durante minha permanência ali e durante o trajeto entre Calama e San Pedro do Atacama fomos conversando e ele apresentou algumas informações sobre a localidade.

Durante o percurso fiquei observando tudo o que conseguia, o que não era muito, pois a noite escura não permitia ver muita coisa. O caminho era uma estrada sinuosa e escura, às vezes era clareada por pequenas vilas que se estendiam ao longo da estrada, que cortava as montanhas, delineando a direção tomada pelos turistas que se dirigem à região do Atacama vindos de Calama.

Lourenço perguntou sobre o meu conhecimento da região e do meu interesse pelo deserto e pelas características espaciais e específicas dali, falei do sal e das intenções da minha permanência lá. Logo ele me deu várias dicas sobre os passeios e locais da região, colocando-se a disposição para me levar a qualquer um deles.

A certa altura do percurso Lourenço saiu da estrada e estacionou o carro numa espécie de acostamento lateral à pista, pegou uma lanterna e pediu que eu descesse para darmos uma olhada. Ao mirar a luz contra a escuridão ergueu-se diante de nós um paredão enorme, que conforme a luz da lanterna corria ia revelando outras formações rochosas que se estendiam por um grande vale, a perder de vista.

Aquela cena me deu frio na barriga de emoção. O fato de ser noite e estar escuro também aumentou o impacto e criou certo ar de descoberta e mistério. As qualidades do espaço que antes estavam armazenadas no campo da expectativa e da imaginação, agora começavam a tomar forma.

Jamais esquecerei este primeiro contato com a paisagem do Atacama. Fez-me lembrar do primeiro contato com as salinas de Araruama que, coincidentemente também ocorreu à noite em Praia Seca, Araruama, Rio de Janeiro.

A relação de escala que é estabelecida entre o ser humano e o espaço exerce forte influência sobre a percepção que temos dos espaços. Na imensidão do Atacama esta característica é facilmente perceptível, devido às dimensões das formações rochosas, o caráter planar e a paisagem que se desdobra de forma repetitiva.

Percebi também o sal incrustado nas formações rochosas, o que deixa algumas marcas, pontos e linhas brancas distribuídas e entremeadas pela extensão das mesmas, formando camadas e áreas de sal, terra e minérios.

Seguimos viagem em direção a San Pedro do Atacama, aonde chegamos por volta das 23h00, adentrando a pequena vila, que àquela altura encontrava-se bastante deserta.

Constituída de ruas estreitas de chão batido e mal iluminadas, a pequena vila de San Pedro de Atacama é muito aconchegante, com suas habitações rústicas e simples, a maioria construída com a técnica pau-a-pique, características estas que dão à vila certo aspecto antigo, de ter estacionado no tempo, parecendo que a “modernidade” não havia chegado por ali. A manutenção da vila num estado rústico, onde a arquitetura colonial/barroca aliada a traços indígenas compõem uma cultura visual riquíssima e impactante para olhos estrangeiros.

Esta característica rústica da vila de San Pedro de Atacama, dando a ela uma feição particular, composta pelas características que a definem como um centro de turismo voltado à exploração e conhecimento de aspectos relacionados à História, Geografia e Artes.

Finalmente chegamos ao hostel onde havia feito a reserva de hospedagem, bem no centro de San Pedro de Atacam, tendo sido recebido pelo proprietário, o Sr. Jorge, o qual me mostrou o quarto coletivo composto de 3 beliches.

Acomodei minha bagagem, preparei a cama e então pude descansar da longa jornada que havia começado no dia anterior.

Lembro-me de ter deitado na cama e me chamou a atenção o fato de haver uma abertura no teto do quarto coberto com uma espécie de palha vegetal. Aquilo me intrigou, pois comecei a achar que, caso chovesse, molharia tudo ali dentro, além de supor que poderiam adentrar bichos ali pelas frestas.

Pensei em descansar logo para, no dia seguinte, acordar cedo e começar a explorar o Atacama.

PRIMEIRO DIA

Acordei cedo e já havia planejado pegar uma bicicleta para percorrer os lugares mais próximos, começar a me adaptar e ir conhecendo os meandros do lugar.

Comecei pelos lugares mais próximos à vila de San Pedro, como a comunidade Alepe, pelo fato de ser próximo ao centro da vila de San Pedro de Atacama, além de ter um percurso, razoavelmente fácil de fazer, que inclusive é feito por mulheres e crianças a pé ou de bicicleta.

A Comunidade Alepe são resquícios de uma antiga comunidade indígena que ocupou a região do Atacama e, segundo pesquisas datam do século XII, deixando marcas dessa ocupação como vestígios de habitações, relevos esculpidos em montanhas e fragmentos de utensílios e utilitários.

Interessante notar que os remanescentes vivos da comunidade Alepe é que fazem a gestão e administram os recursos advindos dos ingressos cobrados dos turistas que visitam o local, bem como a manutenção do sítio. Isso possibilita um maior envolvimento e conscientização da importância daquele espaço para a formação cultural deles. Embora tenha parecido que o aspecto comercial prevalecia em alguns momentos.

Além da comunidade Alepe conheci a *Caverna do Diabo*, um complexo de cavernas que se escamoteia ao final de um percurso sinuoso, íngreme e de difícil acesso, só podendo ser acessada a pé.

Logo na entrada do caminho que leva à *Caverna do Diabo* há uma organização de sedimentos rochosos que aludem a uma composição que lembra uma sala de ritual, com mesas, assentos e outros fragmentos que se agrupam num conjunto de peças muito interessantes.

Uma cabeça humana está esculpida numa das estruturas rochosas que ficam na entrada da caverna. Uma espécie de *Gárgula* protetora que está localizado na parte superior da entrada, o que torna o lugar enigmático, medonho e incrível, além de impor ao visitante um respeito pelo medo e pelo fato do local estar numa área extremamente deserta e erma.

Ali também registrei as formações rochosas, que me chamaram a atenção pelo seu caráter de formação em camadas, com camadas visivelmente formadas por elementos que se misturavam entre minerais, terra, rochas e sais, que se apresentavam por linhas brancas horizontais, se dividindo em várias camadas sobrepostas. Essas faixas se mostraram para mim como um registro da história de formação geológica do lugar, conduzindo os olhos pelos meandros da(s) história(s) que eles simbolizam.

Ao seguir pelo caminho para a *Caverna do Diabo*, a sinuosidade e os gargalos do percurso, além do silêncio mortal (só se ouve o vento e os pássaros) que transformam a visita em algo misterioso e medonho.

Nestas condições, tive medo algumas vezes de seguir caminho, por me sentir sozinho e mesmo pelo caráter cerimonioso e imponente do lugar. Titubeei, pensando em desistir, diante do cansaço e fadiga que me acometeram durante o percurso.

No caminho encontrei poucas pessoas, em geral turistas que circulavam fazendo o caminho natural e indicado pelos guias. Alguns animais (cachorros são muito comuns) que sobrevivem na paisagem árida e quente.

Como havia ido de bicicleta alguns pontos eram de mais difícil acesso, assim percebi que seria melhor sair a pé, pois a mesma facilidade de rápida locomoção que a bicicleta proporcionava, também impunha dificuldades dependendo do terreno a ser explorado.

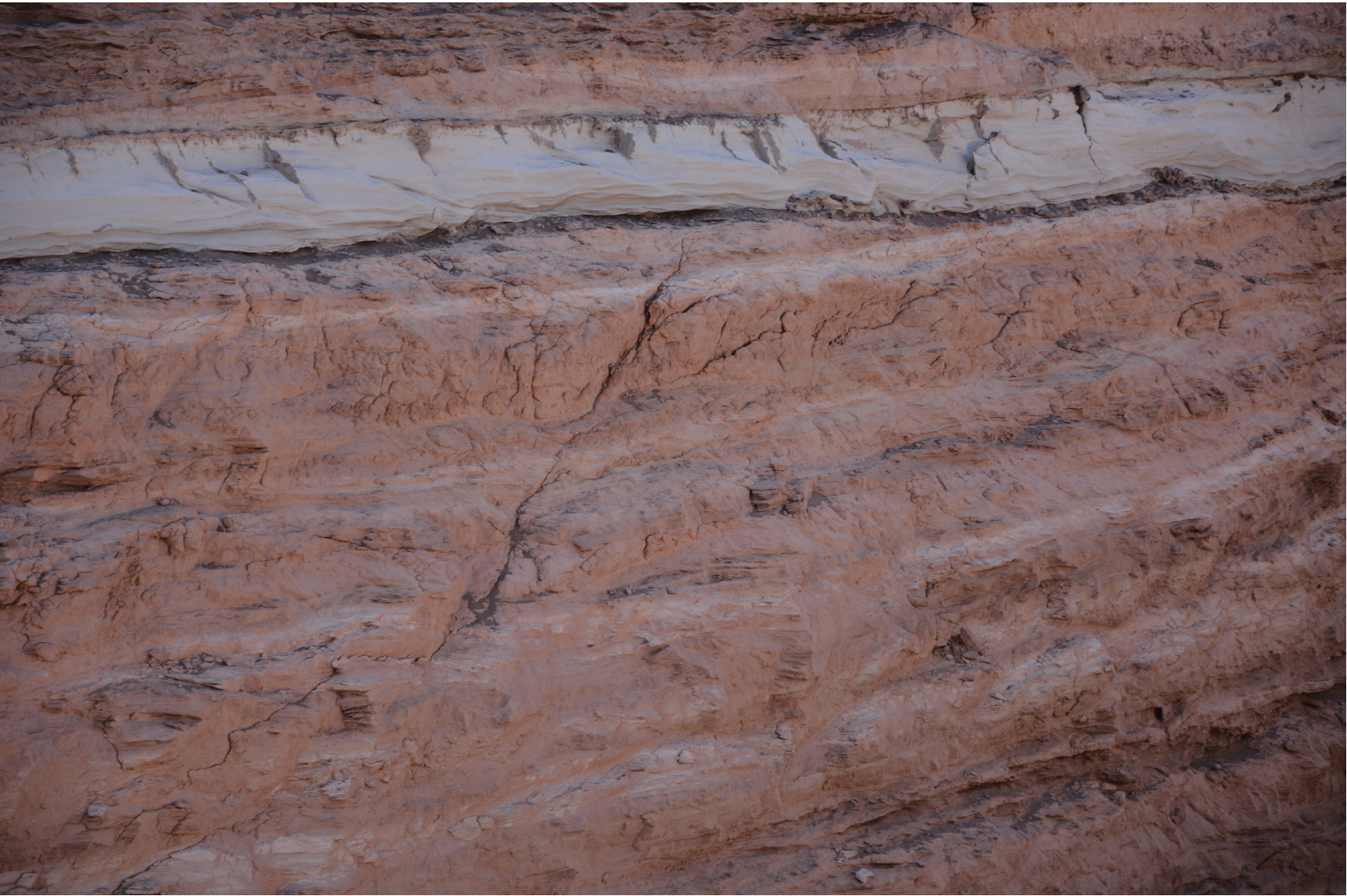


Figura 24 - Registros de formações rochosas obtidos no caminho para a Caverna do Diabo nos arredores de San Pedro de Atacama, Chile, (2016). Fonte: Acervo pessoal

Queria subir em alguns montes de terra durante o percurso para a comunidade Alepe, porém o peso da bicicleta me fazia pensar algumas vezes, lembrando do mito *Sísifo*⁵, que em muitos momentos surgia para me alertar sobre o eterno empurrar pedra acima.

O esforço físico tem uma presença nesta trajetória que também representa fundamentalmente algo potencial. O gosto pelo fazer, pela transformação material através do gesto, pela alteração das características físicas das matérias, pelas qualidades materiais, pela ação do homem que transforma o mundo, sua aparência e origem, e ao mesmo tempo, constrói conjuntamente o mundo visível.

Uma fala da minha irmã Sandra que reflete esta característica e que me lembro de ouvir mais de uma vez “Você sempre escolhe o difícil!”. As opções pela Arte e pela Educação demonstram esta tendência, já que são áreas bastante difíceis, no sentido do reconhecimento, valorização profissional e, mesmo do alcance perante a sociedade. De fato, a opção por soluções, caminhos e escolhas que se apresentam com maior grau de dificuldade sempre me foram aprazíveis.

Em trabalhos anteriores, como na série de trabalhos produzidos entre 1997 e 2000 com plástico derretido, a transformação dos materiais provocando suas características originais, se revelam no questionamento sobre a resistência que tais matérias oferecem ao artista, de modo que a mudança momentânea do estado físico do plástico, ficando líquido antes de se solidificar novamente sob o calor do fogo, remete a esta reflexão.

O prazer de observar a transformação de estados físicos do plástico tinha um caráter de êxtase dentro do processo

5- Segundo a mitologia grega Sísifo, rei de Éfira, é condenado por Zeus a empurrar eternamente uma grande rocha montanha acima e que ao chegar ao cume rola novamente para baixo, castigo por revelar que Zeus havia sequestrado Egina.

de construção do trabalho; certo descontrole da matéria, assim como vê-la se dobrando sob a ação do calor era um momento único e avassalador dentro do processo de construção dos trabalhos.

O domínio parcial sobre a condição física do material, bem como a imposição para a mudança deste estado me causava prazer, vibrando ao ver o calor tocando o plástico, impondo-lhe, com certa resistência, a alteração de sua aparência e característica.

A opção pelo labor como opção (ou consequência) na produção artística adequa-se ao que Bachelard cita comparando a narrativa de Robinson Crusoe:

Na solidão ativa, o homem quer cavar a terra, furar a pedra, talhar a madeira. Quer trabalhar a matéria, transformar a matéria. Então o homem não é mais um simples filósofo diante do universo, é uma força infatigável contra o universo, contra a substância das coisas. (BACHELARD, 2008, p. 24)

Deste modo, quando o exercício do fazer artístico toma o trabalho, a força física, como elemento transformador do mundo, o artista deixa de ter uma atitude contemplativa diante do mundo e da matéria; e a transforma, tendo na matéria a resistência necessária para perceber essa transformação, além do poder através da força, exercido sobre ela.

Figura 25 - Sísifo representado, na pintura de Tiziano, carregando a rocha morro acima. Fonte: Tiziano, Sísifo, Óleo sobre tela (1548-1549). Museu do Prado, Espanha.



Figura 26 - Montagem da exposição “Sal”(2014) no Instituto de Artes da UNESP na defesa do Mestrado
Fonte: Fotografia Alexandre Vilas Boas



Figura 27 - “Era Como em Giacometti, o limite entre o Ser e o Nada”, (1998), Plástico derretido. 1,60 x 55 x 1,20 m. Fonte: Acervo pessoal



Figura 28 - “Assim como em Van Gogh, os girassóis não morrem” (1998), Plástico derretido, 15 x 20 x 60 cm. Fonte: Acervo pessoal

SEGUNDO DIA

“O Atacama foi esculpido pela natureza”.
Lourenço, motorista de Calama.

Como o 1º dia havia sido bastante exaustivo, fui dormir por volta das 22h00 planejando acordar cedo e pegar a bicicleta outra vez, para rodar o máximo possível aproveitando o dia. *Carpe Diem!*⁶

Tinha planejado para o 2º dia a visita à Cordilheira de Sal que havia visto parcialmente na chegada a San Pedro do Atacama e que havia me impressionado muito na chegada, além de conhecer também o *Valle de la Muerte*, ponto bastante procurado na região.

Comecei a pedalar por volta das 9h00 na direção da saída da vila de San Pedro do Atacama, sendo que ao chegar percebi a existência de dois caminhos possíveis: uma rua de asfalto e outra de terra.

Segui pelo asfalto em direção à Calama com a informação do Lourenço (taxista que havia me trazido no trajeto entre Calama e San Pedro do Atacama) que a distância para acessar a Cordilheira de Sal era de três quilômetros. Pensei que fazer esta distância de bicicleta seria tranquilo, pois levaria no máximo uma hora para chegar ao meu objetivo, porém não levei em consideração o caráter íngreme do percurso, que era dificultado por ser subida na direção de Calama.

Esta frase do Lourenço ficou martelando na cabeça e apresentou um primeiro olhar “nativo” do local, analogia bastante propícia às qualidades da paisagem do Atacama, bem como aos direcionamentos artísticos que queria dar

6- *Carpe diem* é uma frase em latim de um poema de Horácio, e é popularmente traduzida para “colha o dia” ou “aproveite o momento”. É também utilizado como uma expressão para solicitar que se evite gastar o tempo com coisas inúteis ou como uma justificativa para o prazer imediato, sem medo do futuro.

à minha percepção do lugar. Notei a relação estipulada entre a paisagem e suas características visuais entranhadas na constituição do imaginário humano daquilo que é belo, exótico, agradável, construído pelas mãos, sobretudo adequado àquilo que denominamos como Estética. Mesmo na “ingenuidade” de um sujeito que não domina conscientemente os códigos da arte, os signos que compõem a paisagem em foco perpassam elementos que constatamos também na arte.

Ao seguir pela estrada, inicialmente pedalando, constatei que aquilo que o Lourenço tinha me apresentado na noite de chegada a San Pedro era somente um fragmento de uma área muito mais abrangente, aliás a grandiosidade e amplidão das montanhas que se sucedem é impressionante, formando um encadeamento sequencial que produz uma sensação de solidão e imponência pelas dimensões impostas pela paisagem. A repetição da característica geográfica da paisagem, com montanhas que, embora variando de dimensões tenham a propensão de confundir a visão humana, resultando numa relação de questionamento inevitável relacionado à escala, dimensão e ritmo.

Compreendi que aquilo que tinha pensado ser a entrada para a Cordilheira de Sal era, na verdade apenas um ínfimo fragmento dela.

A Cordilheira de Sal é um complexo de montanhas e abrange uma área imensa, tanto que me confundi e não reconheci o local exato que o Lourenço havia me mostrado.

Percorri cerca de um quilômetro e meio, chegando a um dos vários mirantes que existem na estrada, onde realizei uma série de fotografias e produzi o trabalho “Homenagem a Richard Long e Coletivo 308”.

Resolvi então voltar em direção a San Pedro para decidir se iria, em seguida, ao Valle de la Muerte ou ao Vale de la Luna, que eram locais que queria conhecer. Olhei no guia e reparei que a distância para o Vale de la Luna era de

dezenove quilômetros e para o Valle de la Muerte era dez quilômetros. Decidi pelo Valle de la Muerte principalmente por conta da distancia menor, já que estava um tanto cansado por ter pedalado muitos quilômetros.

Acessei a entrada para o Valle de la Muerte indicado por uma placa de sinalização e logo próximo havia uma guarita que imaginei ser para informações, mas ao me aproximar vi que tinha a função de cobrar ingresso ao Valle de la Muerte: CLP\$ 3.000 (Três mil Pesos Chilenos).

Na entrada perguntei sobre a distância para chegar ao Valle de la Muerte e uma moça com características indígenas me informou que eram três quilômetros e meio de subida, depois mais um quilômetro para chegar ao mirante. Encarei a subida.

A subida mostrou uma diversidade de montanhas, de variadas dimensões, entremeadas por montes de sal e minérios que coloriam linda e ricamente a paisagem. Recolhi algumas pedras.

Em determinados pontos da subida a areia solta do caminho dificultava e exigia uma força intensa das pernas, pois faltava apoio para dar as passadas, agravada por ter que empurrar a bicicleta, a qual a certa altura, pesava muito mais que seu peso real.

Uma das situações que vivenciei foi a sensação de “calor e frio ao mesmo tempo”: ao caminhar no sol, o suor escorria, mas ao chegar numa sombra produzida pelas montanhas o vento batia na roupa molhada com o suor, fazendo sentir muito frio, produzindo uma sensação horrível. Um mal estar corporal provocado pela roupa molhada. Esta situação aconteceu várias vezes durante a subida para o Mirante.

Pensei em desistir algumas vezes, sendo tentado a pensar que não precisava, necessariamente, realizar essas façanhas, pois poderia optar em fazer os tours como os turistas fazem. Conseguiria resultados e cumpriria os requisitos necessários para atingir o objetivo.



Figura 29 - Placa de sinalização localizada próxima a San Pedro de Atacama indicando uma das entradas para a Cordilheira de Sal, San Pedro de Atacama, Chile, (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 30 - Homenagem a Richard Long e Coletivo 308, Trabalho realizado em San Pedro de Atacama, Chile, (2016).
Fonte: Acervo pessoal



Figura 31 - Placa de sinalização localizada próxima a San Pedro de Atacama indicando uma das entradas para o Valle de la Muerte, San Pedro de Atacama, Chile, (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 32 - Vista da trilha na subida para o Valle de la Muerte, San Pedro de Atacama, Chile, (2016). Fonte: Acervo pessoal

Passava pela minha cabeça alguns pensamentos relacionados aos métodos para a obtenção dos dados da minha pesquisa.

Por que obter determinado resultado com tanto esforço? Porque tem que acontecer com tanta dificuldade? Talvez pudesse obter os resultados com mais facilidade.

Mas não. Não seria, de fato, a mesma situação, sobretudo por que não seria o meu trabalho. Uma pesquisa com características materiais, com o peso e densidade das matérias, a qual para ser produzida necessita da mão que toca a matéria, transformando-a, testando seus limites físicos, tensionando as estruturas que a formam, moldando-a, questionando-a.

A resistência é uma característica recorrente na minha trajetória.

Encontrei três pessoas no caminho (um jovem casal argentino e um francês que tentou subir de moto) e vi um automóvel 4X4 que também desistiu, pois mesmo com a tração, a areia solta torna complicada a subida.

Minha água também foi acabando e fui ficando um pouco receoso quanto a isso. Lembrei-me dos conselhos e dicas que consultei antes de viajar: “Tomar cuidado com a desidratação”.

Eu tenho medo e medo está por fora

"O medo anda por dentro do teu coração".
(BELCHIOR, 1976)

Lembro-me de ter olhado a quantidade de água um pouco antes de chegar ao final dos três quilômetros e já tinha consumido mais da metade da garrafa, fato este que me levou a economizá-la. O problema é que com a rarefação do ar parece que a necessidade de beber água aumenta. Por três ou quatro vezes tive que parar de subir para poder respirar, ficava ofegante e a respiração natural demorava a voltar ao normal, me obrigando a sentar e respirar mais lentamente.

Cada movimento, cada passo, metro, curva, montanha se sucediam num filme interminável ditado pelo enredo do cansaço e da resistência física e psicológica. Tudo organizado numa espécie de “Via Crucis”⁷, “martírio” temperado com algo físico e entranhado à questão corporal.

Neste sentido, a ideia de residência teve um forte impacto na *escala* da intensidade e forças que atuam no trabalho, fundando estacas, pilares que reestruturariam as energias presentes neste campo de atuação de forças da pesquisa.

Chegando ao final da subida registrei a trilha e avistei um carro que não conseguiu subir. Senti-me forte, resistente e recompensado diante do visual incrível e, sobretudo por ter alcançado o objetivo, podendo desfrutar daquele momento como experiência única na minha vida.

Havia uma cancela no final da subida para impedir a passagem de veículos e uma trilha que continuava até o mirante, entretanto a partir dali esta ficava mais acidentada, resolvi então deixar a bicicleta presa à cancela, já que tinha trazido um cadeado, e subir a pé.

A última etapa da subida foi ainda mais difícil, porém a vontade de chegar ao mirante foi maior que o cansaço, por isso a dificuldade do terreno tornou-se tranquila naquele momento.

Ao chegar ao mirante, a vista proporcionada impressiona. Estar a 2.500 metros de altura produz uma sensação de conquista e grandeza, ao mesmo tempo em que dialoga com o espaço e a escala homem versus natureza de maneira única.

7- A *via-crúcis* (do latim Via Crucis, "caminho da cruz") é o trajeto seguido por Jesus carregando a cruz, que vai do Pretório até o Calvário. O exercício da via-sacra, como também é chamada, consiste em que os fiéis percorram, mentalmente, a caminhada de Jesus a carregar a Cruz desde o Pretório de Pilatos até o monte Calvário, meditando simultaneamente na Paixão de Cristo.

As grandes montanhas tornam-se pequenos pontos salpicados sobre uma ampla superfície que formam um relevo muito típico. Um visual esplêndido recompensador de qualquer esforço.

Com um vento terapêutico que aliviava o cansaço, sentei ali para aproveitar aquele momento, que era um misto de descanso, alívio, celebração e satisfação com a ideia de complementação de uma etapa. Sentimentos associados à construção da paisagem formada no meu imaginário e também de toda a produção executada até ali.

Como em flashes veio toda a trajetória, desde os trabalhos produzidos em ateliê até a proposição da residência, passando por Araruama que foi a mudança de direção na pesquisa. Tudo vindo e pontuando memórias que marcam as diversas etapas da pesquisa.

Aquele momento único me proporcionava uma reflexão acerca da paisagem ali presente, como que fechando um ciclo.

Encontrei dois chilenos que já estavam lá no Mirante, o que me fez pensar que havia outro caminho pra chegar, já que não cruzei com os dois pelo caminho. Percebi que eles haviam feito o percurso inverso chegando por um ponto na estrada antes de chegar a San Pedro.

Pensei que poderia ter feito este caminho inverso, o que diminuiria em muito o desgaste físico e conseguiria obter os registros que precisava, além de não precisar pagar os três mil pesos chilenos. A tentação se apresentava novamente.

Voltei a refletir sobre a produção, o labor, os procedimentos empregados para obtenção dos resultados que vinha colhendo. O papel da opção pela residência como metodologia e registro de processo de trabalho.



Figura 33 – Ivan Kramskoi. Cristo no Deserto (1872). Óleo sobre tela. 180 × 210 cm. Fonte: Tretyakov Gallery, Moscou.



Figura 34 – Vista da trilha na subida para o Valle de la Muerte, demonstrando a característica da areia solta. San Pedro de Atacama, Chile, (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 35 – Vista do Valle de la Muerte com seu relevo típico. San Pedro de Atacama, Chile, (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 36 – Vista do Valle de la Muerte. Detalhe de vegetação e rochas.
San Pedro de Atacama, Chile, (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 37 – Detalhe de solo próximo do Valle de la Muerte. San Pedro
de Atacama, Chile, (2016). Fonte: Acervo pessoal

Figura 38 – Memorial com painel de cerâmica. San Pedro de Atacama, Chile, (2016). Fonte: Acervo pessoal

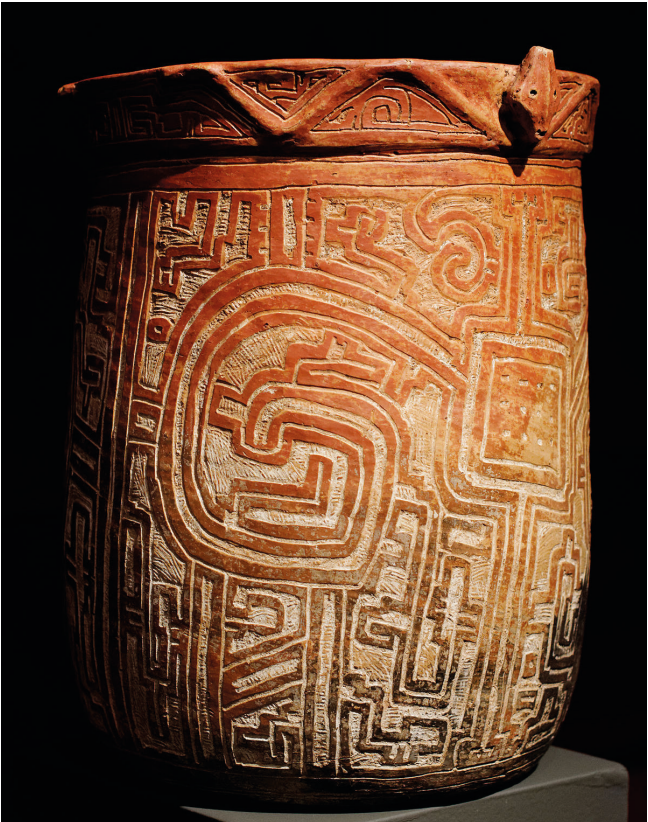


Figura 39 – Detalhe do painel de cerâmica. San Pedro de Atacama, Chile, (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 40 – Detalhe do painel de cerâmica. San Pedro de Atacama, Chile, (2016). Fonte: Acervo pessoal

Figura 41 – Urna funerária Marajoara com seus grafismos. Cerâmica (c. 400 – 1000). Fonte: Coleção Henry Law. Fotografia Marie-Lan Nguven (2011)



Naquela altura e diante da inspiradora experiência, retomei algumas reflexões que vinha amadurecendo na pesquisa. A noção de Paisagem percebida em Milton Santos, por exemplo, que agrega a ação como meio transformador e contínuo da ideia de paisagem. Ali, diante do Valle de la Muerte, pensava em como cada sujeito construía, fechando elos de percepção, aquela cena que se apresentava, de maneira diversa para cada um que a contempla.

O conceito de *Paisagem de Sal*, adequado à essência da pesquisa e eu-pesquisador-artista ali prostrado e incorporando ativamente os elementos que compõem o Valle de la Muerte, elementos surgidos das especificidades daquela paisagem. A replicação de alguns efeitos visuais que havia conseguido em ateliê presentes no espaço e incorporados às características daquele lugar especificamente.

As cores, luzes, transparências e materialidades compunham algo único, próprio dali. Os diálogos entre matérias que se apresentavam constituídos naquela cena ganhavam um corpo numa materialidade bastante densa e carregada de peso, força e energia.

Imbuído destes pensamentos e reflexões fiquei ali, na dúvida, se retornava para pegar a bicicleta e seguir pela estrada ou se voltava pelo mesmo caminho que havia vindo.

Depois de considerar, durante alguns minutos, os prós e contras da situação decidi pegar a bicicleta e subir com ela até o mirante e seguir até a estrada. Foi o que fiz, porém o cansaço pesou novamente e empurrar a bicicleta naquele ultimo trecho foi bem difícil.

Após a última etapa da subida tudo ficou mais fácil, pois embora tivesse que seguir por um terreno com pedregulhos, nada comparado ao esforço que havia feito para subir a trilha.

Chegando à estrada a tranquilidade estava de volta, pois o asfalto em descendência e o vento refrescante batendo no corpo proporcionou alívio terapêutico para um dia que

havia sido extenuante, quente e *arenoso*. Descer pela estrada parecia o complemento ideal para uma subida que tinha exigido muito esforço e persistência.

Fiz fotos e vídeos, além de colher algumas rochas dali. O colorido resultado das diversas qualidades minerais que compõem a paisagem dali me chamou a atenção. Num mesmo lance de vista é possível ver a passagem de tons verde azulados para laranja amarelados, num constituir complementar e abrangente no sentido cromático. Um amplo e variado espectro de cores surgia dali, como simbolizando a unidade representada pela cena e sua constituição física.

Além das cores dos minerais, vi a cor da cultura Quéchua predominante e se apresentando em diversos pontos do território chileno, trazendo os traços de uma cultura de tradição indígena, que se mostra em toda sua plenitude através dos trançados, cerâmicas e símbolos ligados às tradições culturais e folclóricas da região.

As materialidades que vi ali mantinham a relação de diálogo com elementos da terra e com a cultura latino americana, conectando de forma complementar com a tradição indígena que trazemos (inclusive no Brasil), sobretudo valorizando o aspecto rudimentar e simples que permeia as diversas culturas presentes na América Latina.

Verificar esta proximidade existente entre culturas que embora geograficamente distantes, mantém aproximações visuais e estéticas, apresentando-se como complementares a uma formação cultural e visual que é comum na América Latina. Pensei na cultura nordestina, Mestre Vitalino, e nos elementos que a compõem, sua história e visualidade adequada aos meios que foram utilizados para produzi-la.

O elemento terra como símbolo ligado aos valores associados à origem, raízes, nascimento, vida e morte trazem conexões existentes com a história de formação do lugar

e dos sujeitos que a construíram, num enredo que une presente e passado. A cerâmica como técnica remete a esses dados e traduz milenarmente essas condições.

De certa forma, o caráter processual desta pesquisa equivale aos modos de compreensão, pautado em fases ou processos que denotam e exemplificam as características de cada momento. As analogias que vou construindo remetem a estas etapas e constituem a essência da pesquisa, formando um todo desigual e heterogêneo permeada, porém, por uma linha que transpassa e costura todos os elementos presentes na pesquisa.

Voltei à vila de San Pedro no início da noite, com o sol se pondo sob as montanhas e o frio voltando a aparecer, ao chegar me alimentei e procurei descansar, pois o dia havia sido intenso, contudo já planejando no dia seguinte acordar bem cedo para fazer as demais etapas: visitar as lagoas de sal e propriamente o Salar.

Meus planos eram ir às lagoas altiplânicas e ao Salar do Atacama para registrar os efeitos do sal sobre estas regiões do Atacama.

TERCEIRO DIA

Acordei no susto às 7h30 e saí correndo para ver se conseguia pegar algum passeio, já que tinha conhecimento que as expedições partiam às 7h00.

Rodei a pé pela vila de San Pedro a procura de algum guia ou expedição que pudesse ir ao Salar de Atacama ou às lagoas de sal.

Frustrei-me, pois já não encontrei nenhum passeio no qual pudesse me engajar. Angustiado e depois de esperar uns vinte minutos, sem sucesso, comecei a achar que perderia o dia, pois já era tarde para ir para os locais mais afastados da vila de San Pedro.

Fiquei ali na rua pensando numa solução, já que não encontraria ninguém que pudesse me conduzir aos passeios mais distantes, nesse momento surgiu o *Ondom*, que me abordou, num Jeep 4X4, perguntando se queria taxi. A princípio eu disse que não precisaria naquele momento, mas que para voltar ao Aeroporto nos próximos dias precisaria sim.

Ele me deu um cartão e pediu que eu ligasse para combinarmos. Perguntei então se ele me levaria ao Salar de Atacama e este com um sorriso Quéchua Ondom perguntou: “Agora?”.

Rapidamente respondi que sim e então partimos.

Ondom foi a minha salvação para aquele dia (e para os outros também), pois a partir dali eu teria uma pessoa que me levaria onde eu quisesse.

Pelo fato de ser abordado daquela maneira, sem nenhuma recomendação ou indicação, fiquei um pouco receoso, num primeiro momento, pois não conhecia aquele sujeito que me abordara de forma tão casual, porém não havia alternativa já que tinha que aproveitar o tempo, foi quando notei que o Ondom era um trabalhador cadastrado, pois tinha o carro, credencial e uniforme que demonstravam que era um trabalhador oficial, dentre os

muitos que não são e que atuavam ali, de forma ilegal, fiquei um pouco mais tranquilo.

Combinamos o preço e partimos para as lagoas de sal. Passamos em Toconao, uma pequena vila que se situa nos arredores de San Pedro de Atacama, onde visitamos uma pequena e rude igreja do século XII. Rústica, linda e com várias referencias relacionadas aos cactos e rochas da região desértica.

Partimos para a lagoa “Trenbitche”, “Ojos del Salar” e “Laguna Cejar”. Todas com predominância de elementos visuais associados ao sal. Alguns locais bastante parecidos com Araruama, principalmente pelo caráter plano dos terrenos e pelas cores que se desdobravam a partir da luminosidade bastante incidente ali.

O colorido das lagoas, com seus elementos minerais e vegetais, dialogando com o sal produz colorações que vão dos laranjas, amarelos, passando pelos verdes e azulados, pontuando os minerais que se espalham pelos caminhos. Permanecemos ali nas lagoas durante várias horas, onde fiz muitos registros fotográficos e observei o vai e vem de vans que chegavam e saíam freneticamente.

Algo que me chamou a atenção foi perceber que a maior parte das pessoas que vinham visitar as lagoas de sal queria ver os flamingos que migram para lá para atraídos pela comida (Artemis) que lhes é oferecida fartamente.

Os selfies também são uma mania por ali, sendo que os paus de selfies são um instrumento muito popular e utilizado pelos visitantes.

Foi bem estranho e inquietante perceber que numa paisagem com qualidades a serem apreciadas, um número considerável de pessoas se dirige para lá somente para “fazer um selfie”, preocupando-se somente com as suas próprias autoimagens. Fiquei pensando que aquilo demonstrava uma superficialidade pela qual passamos em nosso tempo, bem como na maneira como subutilizamos a fotografia, relegando-a a um patamar de mera ferramenta que descreve a natureza, conforme nossos desejos.

A paisagem torna-se somente um cenário onde o mais importante é a individualidade egocêntrica do ser humano, ignorando totalmente o espaço que o circunda, demonstrando a falta de integração entre ser humano e paisagem.

Talvez o tema paisagem sirva para refletir sobre essa condição na contemporaneidade, bem como podemos utilizar a arte como meio de estimular esta reflexão.

Por que nos distanciamos do lugar/espaço em que vivemos?

Por que não nos reconhecemos como parte integrante da paisagem?

O apetite ancestral humano pelo domínio e controle do espaço demonstra o quanto estamos desajustados com relação à natureza, subjugando-a e colocando-a como instrumento de exploração e transformação ao nosso bel prazer.

Talvez tenhamos esquecido as lições dos artistas dos anos 60 e 70 (como Robert Smithson e Joseph Beuys) que nos indicaram que esse desalinho com a natureza produziu o uso irracional dos recursos naturais, bem como o consequente e progressivo esgotamento destes mesmos recursos.

Percorri durante um bom tempo por caminhos sobre uma área imensa coberta de sal. Estes caminhos foram estruturados para que os visitantes vivenciassem a experiência de percorrer sobre a camada de sal, porém poucos se dispunham a percorrer o caminho, devido a sua extensão. A maior parte dos visitantes se contenta com os selfies que são produzidos na entrada da estação e em pontos já preparados para isso.

Lembrei-me das salinas de Araruama, já que tanto no aspecto visual quanto no aspecto de organização do espaço havia certa proximidade. A divisão em poços distribuídos geometricamente e ao longo de toda a extensão da área compreendida pelos lagos remetia diretamente às salinas de Araruama.



Figura 43 – Detalhe da entrada da Igreja de Toconao. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal

Figura 42 – Fachada da Igreja de Toconao. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 44 – Detalhe da estrada que corta o deserto do Atacama com sua formação rochosa. Fonte: Acervo pessoal



Figura 45 – Detalhe de formação de sal na lagoa Trenbitche. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 46 – Detalhe de formação de sal na lagoa Trenbitche. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal

A área envolvia formações estruturadas através de grandes cristais de sal que tem um formato específico, tendo uma configuração irregular, parecida com estalagmites.

Percorri a área da lagoa fotografando. Refletia sobre a importância da fotografia na pesquisa, na maneira como esta técnica foi ganhando força, de forma gradativa no trabalho. A técnica antes servia somente como registro, agora vem sendo incorporada a ele, trazendo o espectador para dentro do trabalho.

Outro dado atrelado à fotografia e ao registro do trabalho me inquietava:

um aspecto determinante nessa discussão: qualquer relato de uma ação é, por natureza, parcial, já que condensa algo muito maior como uma ação com uma determinada duração no tempo e extensão no espaço, um desenvolvimento, um acúmulo de experiências [...] torna-se evidente a fatal incompletude de qualquer registro (VISCONTI, 2014, p. 43)

Esta parcialidade e incompletude apontada por Crivelli vêm da natureza dos próprios registros e, portanto é inerente às próprias técnicas das quais não se pode fugir. De certa maneira, este espaço deixado pelo registro “parcial” mantém um intervalo para a digestão e construção da percepção do observador, dando-lhe foco.

O espaço deixado entre o evento registrado e o olhar do espectador, característica típica da fotografia, trouxe para o trabalho a possibilidade de preencher tal espaço com as impressões de quem as vê. Esse espaço para a leitura e reflexão do observador, o traz para participar da construção da ideia, propondo uma construção conjunta, compartilhada.

A participação do observador, neste caso, é desejada e define a completude do trabalho, nos instantes de primeiro contato e de desdobramentos deste momento, através do contato visual e da ação do sistema perceptivo, sobre aquele dado. Deste modo, a construção da noção de paisagem fica flexível, moldável, pois se sujeita às múltiplas

inserções que são estipuladas através das diversas percepções do observador.

Pensava no aspecto da caminhada como elemento de descoberta e de exploração na pesquisa, a partir da residência em Araruama e que, agora retornava como forma de refletir sobre o espaço, percorrendo-o de forma física. O corpo como parte do trabalho, praticamente uma ação performática, a ação corporal de deslocamento remetia a estas características e como isso vinha impactando nos processos do trabalho.

Lembrava de Richard Long, artista que emergiu com a Land Art, (embora seu trabalho se distinguisse de outros artistas deste movimento como Robert Smithson ou Walter de Maria) principalmente pela característica de não intervir abruptamente sobre o espaço, deixando poucos vestígios e marcas sobre ele. Deixava suas impressões e vestígios nos caminhos que percorria, seja através de rochas e minerais que ia encontrando ou pelas marcas do trajeto caminhado que fazia. Esta ação mínima sobre a paisagem o diferencia dos outros Land artistas.

Segundo Visconti, a razão desta diferença reside na tradição artística dos artistas, ou mais propriamente do lugar de onde vieram:

Se compararmos as obras de Long ou de Hamish Fulton, para citar apenas outro artista inglês, com as dos artistas da Land Art americana, em especial Robert Smithson, Dennis Oppenheim ou Walter de Maria, fica evidente a diferença ontológica na relação com a natureza e o território: por um lado, homens que se limitam, basicamente, a caminhar sobre a terra, sem nenhum desejo de modificá-la; por outro, máquinas, obras mastodônticas e grandes transformações da paisagem. A diferença no âmbito específico da produção artística evidencia, indiretamente, a alteridade das sociedades em que as ações tomam lugar, o contexto de onde o artista emerge e do qual é, inevitavelmente representante.” (VISCONTI, 2014, p. XIV)

A análise de Visconti é muito pertinente, levando em consideração o grau de interferência sobre a paisagem associada aos locais de origem dos artistas da Land Art. Considerando que os artistas ingleses vêm de uma tradição de pintura de paisagem associada a produções como de Willian Turner e John Constable, que construíram suas pinturas de paisagem atreladas a características sensoriais.

As paisagens de Turner, por exemplo, vibram com a intensidade de energias que saltam com as cores e contrastes trabalhados. Embora a pintura seja vibrante em sua composição, sua essência é plácida e tranquila. Sua atmosfera, quase abstrata, leva nosso pensamento para uma paisagem imaginada, mais sensorial e menos visual.

É o contexto romântico que embasa a ambiência das pinturas inglesas e, portanto trazem em si o universo da imaginação, da liberdade e dos sentimentos, que vão sedimentar a tradição inglesa da pintura de paisagem. Uma das hipóteses que também fazem sentido neste caso é o fato da Inglaterra ser um país mais tradicionalista, de maneira que a pintura tende a ter características como contida e conservadora.

Já a tradição americana de paisagem traz o contexto da transformação e exploração, característica presente desde a colonização, além disso, o papel que o país desempenhou no pós-segunda Guerra Mundial tornando-se uma potência econômica é fundamental para entender esta característica. Parte da riqueza dos Estados Unidos da América foi aplicada na construção de museus, centros de arte e escolas de arte, por isso o país tornou-se, a partir da segunda metade do século XX, uma potência também cultural e, sobretudo, um país moderno e mais sujeito às ideias progressistas. Edward Hopper é um pintor dos Estados Unidos que traduz essa característica, pois traz nas suas pinturas o ambiente de transformação das paisagens americanas, bem como o sentimento moderno, típico dos EUA, da depressão e solidão.

Figura 47 – Erupção do Vesúvio (1817), Willian Turner. Aquarela. 28 x 39 cm. Fonte: Centro Yale de Arte Britânica



Figura 48 – Gas (1940), Edward Hopper. Óleo sobre tela. 40 x 60 cm. Fonte: MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York)



Figura 49 – A line made by walking, 1967. Richard Long.
Ação de caminhar. Fonte: Acervo pessoal

Figura 50 – Spyral Jetty, 1970. Robert Smithson. Rocha de basalto, cristais de sal, terra, água. 4.572 m × 457,2 m. Fonte: Dia Art Foundation



Figura 51 – Vista do Deserto do Atacama com detalhes das estruturas de sal semelhantes a estalagmites. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 52 – Deserto do Atacama com detalhes das estruturas de sal semelhantes a estalagmites. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 53 – Vista da lagoa Ojos del Salar. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal

Pensava nos diversos caminhos que percorri desde o Mes-trado e em como os terrenos compostos de sal tem suas particularidades. O caminhar por um terreno que tem sua própria especificidade me põe em contato com o espaço de forma material e física. O som produzido pelo caminhar, o atrito entre o corpo e o espaço produzem experiências diferentes e específicas.

Também vi alguns elementos materiais que dialogavam com o sal produzindo efeitos semelhantes aos que constatei em ateliê e em Araruama. O metal que em contato com o sal incorpora a oxidação e produz uma coloração específica e típica desta reação química.

A coloração ocre típica da oxidação, do contato do sal com o metal, se mostrava ali no Atacama, provocada pela ação do tempo e da umidade da lagoa próxima. A paisagem adquire suas nuances a partir da consequente confrontação das matérias que a compõem. O sal vai absorvendo a coloração do ferro e vice-versa, num diálogo sucessivo e contínuo.

Engrenados pelo tempo e pelas características das maté-rias ali envolvidas, compartilham especificidades e provo- cam, um ao outro, a necessidade de incorporação, fusão e trocas mútuas. Neste sentido, as materialidades que es- tã envoltas nesses processos são os agentes permanen- tes da construção desta paisagem.

O sal, em especial, estabelece a mediação entre essas fu- sões, já que por sua característica particular (higroscópi- co) de transformação de sólido em líquido e vice-versa, é um facilitador destas transições entre matérias.

Nestas condições, percebi que a diversidade de cores e lu- minosidades presentes na paisagem do Atacama são de- rivadas das combinações destes e outros elementos que, conjuntamente, resultam na amalgamada e complexa constituição da paisagem ali apresentada.

Em sucessiva mutação e construção, ela absorve as resul- tantes dos diversos elementos derivando numa paisagem

moldável, flexível, sendo estruturada nos indivíduos de forma particular e, no seu conjunto agregam fatores de todas estas variáveis.

Tinha enfim encontrado no Atacama o que queria: o re- conhecimento dos diálogos do sal com outras matérias e que demonstravam a influencia dele na construção da paisagem.

Reconhecer estas imagens e estar ali produziu em mim um regozijo e alegria, pois percebi que a Paisagem de Sal no Atacama assemelha-se com a de Araruama.

Durante o caminhar percebi também a crosta de sal que recobria toda aquela área, sendo percebida através de buracos que surgiam no solo e indicavam que aquilo que os pés tocavam era somente uma parte de toda uma ma- terialidade que se encontrava oculta, sob eles. Havia todo um habitat escondido e que tinha sido configurado pela ação do tempo.

Pensei num corpo que ali se apresentava com uma pele externa composta de sal, uma derme espessa como um casco e no seu interior água, oculta e líquida, correndo e hidratando todo um sistema funcional que o tempo todo alimenta uma estrutura orgânica e viva.

Lembrei novamente das salinas de Araruama, as quais do mesmo modo funcionam como um corpo orquestrado e coordenado, tal como o corpo de Lygia Clark, porém os moinhos acionados pela ação do vento necessitam da água salobra da lagoa para gerar o sal marinho, proces- so este que tem no tempo sua principal ferramenta de constituição de todo o sistema.

O tempo é um elemento extremamente presente na mi- nha pesquisa. Os metais que pela ação dele são transfor- mados, oxidados, transferem sua coloração para o sal e, com isso, tem no tempo um provocador dessa ação. O tempo (associado ao clima, umidade, temperatura e ven- to) decorrido para que o sal se torne líquido e o mesmo tempo que faz com que ele volte a se cristalizar.

Fiquei por ali durante um dia inteiro e registrei as lagoas de sal sob muitos pontos de vista.

Terminei o terceiro dia extasiado com a grandeza, o colo- rido, a luminosidade e a transparência das paisagens que encontrei ali.



Figura 54 – Vídeo produzido demonstrando o fun- cionamento de moinho na Salina Fluminense, Ara- ruama, Rio de Janeiro (2014). Fonte: Acervo pessoal. Acesso: <https://youtu.be/4MQRYti8qNY>



Figura 55 – Detalhe dos Ojos del Salar. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 56 – Detalhe de metal na lagoa Trenbitche. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 57 – Detalhe de metal na lagoa Trenbitche. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 58 – Detalhe de Orifício no solo do Deserto de Atacama.
San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 59 – Sal tornando-se líquido sob a ação do tempo.
Imagem obtida em ateliê (2012). Fonte: Acervo pessoal



Figura 60 – Cristalização do sal após tornar-se líquido,
sob a ação do tempo, sobre uma placa de vidro. Imagem
obtida em ateliê (2012). Fonte: Acervo pessoal

QUARTO DIA

Após ter encontrado as paisagens, efeitos e elementos que procurava, decidi voltar no dia seguinte às lagoas de sal para fazer mais registros. Busquei complementar as imagens que já tinha captado com outros elementos que a compunham. Queria exemplos de animais e vegetação que constituíam aquela paisagem.

Estar de volta às lagoas foi produtivo, pois verifiquei que havia certa proximidade cromática entre os animais e a coloração das rochas, vegetais. Uma imagem que cria uma unidade entre a paisagem e os elementos que a compõem, como se tivesse certa continuidade entre os dois elementos. Em completa harmonia e complementaridade.

Figura 61 (acima) – Detalhe de garça na lagoa Trenbitche. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal

Figura 62 (abaixo) – Detalhe de garça na lagoa Trenbitche. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 63 – Detalhe de pássaro na lagoa Trenbitche. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 64 – Detalhe de vegetação na lagoa Trenbitche. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 65 – Detalhe da lagoa Trenbitche. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 66 – Vista dos flamingos na lagoa de sal Trenbitche. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 67 – Detalhe de garça na lagoa de sal Trenbitche. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal

QUINTO DIA

Após ficar dois dias bastante focado nas lagoas de sal e nos elementos que compõem este cenário típico do deserto, decidi ir para o Vale de la Luna, que embora não tenha áreas de lagos, tem uma formação baseada em montanhas, motivo pelo qual tem esse nome, pois assemelha-se à paisagem lunar com seus vales e montanhas desérticas.

Percebi no Valle de la Luna a presença do sal entremeadando-se com os minérios e rochas que formam as estruturas montanhosas, bem como nas camadas existentes entre as formações rochosas. A variação cromática entre essas camadas demonstram a história de formação rochosa e terrosa do lugar.

Iniciei o dia cedo disposto a caminhar em busca do sal que constitui a paisagem do Vale de la Luna e encontrei logo nas primeiras observações.

A presença do sal na história construtiva da paisagem do Vale de la Luna se apresentava de modo enfático e predominante. Muitos pontos brancos teciam as superfícies das montanhas, formando linhas e pontos que tracejavam as montanhas ou salpicavam o terreno.

Chegando ao local percebi o porquê da referência à lua, uma vez que sua paisagem é extremamente árida e desértica. Caminhei durante uma hora e cinquenta minutos verificando a repetição da mesma paisagem: montanhas em tons que variavam entre marrons e cremes, quase sempre, polvilhados por pontos brancos que saltavam do interior da terra.

O terreno se apresentava, em geral, mais arenoso nas partes baixas e mais pedregoso no alto das montanhas, talvez pela própria ação do tempo que dilui as rochas no alto dos montes, sendo depositado na base delas.

O solo ao ser tocado pelos meus pés respondia com um som abafado, que os envolviam, de forma carinhosa e

pegajosa, como que não querendo se desvencilhar um do outro. O esforço de rompimento aumentava a cada passo.

Pensei no trabalho “Caminhando” (1964) de Lygia Clark que é para mim uma grande referencia e naquele momento representou de forma coerente a experiência que estava vivenciando. Lembrei-me da exposição da artista que trabalhei em 2006 na Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde presenciei muitas experiências de contato com a obra da artista provocando, tanto nos visitantes da exposição quanto em mim reflexões profundas e de ligação com a experiência artística.

O ato de caminhar remete naturalmente ao esforço, pensamento e consequentemente à reflexão. Enquanto os músculos são acionados o pensamento alça um patamar de memórias a partir das experiências que vivenciamos e que remetem aquela situação.

“Se utilizo a fita de Moebius para essa experiência é porque ela quebra os nossos hábitos espaciais: direita-esquerda, anverso-reverso, etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo” (Clark, 1964 in ROLNIK, S. DISERENS C., 2006, p. 35)

A proposição da ação proposta por Lygia Clark, dando ao observador o protagonismo na produção artística supõe que a obra aconteça no ato da experiência, sobretudo no diálogo entre observador e paisagem, aonde se vai construindo, momento a momento, a percepção sensorial.

O mesmo acontece quando se caminha sobre o solo de pedregulhos do Atacama, a paisagem vai sendo digerida conforme o movimento ritmado das passadas. Cada passo traduz a incorporação de um novo dado que vai sendo configurado na imaginação do artista. Cada molar dos pés às estruturas minerais, cada movimento do corpo, cada respiração, cada captação de movimento, cada olhar que registra uma cor, passa a ser um dos momentos de formação da ideia do que é aquela paisagem.

O tempo parece se alongar, pois o foco de atenção se mostra mais eficiente, fazendo com que o registro das informações seja mais qualitativo.

Talvez isso explique o prazer vivenciado nesta experiência, a qual traz uma sensação de completude. Neste momento tudo se integra e a noção de paisagem vai se constituindo assim, de forma sucessiva.

Clark ainda propõe a construção de um caminho de autoconhecimento, um percurso reflexivo, onde as decisões tornam-se parte da construção da experiência estética. Ao decidir por uma direção ou outra, vão se expondo os medos, angústias, valores, enfim vai sendo configurada a percepção das coisas. Uma série de informações vai, aos poucos, sendo organizada.

No deserto do Atacama percebi que, além do caminhar sobre as rochas, o som do vento traz informações relevantes sobre aquela paisagem e que somente a fotografia não traz esse dado, por isso aquela vivência é única.

A analogia com Lygia Clark se faz presente como a obra realizada no ato, no momento em que acontece, na troca com o espectador que não mais se coloca de maneira contemplativa, mas participa efetivamente da construção do trabalho.

A ação se coloca como necessária na experiência artística e como tal precisa da presença e, mais que isso, da atuação do espectador.

Sentia que meu trabalho ali se constituía e se fazia naquele momento. Cada curva que surgia à frente funcionava como um novo desafio, como um desconhecido, um estranho se apresentava e necessitava de diálogo e entendimento para poder continuar a constituir o trabalho.

Nesse ritmo voltava a refletir sobre como a pesquisa tinha se direcionado para este estado e como, desta forma, o corpo do trabalho dependia da ação de me atirar naquelas misteriosas e sinistras curvas.



Figura 68 – Detalhe de estrutura rochosa entremeadado por sais. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 69 – Início da trilha no Vale de la Luna. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 70 – Lygia Clark, Caminhando (1964).
Fonte: Associação Cultural “O mundo de Lygia Clark”



Figura 71 – Vista da trilha no Vale de la Luna. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 72 – Vista da trilha no Vale de la Luna. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal

Cada passo remetia a uma nova conquista e a consequentes dados que dariam à minha pesquisa um caráter ativo, mutante e desconhecido. Esse foi o caminho que estipulei para ela.

Sentia-me orgulhoso por ter a coragem de assumir esses riscos e cada vez com mais energia para continuar seguindo nas possibilidades que a pesquisa proporcionava.

Ver o quanto o elemento que escolhi como matéria, o sal, possibilitava resultados visuais inesperados e a cada nova descoberta perceber outras combinações para ele.

Ali no Vale de la Luna, pensei mais uma vez no caráter de peregrinação que permeava minha pesquisa. Pensei no Caminho de Santiago de Compostela, no Caminho Real, na via Crucis e em vários outros caminhos que resultaram em conquistas e descobertas que abriram novos caminhos ao homem.

O trabalho se constituiu de desafios e aquele era mais um, que operava com dispositivos que lhe davam mais apreensão e situações não programadas.

Inevitável lembrar as caminhadas que realizava com meu pai quando era criança, nas quais, embora tivesse certa proteção com a presença dele, também remetiam a uma tensão do desconhecido permeando aquelas aventuras.

O medo e apreensão eram meus companheiros também no Atacama. Ficava pensando em como me joguei ao desconhecido, assim como fizeram artistas que eram referências para mim, como Robert Smithson e Joseph Beuys, por exemplo.

Sentia-me alinhado com a pesquisa destes artistas, pois minhas escolhas possibilitaram aquela experiência de algo sem muito controle, fora do eixo e desvinculado da proteção que a produção em ateliê tem como característica.

A opção pela residência pressupõe esse descontrole, o contato com novas realidades e a saída da “zona de conforto” que traz inesperadas situações, como as que vivenciava ali no Atacama.

Saber lidar com essa nova realidade era um pressuposto que me dava prazer, sendo que reconhecer e levar a arte para lugares e locais improváveis, construía a sensação de força e resistência em relação ao fazer. De modo análogo, ser um artista afeito a desafios e provocar dificuldades também foram características buscadas desde que comecei a produzir arte. Nunca foi buscada uma situação de fazer o mais simples e fácil, pelo contrário, sempre foi procurado o dificultoso e o penoso.

Talvez essa opção esteja atrelada ao meu lado inquietante e questionador. Via-me, ali, como um Van Gogh pintando enfurecido no campo de girassóis ou como um impressionista dirigindo-se ao campo para buscar outras luminosidades decorrentes das variações da luz natural. São buscas que me conectavam com a história da arte e com o caráter desafiador que elas pressupõem. Além disso, a inquietação das descobertas e um ar de aventura também permeiam aquilo que entendo como função do artista. É preciso correr riscos.

A necessidade de vivenciar situações improváveis e adequadas à produção contemporânea também me impeliu a continuar caminhando.

Porém esta caminhada, curiosamente não vislumbrava chegar a nenhum lugar, pelo contrário, o caráter empírico da pesquisa me empurrava para juntar informações relacionadas à matéria que escolhi para me aprofundar sobre as relações que o sal poderia propiciar em termos artísticos e espaciais, sem necessariamente almejar respostas definitivas para tanto.

Continuei meu percurso pelas trilhas que levavam à parte mais alta do Vale de la Luna, observando ao longe outras pessoas iniciando a subida ou que já estavam no alto das montanhas, imaginando quais seriam as motivações e o intuito delas.

Depois de caminhar trilha acima por cerca de quarenta e cinco minutos cheguei enfim ao ponto mais alto, um mi-

rante de onde avistava uma grande área desértica, que só era interrompida por alguns carros que via ao longe na estrada ou por pontos brancos que pipocavam nas montanhas (sal), como que pincelados pela mão de algum artista gigante. De fato, a experiência de estar ali remetia necessariamente a questionar a escala e, neste sentido fiquei pensando em artistas da *Land Art* como Robert Smithson e Richard Long e seus trabalhos que discutem o espaço versus as proporções humanas, bem como de que forma estas relações interferem em como nos envolvemos com a obra de arte.

Via-me pequeno e, ao mesmo tempo, tendo o domínio da paisagem.

Chegando ao mirante realizei diversas fotos e vídeos, inclusive de uma estrutura chamada *Arena* que se estende por uma grande área formando uma concha que repousava sobre o terreno desértico.

Estar ali como um conquistador que chega a seu objetivo ou um escalador que atinge o pico mais alto de seu intento me proporcionava uma força descomunal.

No topo do mundo e de posse do que buscava fazia-me sentir o gosto das grandes conquistas humanas. Pensei na conquista da Lua, nos bandeirantes e suas caravanas interior adentro.

Permaneci ali apreciando a vista durante o restante do dia. Troquei informações com alguns turistas que também faziam o passeio, chegando inclusive a conhecer um estudante de Geografia da Universidade do Chile que trocamos impressões sobre os aspectos geológicos do lugar.

Voltei para o alojamento com o sentimento de ter dados passos largos em relação à minha pesquisa. Sentia que vinha formatando um bom material de pesquisa em campo e que poderia extrapolar aquilo que havia planejado inicialmente de maneira mais intensa.



Figura 73 – Caminhantes no Vale de la Luna. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 74 – Vista da trilha no Vale de la Luna com visitantes num dos pontos mais altos. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 75 – Vista de um dos mirantes do Vale de la Luna. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 76 – Vista de um dos pontos do Vale de la Luna com o sal “salpicado” sobre o solo. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 77 – Vista do mirante do Vale de la Luna com a Arena do lado direito . San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal

Por que não, além do Salar de Uyuni, que seria minha próxima etapa, fazer uma residência no Mar Morto ou nas salinas de Aveiro em Portugal.

Sentia que minha pesquisa tinha me dado mais do que esperava e possibilitava a exploração além daquelas que propus no projeto.

Ainda no retorno para a vila de San Pedro consegui registrar um coioote que se alimentava próximo da estrada, cruzando bem na minha frente.

Nunca havia visto um coioote ao vivo e aquela cena me fez lembrar, inevitavelmente, do trabalho de Joseph Beuys “Eu gosto da América e a América gosta de mim” (1974), se apresentando como um sinal que eu vinha me deslocando na direção certa.

Rápido e atento o coioote ainda parou para que eu o registrasse sob vários ângulos. Beuys estava comigo e desde o início da pesquisa estive, pontuando aspectos importantes dentro da questão material, conceitual e energética também; e agora percebia que a aparição daquele coioote exibia um indicativo bastante claro sobre a presença do mestre Beuys no meu caminho novamente.

A questão matérica que conduziu a pesquisa desde o Mestrado voltava à tona. Os materiais que Beuys escolheu para trabalhar partiram da experiência que vivenciou e que, transformou sua vida e existência. A gordura e o feltro aglutinaram-se à sua produção como uma parte do seu próprio corpo, não mais descolando da sua imagem. Aquela experiência, para Beuys, tornou-se fundamental para entendê-lo a partir daquele momento.

“Minha intenção inicial ao usar a gordura era causar uma discussão. A flexibilidade do material atraia-me particularmente nestas reações dadas pela mudança de temperatura. Esta flexibilidade é psicologicamente efetiva: as pessoas instintivamente a sentem e a relacionam com processos internos e sentimentos.” (BEUYS in TISDALL, 1979, p. 72).

Conectando matéria, corpo e experiência, Beuys trouxe para a arte a fusão entre estes entes, provocando a relação entre o físico e o transcendental, entre a matéria e a imaginação, entre a ação e o pensamento. Propôs, a partir dali, a estreita aproximação entre artista e obra, influenciando toda uma geração conceitual que viria a surgir em seguida.

De maneira análoga, ali no Atacama e diante do coioote, olhava para a minha roupa com vestígios de areia, botas impregnadas de poeira e lábios levemente salgados e pensava sobre meu trajeto e condição até ali. Estava impregnado das matérias presentes no Atacama, vivenciando uma aventura num lugar inóspito e desconhecido. Iniciei a pesquisa no objeto e cheguei ao espaço. Também persisti em pesquisar uma matéria que acreditava ser poderosa, misteriosa e simbólica. E esta mesma matéria havia me conduzido até ali, ela tinha me transformado, assim como o sentido do sal na pesquisa também havia mudado.

Agora, muitas coisas faziam sentido. Enquanto meu pensamento trazia lembranças e fazia conexões, correndo livremente como um animal selvagem pensava sobre o fato da trajetória vivida até ali também era um caminho, um percurso que delineei, que fui construindo num processo cumulativo e gradual, forjando meu próprio trabalho.

Havia chegado num ponto de inflexão que me conectava novamente às questões iniciais da pesquisa, os quais nunca deixaram de existir, somente estavam recrudescidas. A matéria havia se transformado para mim, havia ganhado um status de fusão ao espaço. Agora matéria e espaço eram um só. Minha ligação com a pesquisa ganhava um caráter visceral, assim como em Beuys, que “renasceu” descobrindo-se e descobrindo o real sentido da arte.

O coioote, ali presente, simbolizava muito mais que um animal em seu habitat, tinha uma significação fundamental naquele momento. A astúcia e coragem traduziam os sentimentos que passavam pela minha cabeça e rebatiam naquela conquista.

Finalizando o quinto dia de residência eu estava bastante satisfeito com os resultados que havia obtido e podia descansar planejando ir para o vulcão *El Tatio* nos Andes assim que raiasse o próximo dia.



Figura 78 – Joseph Beuys. “Eu gosto da América e a América gosta de mim” (1974). Fonte: Galeria René Block



Figura 79 – Coiote registrado à beira da estrada próximo ao Vale de la Luna. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal

SEXTO DIA

Combinei com o Ondom para sairmos bem cedo para irmos em direção à Cordilheira dos Andes para conhecer o *El Tatio* e os seus gêiseres, que embora não tivesse muita relação com aquilo que estava buscando poderia ser um local interessante de conhecer para ver como a paisagem do Atacama se configura há 4.350 m de altitude.

O *El Tatio* é uma das principais atrações da região do Atacama, pois se trata de uma bacia geotérmica que expelle jatos de vapor quente por alguns metros de altura.

Saímos às 4h00 da manhã, pois o percurso duraria cerca de duas horas. Preparamos lanches para a viagem e partimos sob uma chuva fina e um frio intenso de cerca de 2° C.

O percurso só é permitido com carros 4X4 e cadastrados para este fim, devido a um certo controle da entrada e saída de pessoas do local.

Seguimos então percorrendo uns 40 minutos de estrada plana até começarmos a subir. Durante a subida enfrentamos uma neve fina, que aos poucos foi ficando mais intensa com flocos que se depositavam sobre o carro e ia cobrindo tudo aos poucos.

Como saímos ainda na madrugada escura era quase impossível ver a paisagem, só era possível ver os finos flocos de neve pousando sobre o para-brisa do carro.

Aos poucos, à medida que ia amanhecendo, conseguia ver algumas frestas onde percebia a neve cobrindo a estrada e tudo ao redor. Percorremos a estrada que, também aos poucos ia sumindo e se transformando num infinito branco coberto pela neve. Algumas vezes percebi a dificuldade do Ondom em manter o carro nos trilhos da estrada derrapando várias vezes, provocando tensões momentâneas.

Mais uma vez o medo surgiu e pensei em pedir para voltar, mas o meu sentido aventureiro falou mais alto e seguimos

mesmo com muitas restrições relacionadas ao perigo diante da pouca visibilidade.

Às vezes eu abria o vidro do carro e colocava o rosto para fora para registrar a paisagem e tinha a sensação de endurecimento dos músculos faciais.

Foi a primeira vez que vi neve ao vivo, aquela experiência e muitas outras no Atacama me deixavam em êxtase.

Sentir a neve batendo no rosto era uma sensação incrível, diferente de todas que já havia sentido. Chegava a doer quando alguns flocos maiores tocavam o rosto e as mãos, mesmo assim registrei freneticamente as cenas que presenciei.

A certa altura cruzamos com um carro da polícia boliviana (Carabineros) que solicitou que parássemos. Ondom rapidamente me disse para falar o menos possível e o deixá-lo conversar com os policiais, pois corríamos o risco de ordenarem que déssemos meia volta. Foi o que aconteceu.

Os policiais vieram até nós e perguntaram se estávamos indo para o *El Tatio* e informaram que a estação estava fechada para visitação, diante do mau tempo. Naquele momento fiquei entristecido com a notícia e com a ordem dos policiais. Perguntaram de onde eu era e ironizaram o fato de eu ter vindo de tão longe, mas que infelizmente não seria daquela vez que eu conheceria o *El Tatio*.

Ondom respondeu a eles dizendo que faria o retorno logo mais acima e eles então entraram no carro e continuaram a descer a estrada. Decidimos continuar mesmo com os riscos. Foi uma decisão acertada, já que dali para cima eu passaria pela maior aventura da minha vida.

Passamos por algumas raras construções que eram destinadas aos policiais que cuidavam daquela região e a outros poucos moradores que trabalham no pastoreio de lhamas.

Fiquei intrigado em pensar nas pessoas que viviam sob uma condição tão extrema: frio, solidão e escassez de recursos.

Chegamos à estação do *El Tatio* que se encontrava parcialmente coberta pela neve e totalmente deserta, uma vez que os policiais que ali ficavam, tinham descido para comunicar o fechamento da estação.

Tive muita sorte, pois naquele dia somente eu fui até a estação, desrespeitando a ordem dos policiais e assim tinha todo o local somente para mim.

Um lugar de características peculiares que só tinha visto algo parecido em filmes de Hollywood. Não acreditava estar ali a presenciar cenas como aquelas. Parecia um sonho.

De fato estava tenso com a situação e o Ondom parou o carro dizendo para irmos rápido, pois ele corria risco de ser descoberto e poderia ser punido por isso, além de correremos o risco também da neve obstruir a estrada a ponto de não conseguirmos descer mais. Fiquei apavorado, fui imediatamente conhecer o local mais de perto.

Ao descer do carro e pisar o solo senti uma sensação única, a de perder o chão, pois o meu pé afundou totalmente na neve ficando praticamente preso sob essa condição. Demorei um pouco para aprender a caminhar na neve. O esforço para caminhar era imenso e os pés automaticamente ficaram petrificados e molhados. Uma sensação péssima.

Lembrei-me do caminhar nas areias das salinas de Araruma e também do solo salgado do deserto do Atacama. A experiência ali era totalmente diferente, embora o nível de dificuldade e a tensão em muito excediam as experiências anteriores. Tentei correr, mas não consegui, sendo que meu calçado ficou retido na neve.

Percebi que tinha que caminhar com mais calma, mas saí rapidamente em direção aos gêiseres, notando a vegetação espinhosa que tinha ali e com caraterísticas de deserto também, registrei-as e logo avistei várias vicunhas pastando ali, indiferentes à neve que caia freneticamente sobre seus lombos.



Figura 80 – Flocos de neve vistos do interior do carro em direção ao El Tatio.
San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 81 – Flocos de neve vistos do interior do carro em direção ao El Tatio.
San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 82 – Pneus do carro rompendo a neve que cobria estrada em direção ao El Tatio. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 83 – Neve cobrindo os arredores da estrada em direção ao El Tatio. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 84 – Neve cobrindo construções no caminho para o El Tatio. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 85 – Placa de sinalização no caminho para o El Tatio. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 86 – Entrada da estação do El Tatio. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 87 – Detalhe de vegetação típica da região do El Tatio. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 88 – Vicunhas pastando na região do El Tatio. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 89 – Detalhe de pássaro repousando sobre a vegetação na região do El Tatio. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 90 – Detalhe de Vicunha pastando na região do El Tatio.
San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 91 – Detalhe de placa de sinalização na estação do El Tatio.
San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal

Causou-me espanto ver os animais que ficavam imóveis sob a neve intensa e pouco se preocupavam com a minha presença. Consegui chegar próximo deles e ainda fazer também o registro de um pássaro que repousava placidamente sobre a vegetação, talvez economizando energia até a nevasca passar.

Caminhei um pouco mais e logo avistei alguns pequenos orifícios no chão, em meio à neve, que tinham um vapor quente que saía do seu interior. Caminhando mais avistei uma espécie de corredeira de água quente correndo entre a neve.

Lembro-me de ter achado aquela cena de uma beleza incomum, nunca tinha visto algo igual. Toquei a água que tinha uma temperatura agradável, por isso havia indícios de que as pessoas se banhavam ali.

Fotografei tudo o que podia o mais rápido que consegui. Havia bastante informação para registrar, tinha de ser rápido, mas embora estivesse disposto a tudo, meus dedos endurecidos pelo frio, teimavam em não me obedecer.

Era realmente um sonho. Não imaginava que uma pesquisa em arte pudesse me trazer resultados tão inesperados e impactantes.

Fiquei ali extasiado e fotografando sem parar. Meus pensamentos fluíam sem acreditar nas cenas que estava presenciando.

Quando percebi o Ondom já estava voltando para o carro e gritava para que eu fizesse o mesmo. Não queria mais sair dali. Aquela paisagem tinha me marcado profundamente e queria guardar todas as recordações que pudeste coletar.

Gravei alguns vídeos também para registrar aquele paraíso frio e solitário.

Algumas cenas que presenciei me fizeram lembrar o sal salpicado sobre o deserto que havia visto, mas ali era neve!

Depois de muita insistência por parte do Ondom comecei a voltar rapidamente para o carro.

Partimos de volta. Eu estava com os pés parcialmente congelados, mas não tive tempo de me preocupar com isso; logo que começamos a seguir pelo caminho de volta, percebi que tinha perdido o celular.

Havia feito alguns registros em vídeo no celular e não queria perdê-los.

Na correria ele acabou caindo bolso e eu não percebi. Ondom ficou furioso comigo, porém não hesitou em voltar para procurarmos.

Voltamos então e desci do carro muito rápido, pois sabia que a neve poderia cobrir facilmente o aparelho e nunca mais o encontraria.

Por sorte como o aparelho era preto de longe o avistei próximo da piscina. Aliviados voltamos para a estrada, mas ela já tinha sido totalmente coberta pela neve. Ondom fez uma expressão de preocupação e seguimos.

Um ar de tensão tomou conta naquele momento e passei a contar com a experiência do Ondom, pois não se via mais onde estava a estrada. Confiava no tato de um motorista que conhecia muito bem aquela estrada já que fazia aquele caminho de forma rotineira.

Fomos descendo lentamente e fui ajudando-o a reconhecer a trilha dos pneus.

Em determinado momento o carro saiu da estrada e ficou de lado. Naquele momento achei que a aventura não iria terminar bem, mas o Ondom conseguiu fazer manobras que desatolaram o carro.

Aos poucos, na medida em que íamos descendo, a neve foi abrandando, a estrada começou a ficar mais visível, a superfície terrosa das montanhas também começou a aparecer, os animais já não tinham tanta neve em seus

lombos, enfim tudo foi voltando ao normal e seguimos para San Pedro do Atacama.

Chegamos ao final da tarde, com o sentimento de felicidade e alívio por ter dado tudo certo.

A experiência no Atacama foi muito impactante, não só pelas novas informações que foram coletadas, mas também porque o trabalho se desenvolveu chegando próximo de alguns limites, o que gerou algo que jamais esquecerei, tanto em termos artísticos, quanto de experiência de vida.

O fato de se atirar para dentro do trabalho, mergulhando nele, possibilitou operar não só no limite dos procedimentos, mas também constatar possibilidades de crescimento para a pesquisa através de desafios que foram surgindo.

Agora tinha um contraponto à residência de Araruama. Percebi pontos em comum na construção das Paisagens de Sal de Araruama e do Atacama, como a coloração exuberante derivada da relação com o sal, consequência da interação com os elementos materiais que dialogam com ele.

Tinha percebido dois sistemas de funcionamento orgânicos que se articulam como corpos orquestrados e ritmados, onde os dispositivos que compõem esses corpos são fundamentais para o completo e correto funcionamento desse sistema.

Além do sal, a luz, cores, materialidades, texturas, ritmos e formas configuram um todo que se completa conjugando esses elementos, numa constituição harmônica e com unidade, gerando um ciclo constante e contínuo que alimenta um corpo que abrange este todo.



Figura 92 – Vista dos gêiseres do El Tatío. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 93 – Vista dos gêiseres do El Tatio. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 94 – Vista da piscina de água quente vinda dos Gêiseres do El Tatio. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 95 – Detalhe dos gêiseres do El Tatio. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 96 – Vista da estação e do vulcão El Tatio. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 97 – Vista de dentro do carro da estrada parcialmente coberta pela neve, San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 98 – Vista de dentro do carro da estrada parcialmente coberta pela neve. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal



Figura 99 – Vista de dentro do carro das formações rochosas parcialmente cobertas pela neve. San Pedro do Atacama, Chile (2016). Fonte: Acervo pessoal

5

BALANÇO DAS RESIDÊNCIAS DE ARARUAMA E ATACAMA

Ao retornar do Atacama tinha reunido farto material audiovisual (fotografias, vídeos e entrevistas), além de materiais físicos (objetos e minerais) que colhi nas duas residências que realizei. Ainda faltava a residência no Salar do Uyuni que tinha programado fazer em 2017, para finalizar a tríade de residências que propus no projeto de Doutorado.

Estava me preparando para a residência no Salar de Uyuni na Bolívia e, ao mesmo tempo, já pensando no trabalho final, que vislumbra a princípio, ser uma intervenção e que pretendia produzi-la num dos locais que visitei.

Olhando para os materiais que havia coletado no Atacama e pensando como poderia utilizá-los para apresentar artisticamente os resultados das duas residências que havia realizado.

Passei por um período de dúvidas sobre como utilizar este material, uma espécie de incubação ou hibernação, onde durante semanas fiquei refletindo como aproveitá-los, de forma a potencializar a pesquisa, sem cair em clichês, sobretudo, de forma a conectar a trajetória artística, buscando uma unidade entre os vários momentos do percurso construído como artista.

Não queria apresentá-los somente como objetos retirados dos lugares visitados, fragmentos destes locais, esses objetos estariam vinculados ao que Robert Smithson definiu como *Non site*. Smithson em 1968 fez a distinção entre tra-

balhos produzidos para locais específicos (Site Specific) e objetos recolhidos de determinados lugares, representando numa galeria, por exemplo, o local real (Non Site). (SMITHSON, 1996).

Com esta distinção, Smithson levava para a galeria de arte fragmentos de espaços, como rochas do deserto, por exemplo, que estavam há milhares de quilômetros do local de exposição; com este procedimento criaria a possibilidade do fragmento representar um determinado lugar, alterando de forma essencial o conceito de espaço e o objeto de arte. Este procedimento de Smithson provocou um deslocamento no conceito de arte, reverberando, sobretudo numa problematização sobre o mercado, no papel do artista e na relação com o espaço.

Olhando para Smithson e estes conceitos, ficava pensando sobre qual seria a direção mais apropriada a ser aplicada ao trabalho. Se por um lado os objetos recolhidos nas *Paisagens de Sal* poderiam representá-lo fora dele “de forma simbólica” e, de certa maneira, poderiam manter ou eternizar a história das salinas, revelando sua importância e impacto em várias gerações; por outro manter o espaço intacto, atuando diretamente sobre ele, através de intervenções mais profundas, deixaria nele marcas e inserções mais duras e visíveis, impactando de maneiras diferentes sobre o espaço e, em consequência, sobre as características do trabalho.

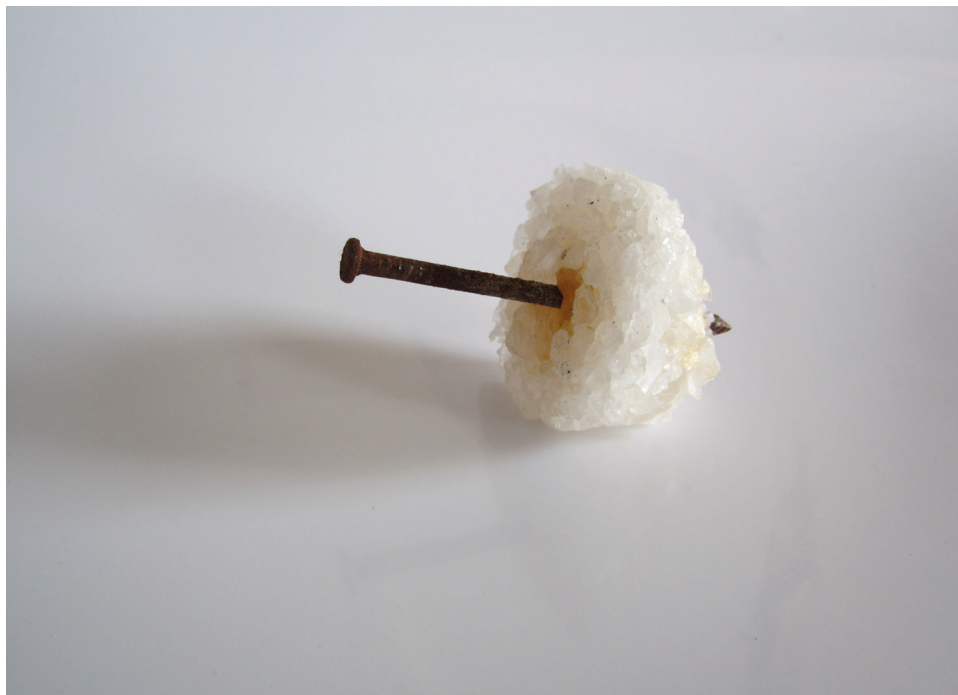


Figura 100 – Experimento. (2012) Sal e metal, 0,10 x 0,20 x 0,20 m.
Fonte: Acervo pessoal



Figura 101 – Experimento (2012). Sal e metal. 10 x 10 x 15 cm.
Fonte: Acervo pessoal



Figura 102 – Sal Sapientae. (2013) Sal e resina. 0,30 x 0,30 x 0,45 m.
Fonte: Acervo pessoal



Figura 103 – Pássalro. (2012). Sal, resina e metal. Intervenção de dimensões variáveis. Fonte: Acervo pessoal



Figura 104 – Lebre, (2013) Sal e resina. 0,15 x 0,20 x 0,05 m cada peça. Fonte: Acervo pessoal

Até aquele momento pendia a achar que cada *Paisagem de Sal* tem sua própria característica e, assim, solicitaria uma ação artística diferenciada para cada espaço, porém lembrei-me de uma observação do professor Agnus Valente, ainda no Mestrado, questionando do por que não havia trazido objetos, fragmentos ou vestígios de Araruama quando fiz a residência em 2014. De fato quando fiz a residência pensei em recolher objetos, porém não queria naquele momento macular o espaço da salina, tirando dele objetos que lhe pertenciam. Era ainda um estranho na paisagem, um estrangeiro ainda reconhecendo o novo território, portanto não me via digno de extrair-lhe nenhum corpo.

Também pensei numa questão que o professor José Spaniol me colocou, ainda no início do Mestrado, questionando o porquê de “prender o sal”, já que os primeiros trabalhos que produzi lidavam basicamente com esta situação, articulados com resina, moldes, acúmulo ou pela acomodação natural do sal.

A “prisão do sal” deixou uma indagação e uma sensação entre o intrigado e o atônito, pois em geral os trabalhos até ali recaíam para esta solução. Esta foi uma das razões que me levou a realizar as residências, pois verificar o sal na sua origem, ali solto nas salinas, poderia abrir uma nova frente na pesquisa. E foi exatamente isso que aconteceu.

O processo das residências possibilitou outra percepção em relação ao material que vinha trabalhando, olhá-lo sob outro viés. Notar a produção artesanal do sal na fonte fez questionar alguns aspectos relacionados à escala humana, às dimensões e principalmente refletir sobre quais as diferenças da condição natural do sal nas salinas comparadas ao do sal marinho que já passou por processos de purificação. Quais efeitos e possibilidades cada um deles pode proporcionar e como poderia aplicar essas características nos trabalhos.

Como metodologia de pesquisa, a residência possibilitou a quebra de alguns paradigmas que a produção de arte

convencional mantém, por exemplo, a noção que a produção dentro de um ateliê torna tudo mais fácil; nesta situação existe, de certa forma, uma “zona de conforto” limitando, sob certo ponto de vista, o crescimento do trabalho.

Além destas questões, também havia uma lacuna ainda dificultadora para a obtenção da conexão entre os trabalhos anteriores, com os produzidos após o Mestrado. Identificar uma forma de conexão entre esses momentos da pesquisa era algo que queria encontrar.

Embora houvesse a questão do material que permeava toda a pesquisa desde o início, o qual foi um interesse perseguido, havia uma sensação da falta de algo que promovesse uma conexão, um elo mais evidente, entre toda a produção.

Queria finalizar a pesquisa de Doutorado com um trabalho, ao mesmo tempo, resolvesse essas questões, também fosse um trabalho que acontecesse em campo, como uma intervenção, pois sentia que o trabalho pedia essa abordagem, já que optei pelo caminho que envolvia eminentemente a questão do espaço aberto da salina e do deserto.

Neste momento de dúvidas e de busca de soluções, parti para olhar novamente os trabalhos anteriores ao Mestrado e tentar reconhecer algum elemento que fosse recorrente na minha história artística.

Diante desse quadro, e me preparando para fazer a terceira residência no Salar de Uyuni, decidi voltar à Araruama para buscar alguns objetos para poder fazer um contraponto com os objetos que coletei no Atacama.

Decidi então, ao invés de ir para o Salar de Uyuni naquele momento, voltar à Araruama para buscar objetos nas salinas de lá.

6

RESIDÊNCIA EM ARARUAMA, RIO DE JANEIRO, BRASIL II (2018)

6.1 BUSCANDO FRAGMENTOS EM ARARUAMA

Ao retornar à Araruama minha intenção era de voltar ao início da pesquisa. Tinha a intuição que ao rever as *Paisagens de Sal* de Araruama acharia uma solução para iniciar a reflexão de fechamento da pesquisa. Sentia também que ao buscar os objetos em Araruama pudesse fazer uma espécie de “regressão artística”, para poder refletir melhor sobre o processo que permeou minha pesquisa e, a partir daí conectar as várias fases do processo dela, criando uma maior unidade entre todas elas.

Viajei então para Araruama e lá fiquei instalado durante 15 dias. Meu objetivo principal era colher objetos ou resquícios das salinas, para falar do processo de desmonte das salinas, que já havia detectado esse movimento já em 2014 no Mestrado.

Recolher vestígios dos moinhos, ferramentas, utensílios e objetos usados na produção e história salineira da região, para poder exemplificar também o processo histórico das salinas, dando um caráter documental, criando condições para que os objetos promovessem uma “eternização” deles e situações que já estavam em processo de degradação e desaparecimento.

Os primeiros dias foram de retomar os contatos com os salineiros que tinha conhecido em 2014 e outras fontes que também conhecera ainda na pesquisa de Mestrado.

Voltei a encontrar o seu Heleno, um salineiro que entrevistei em 2014 e que continuava a trabalhar na salina Santa Helena, porém o seu Didino já não consegui localizar.

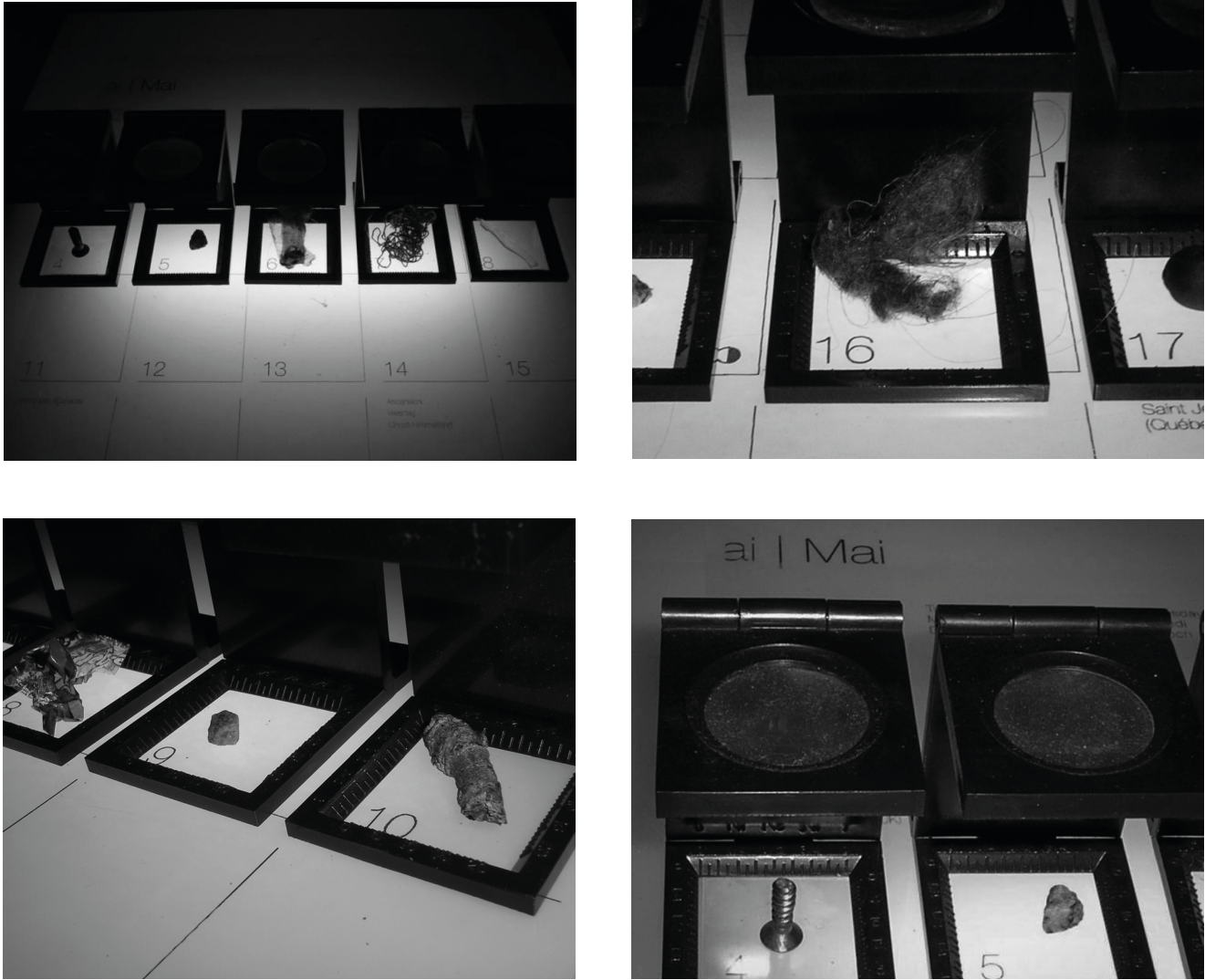
Passei então a recolher alguns objetos da região das salinas, registrando-os em seu local original e retirá-los como representantes da história da salina.

Recolhi rochas, madeiras, instrumentos, ferramentas de trabalho dos salineiros, areia, conchas, fragmentos das estruturas dos moinhos e do maquinário que os movimentava.

Pensava que tirar aqueles objetos de seu *habitat* possibilitaria contar a história ou processo de construção/desconstrução das salinas, assim como, com esta ação, amarraria com outros dois aspectos anteriores do meu trabalho: A série “*Pequenos objetos encontrados em Exposições de Arte*” (2004-2010) e uma característica que tinha reconhecido como recorrente na minha trajetória como artista – a utilização de caixas – como suporte para diversos trabalhos que produzi.



Figura 105 – Visitantes observando Caixa-calendário (2009) da série “Pequenos Objetos em Exposições de Arte”, exposto na exposição “X”, no Centro Municipal de Educação Adamastor (2010). Caixa de madeira, acrílico, luz, conta-fios e objetos. Fonte: Acervo pessoal



Figuras 106 (acima, esq.), 107 (acima, dir.), 108 (abaixo, esq.) e 109 (abaixo, dir.) – Detalhe de Caixa-calendário (2009) da série “Pequenos Objetos em Exposições de Arte”. Caixa de madeira, acrílico, luz, conta-fios e objetos.

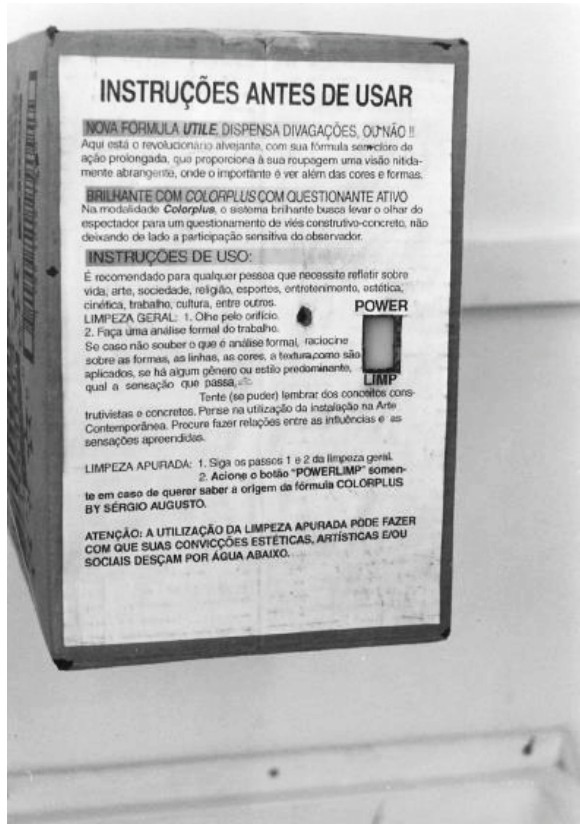


Figura 110 – Sem título (2000). Instalação Caixa, tanque, gravura em metal sobre papel arroz, 2,00 x 2,20 x 0,60 m. Fonte: Acervo pessoal



Figura 111 – Composição em azul e vermelho (2010). Caixa de madeira, vidro e luz 0,30 x 0,30 x 0,12 m. Fonte: Acervo pessoal

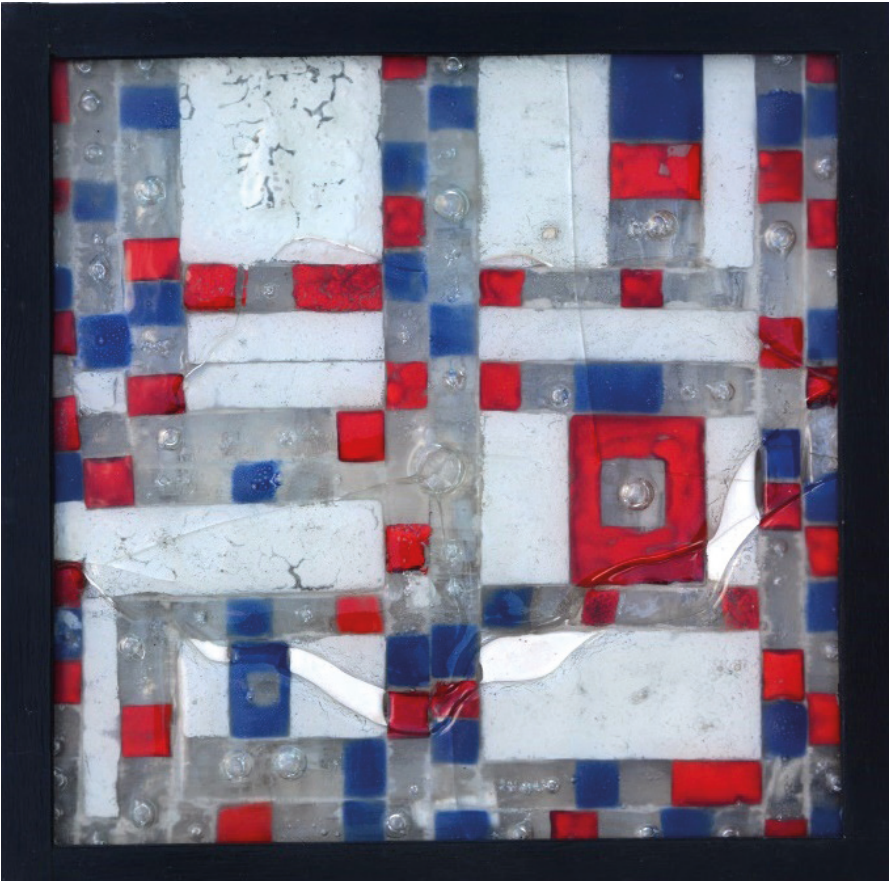


Figura 112 – Guarulhos Boogie Woogie (2010). Caixa de madeira, vidro e luz, 0,30 x 0,30 x 0,12 m. Fonte: Acervo pessoal

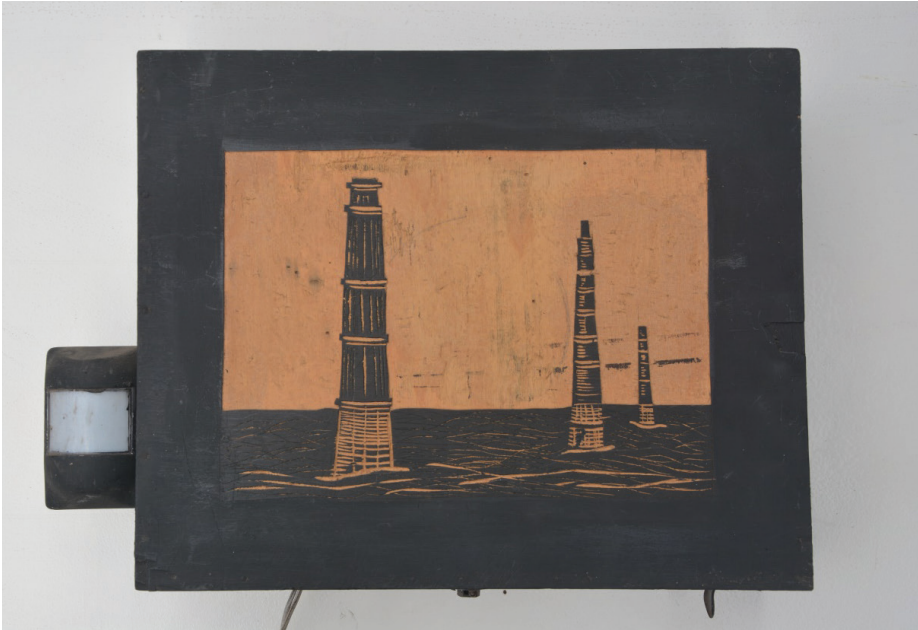


Figura 113 – Anoitecer em Fukushima (2011), Caixa de madeira como matriz para xilogravura. 0,60 x 0,30 x 0,20 m. Fonte: Acervo pessoal

Figura 114 – Anoitecer em Fukushima I (2011), Caixa de madeira, vidro, luz e sensor de presença. 0,60 x 0,30 x 0,20 m. Fonte: Acervo pessoal



Figura 115 – Anoitecer em Fukushima II (2011), Caixa de vidro, luz e sensor de presença. 0,60 x 0,30 x 0,20 m. Fonte: Acervo pessoal



Figura 116 – Alimente-se com Andy Warhol, da série Livro de Receitas (2011). Caixa de madeira, vidro e luz. 0,30 x 0,60 x 0,20 m (dir.)
Inspire-se com Duchamp, da série Livro de Receitas (2011). Caixa de madeira, vidro e luz. 0,30 x 0,60 x 0,20 m (esq.). Fonte: Acervo pessoal

Voltei a pensar na observação que o professor José Spaniol fez sobre um dos procedimentos que operava em meus trabalhos, que era a tentativa de “conter o sal”.

A utilização das caixas remetia a uma maneira de “eternizar” os objetos que encontrava, dando a eles uma “formatação” que demonstrava o seu caráter de importância, destacando-os de outros objetos semelhantes.

Deste modo, também havia outra referência importante que surgia como contraponto, os Ready mades, que conectavam com a característica de separar objetos prontos, dando-lhes uma atenção especial, uma valorização que os diferenciava dos objetos comuns encontrados na mesma situação ou condição.

Assim, conforme ia recolhendo e registrando os objetos ia também refletindo sobre a ocorrência e recorrência destas características em meus trabalhos anteriores.

Voltar à Araruama, então, funcionou como um gatilho para conectar, juntar e amarrar o que já tinha feito anteriormente à pesquisa com o sal e solucionava a maneira de apresentar os trabalhos dando uma lógica coerente com tudo que já tinha produzido.

Porém, ainda faltava resolver o trabalho final. Como queria fazer uma Intervenção, ainda precisava achar uma solução para poder dialogar com o espaço da salina, de forma a também fazer sentido com toda essa minha trajetória.

Durante os dias de estadia em Araruama meu desafio foi encontrar esta solução. Dormia e acordava refletindo sobre isso, debruçado sobre como resolver essa questão.

Aqueles dias foram determinantes e pensava o quanto aquela segunda residência em Araruama tinha tido um papel fundamental para que eu retomasse essas reflexões.

Passados alguns dias, pensando nos objetos que recolhi, nas caixas, na ação de recolher, no diálogo com o espaço das salinas, na minha trajetória artística e na forma como vinha desenvolvendo a pesquisa, tinha a intuição que dali

surgiria alguma luz que oferecesse uma situação que contemplasse essas dúvidas.

Pensava no caráter solitário que a produção artística remete e em como esse mergulhar na pesquisa representava a condição ideal para chegar a reflexões (e soluções) para os dramas e angústias que a pesquisa suscitara.

Em um dos dias, caminhando por uma das salinas, próximo de um dos moinhos que se encontrava envelhecido, caído, enferrujado, recolhi pedaços das hélices do moinho, ali próximo vi um motor, desfuncionalizado, pois já estava em desuso, era uma espécie de estação que perdeu sua função, sendo somente o registro do que um dia já havia acontecido ali.

Registre aquela cena e pensei em reconstruir aquela estação como trabalho final dentro da galeria, com os objetos que havia recolhido, compondo e reconstruindo parte do ambiente da salina fora de seu contexto original, o que, de certa forma, deslocaria aquela paisagem para outro local. Um Non Site. À primeira vista me pareceu uma solução meio óbvia, mas cumpriria os requisitos, no entanto, queria algo que pudesse demonstrar um ‘crescimento’ do trabalho, algo que tivesse analogia (ou contraponto) com o processo de desenvolvimento da pesquisa, ou seja, que representasse mais adequadamente o seu percurso.

Esta me pareceu uma solução que traria grande parte das características que queria enfatizar como resultado da pesquisa, dando conta também de conectar outros aspectos da minha trajetória artística, como a presença da Instalação como procedimento recorrente na minha produção, por exemplo.

Porém, ainda assim, a questão da intervenção no local não tinha sido resolvida.

De toda forma, voltar à Araruama já tinha me proporcionado um gás, combustível que possibilitou algumas soluções quanto aos elos entre o passado e o presente da minha produção. Estava satisfeito com a decisão de ter

voltado à Araruama, que foi fundamental para que chegasse a este ponto. Foi uma decisão acertada.

Ao retornar de Araruama, já em São Paulo, passei a organizar o material que tinha e foi aí que surgiu a ideia de “encaixar” os objetos na própria salina.

Pensei em produzir caixas transparentes que envolvessem os objetos dentro da salina. Caixas que possibilitassem enfatizar esses objetos em seu próprio local original, sem alterá-los. Caixas que dariam enfoque para os objetos que estão apodrecendo, sintoma da falência da produção salineira. Caixas que protegeriam e, ao mesmo tempo, imortalizariam os objetos, sendo acalentadoras ou eternizadoras. Caixas que revelariam ou esconderiam, logo evidenciariam, mas guardariam tais condições.

Essa me pareceu, naquele momento, uma solução para vários problemas que ainda não estavam amarrados. Conseguiria, dessa forma, evidenciar a importância desses objetos no processo histórico de constituição do sal, traria à tona as caixas utilizadas em trabalhos anteriores, bem como resgataria a série *Pequenos objetos encontrados em Exposições de Arte*, num contexto da própria salina.

Outro aspecto importante seria o da escala humana versus espaço, que foi um elemento importante nas minhas percepções dentro das residências realizadas e que no procedimento de ampliação das caixas remeteriam a essa reflexão sofrida durante o processo.

Trabalhar no espaço aberto da salina demandava aliar a escala àquela situação, adequando-a, de forma específica, ao ambiente que servia de suporte para o trabalho.

7

SITE SPECIFIC
PRODUZIDO NA
SALINA SANTA
HELENA,
ARARUAMA / RJ
(2018)

Produzi a maquete para o Site Specific na salina de Araruama, que apresentei na qualificação da pesquisa, sendo que até aquele momento, achava que tinha que produzir uma Intervenção com objetos.

Após a qualificação e, a partir das observações da banca, comecei a repensar alguns direcionamentos da pesquisa, pois haviam lacunas que percebia que deveriam ser preenchidas. Algumas questões relacionadas à parte teórica, bem como quanto ao próprio trabalho, que se encaminhava para a parte final da pesquisa.

Voltei à Araruama para a realização do trabalho.

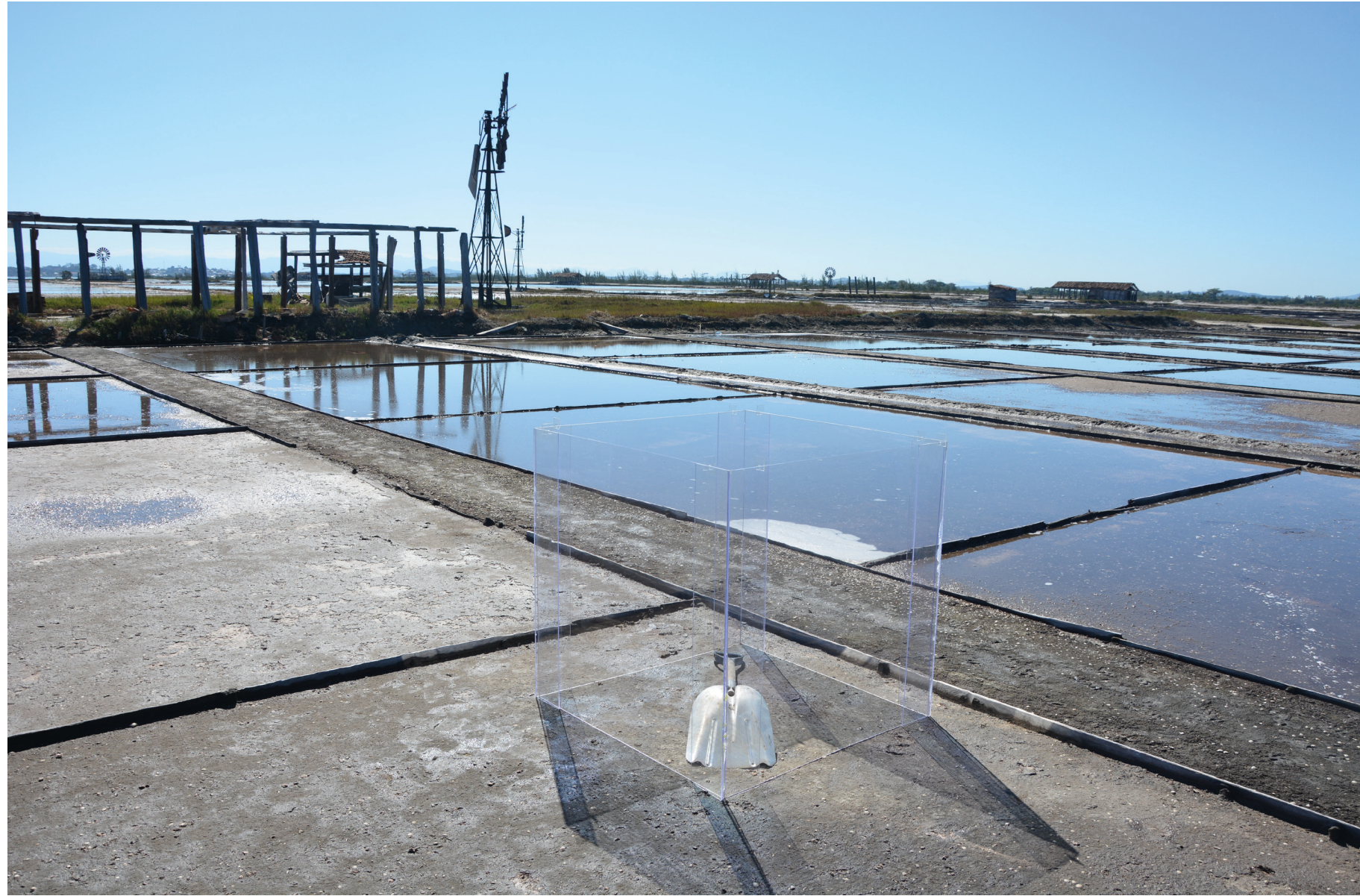


Figura 117 – Site Specific produzido na Salina Santa Helena, Araruama/RJ (2018),
Objeto e acrílico. 2,00 x 2,00 x 2,00 m. Fonte: Acervo pessoal



Figura 118 – Site Specific produzido na Salina Santa Helena, Araruama/RJ (2018),
Objeto e acrílico. 2,00 x 2,00 x 2,00 m. Fonte: Acervo pessoal

8

RESIDÊNCIA NO SALAR DE UYUNI, BOLÍVIA (2019)

Em janeiro de 2019 embarquei para a região de Uyuni na Bolívia, passando por San Pedro de Atacama, no Chile, permanecendo sete dias na região do maior salar do planeta.

O Uyuni era a terceira e última Paisagem de Sal que havia planejado a realização de residência dentro da pesquisa, no intuito de me aprofundar e ter mais um ponto de discussão para refletir sobre o processo do sal na constituição das paisagens.

Quando cheguei ao Uyuni estava num movimento de entender melhor o que as caminhadas representam para o trabalho. Percebia, desde a residência no Atacama em 2016, quanto o caminhar tinha uma força evidente no processo de constituição dele. Queria de modo efetivo, explorar esta característica no período de residência no Uyuni.

No intervalo entre as residências do Atacama e Uyuni tive contato mais aprofundado com autores (como Francesco Careri, Jean Jacques Rousseau e Rebeca Solnit) que falam sobre o caminhar ou refletem sobre o caminhar como

prática estética. As leituras demonstraram a relevância do ato de caminhar na história do homem e a importância trazida para artistas ou grupos de artistas, os quais tiveram na caminhada seus focos de pesquisa. Os dadaístas e surrealistas, os Stalkers, Situacionistas, além da Land Art são exemplos de movimentos que se utilizaram dela para construir seu campo de linguagem e ação.

A direção tomada para a caminhada, como prática estética dentro do trabalho, pareceu como o caminho natural, pois o ato de caminhar já fazia parte dele, logo soava como a direção mais apropriada a ser trilhada.

Embora tivesse, durante a pesquisa, experimentado a coleta de objetos no Atacama (2016) e em Araruama (2018), decidi partir para ações mais relacionadas com o caminhar, já percebia a esta altura da pesquisa, o quanto as caminhadas se tornaram a essência do trabalho. A partir delas mantive o contato com o espaço, sendo este o desejo desde a primeira residência em Araruama (2014).

Embora na residência de Araruama, em 2014, já tivesse registrado minhas caminhadas ao longo das salinas, optei à época trabalhar com vídeos do funcionamento dos moinhos e dos movimentos de águas, aludindo a um suposto corpo da salina sofrendo a necessidade do combustível vindo da lagoa de Araruama para funcionar, e naquele momento, o interesse estava no entendimento dos mecanismos e funcionamento da salina, ao invés de focar na caminhada. Além disso, as salinas têm uma extensão menor em relação aos salares e o deserto, talvez por isso a reflexão sobre o caminhar não surgiu tão presente naquele momento da pesquisa.

Ali em 2014, minha principal preocupação era o reconhecimento de como todo aquele sistema da salina operava, pois era a primeira residência realizada dentro da pesquisa acadêmica e o foco estava num aprofundamento naquele novo universo orgânico.

Na residência do Atacama em 2016 surgiu a percepção da importância da caminhada, porém ainda não havia identificado a possibilidade de utilizá-la como método, sobretudo como prática estética já a utilizava, no entanto sem um direcionamento na aplicação da mesma. No Atacama se evidenciou o desgaste físico e as reflexões sobre o fazer artístico foram uma etapa de descoberta da caminhada como meio de captar dados para a pesquisa.

Ao iniciar este projeto de Doutorado tinha em mente realizar as residências, porém não havia me dado conta da importância das caminhadas na captação dos dados e como direcionar a pesquisa para elas impactariam na configuração do trabalho. Agora estou dentro do trabalho, incorporado a ele, amalgamado e num processo de fusão onde o objeto, paisagem e artista são um só.

Experimentar o espaço passou a ser a demanda principal das ações realizadas desde a residência no Atacama. Reconhecer estes espaços de maneira a explorá-lo com maior profundidade, através das caminhadas, foi fundamental para decidir o nível de troca com o espaço que o trabalho

apresentaria. De forma definitiva o trabalho extrapolou o campo do objeto passando para a esfera da ação versus espaço. O mesmo direcionamento que ocorreu com os trabalhos de sal produzidos no Mestrado (tinham a característica de objetos no início) passaram a se caracterizar pelos seus aspectos espaciais, a partir do Doutorado.

A pesquisa artística se moveu para um diálogo mais intenso entre artista e espaço, passando a se concretizar no momento do acontecimento. Tocar o solo salgado, ouvir o som do atrito dos pés com os cristais de sal, sentir o toque do corpo pressionando os fragmentos ajustando-se ao corpo, promovendo unidade entre espaço e artista, tornaram-se o trabalho em si.

Este ajuste, esse encaixe entre obra e artista, sofreu a mediação do sal, permeando durante todo o processo da pesquisa o diálogo entre artista e matéria, provocando conversas e adaptações consequentes deste imbricamento presente no encontro destes entes.

Com as caminhadas, consegui criar uma ponte de ligação com a história. As primeiras caminhadas ao lado do meu pai vieram à tona, fazendo-me olhar para dentro, tendo nesta reminiscência outro filtro de abordagem, movendo-se em direção a reflexões de quem eu sou, de onde vim e meus objetivos com a arte.

Richard Long declarou recentemente que para ele o ato de andar permanece, apesar ou para além de ter-se tornado estratégia artística de uma carreira de várias décadas, ainda muito ligado à infância, e notadamente à lembrança das caminhadas que fazia com o pai, a cada ano, junto com os alunos da escola onde esse ensinava: mais um exemplo de um caminho feito para lembrar. (VISCONTI, 2014, p. XIX)

Desta forma, realizei durante a residência no Salar de Uyuni diversas caminhadas de reconhecimento dos desertos, como o de Lipez e Coipasa e de lagoas de sal como a Laguna Colorada.

Nestes espaços, em silêncio, caminhei durante todos os dias de estadia na Bolívia. Durante as caminhadas pensava nos aspectos aderentes à pesquisa, na maneira como ela foi acontecendo, nos autores que havia lido, nos artistas objetos de diálogo.

O artista Richard Long, em minhas reflexões, voltava à tona, pois era inevitável não lembrá-lo, bem como das caminhadas que se tornaram sua marca mais conhecida. Long operava segundo algumas tarefas durante suas caminhadas. Tinha um objetivo a cumprir, havia certa objetividade na sua caminhada, tinha sempre uma questão a resolver, por isso enquanto não cumprisse a tarefa não abandonava seu intento, independente do tempo decorrido.

As caminhadas propostas para as Paisagens de Sal recorrem à relação do pensamento livre e da reflexão durante a ocorrência da caminhada. Pensar na relação entre homem e espaço e integrar-se a ele são buscas que a ação propõe. Interferir de forma sutil sobre o espaço, de maneira a respeitá-lo também. Durante a caminhada outras reflexões podem surgir, pois o caráter de integração e unidade pode levar o sujeito a outros devaneios advindos, como reflexos da experiência vivida.

Outra questão que voltou a surgir no Salar de Uyuni foi o que Bachelard (2008, p. 24) chamou de “solidão ativa” e que retornou às minhas reflexões em face do contexto que ali se apresentava.

Diante daquele cenário onde o silêncio e a solidão imperaram, os elementos da natureza dialogam entre si placidamente, os flamingos se alimentam de forma contínua e ininterrupta, pássaros sobrevoam de maneira calma os lagos salgados, tudo se apresenta dentro de um pretenso e aparente equilíbrio. Pensei num ambiente solene, quase sacro como um templo religioso, onde os ruídos, sons estridentes, gestos bruscos ou movimentos repentinos não fazem parte do contexto.



Figura 119 – Caminhando no Salar de Uyuni, Bolívia. Sobreposição de frames de vídeo (2019). Fonte: Acervo pessoal



Figura 120 – Caminhando na Ilha de Incahausi, Bolívia.
Sobreposição de frames de vídeo (2019). Fonte: Acervo pessoal



Figura 121 – “Solidão Ativa I”. Ação produzida no deserto de Lipez, Bolívia.
Sobreposição de frames de vídeo (2019). Fonte: Acervo pessoal



Figura 122 – “Solidão Ativa II”. Ação produzida na Laguna Colorada, Bolívia. Sobreposição de frames de vídeo (2019). Fonte: Acervo pessoal



Figura 123 – “Solidão Ativa III”. Ação produzida no Salar de Uyuni, Bolívia. Sobreposição de frames de vídeo (2019). Fonte: Acervo pessoal

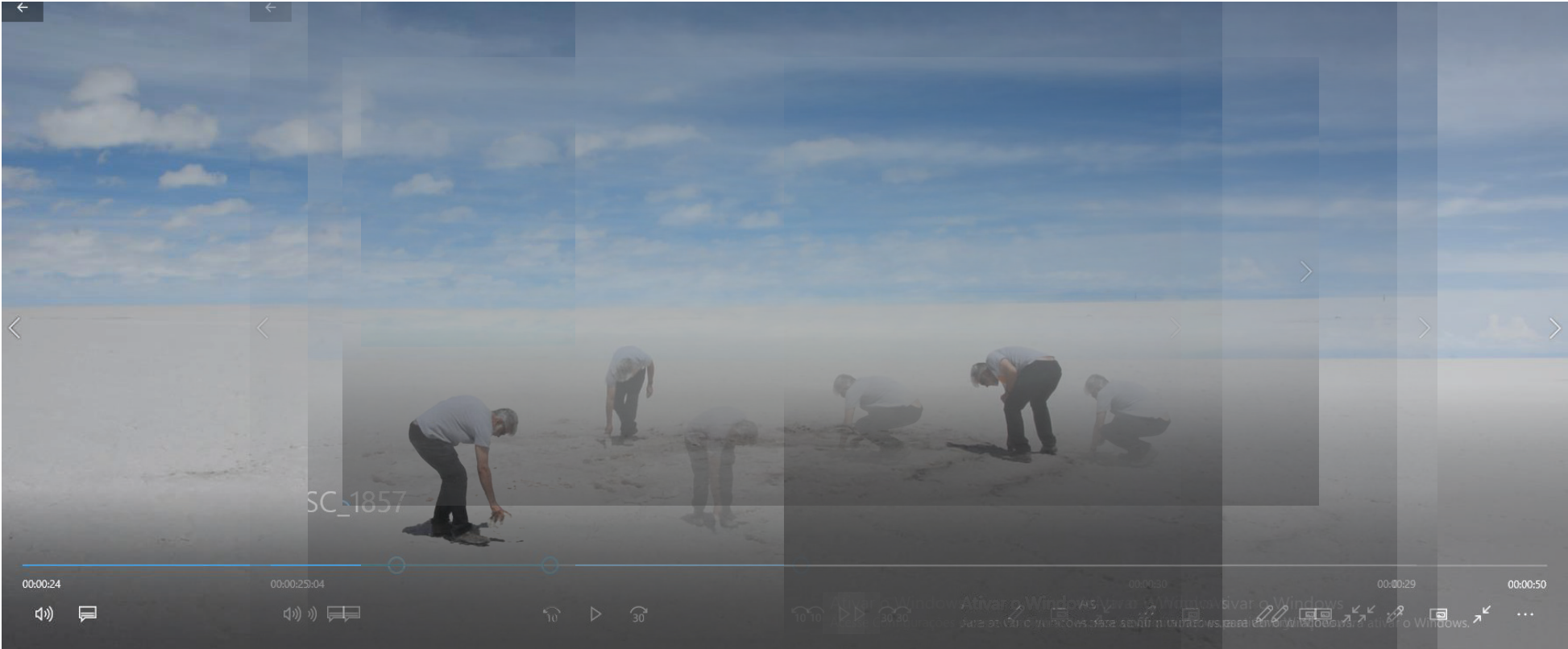


Figura 124 – “Solidão Ativa IV”. Ação produzida no Salar de Uyuni, Bolívia. Sobreposição de frames de vídeo (2019). Fonte: Acervo pessoal



Figura 125 – “Solidão Ativa V”. Ação produzida no Salar de Uyuni, Bolívia. Sobreposição de frames de vídeo (2019). Fonte: Acervo pessoal

Qualquer elemento diferente na paisagem transforma-se, de maneira fácil, em algo estranho e fora do contexto, como se fosse um grito ecoando pelo silêncio do espaço. Tudo parece estar no seu devido lugar, encaixado e acomodado sob as formas, cores, luzes, matérias e texturas do Uyuni.

Por este motivo, os Jeeps circulando, levando os turistas, provocam uma alteração temporária no status de tranquilidade característicos de lá, pois trazem ruídos e elementos avessos aos do próprio lugar.

Envolto nestes pensamentos, refleti sobre a relação de complementação que Bachelard sugere na interação entre homem e natureza “Devolvido assim à natureza, o homem é devolvido às suas potências transformadoras, à sua função de transformação material, mas somente se ele vai à solidão não como a um retiro longe dos homens, mas com as próprias forças do trabalho” (BACHELARD, 2008, p. 24).

Assim, o mundo material resiste à ação do homem e lhe propõe, segundo Bachelard, uma resistência à transformação visando um reencontro, um retorno do homem ao seu estado original, estimulado pelo contato com a matéria, através do trabalho.

“Quando uma matéria sempre nova em sua resistência impede-o de tornar-se maquinal, o trabalho de nossas mãos restitui a nosso corpo, a nossas energias, a nossas expressões, às próprias palavras da nossa linguagem, forças originais. Através do trabalho da matéria, nosso caráter adere de novo a nosso temperamento” (BACHELARD, 2008, p. 24).

Refletia sobre o trabalho e sua condição de transformação como sendo característica principal dele, porém ali essa transformação me parecia insuficiente e inválida para dialogar com aquele espaço. Parecia-me que o Salar de Uyuni pedia algo silencioso, não interferindo ruidosamente

no espaço, nem provocando qualquer situação de rompimento daquele sistema.

Qualquer trabalho ou ação que reorganizasse ou reunisse objetos ali, soaria estranho e desconectado com o contexto. Seria algo trabalhando em caráter mudo, como propõe Bachelard. Teria condições de transformar o lugar, sem, no entanto modificar, alterar ou reorganizar os elementos que o compõem.

Pensei em realizar ações que interferissem minimamente sobre aquela paisagem e que produzisse sentido na relação de diálogo com a matéria, nos moldes como Pareyson (2001, p. 164) definiu o “próprio diálogo do artista com a sua matéria, no qual o artista deve saber interrogar a matéria para poder dominá-la, e a matéria só se rende a quem soube respeitá-la” demonstrando o caráter de respeito à matéria para poder transformá-la. Seria preciso algo bastante sutil representando uma complementação do espaço, sendo-lhe uma espécie de continuidade.

Caminhando, fiquei ali pensando sobre como resolver este problema Fui embora sem descobrir como faria aqui-lo. Voltei ao alojamento e fui descansar pensando nesses pontos do trabalho.

No dia seguinte voltei ao Salar e, logo pela manhã, pensei numa solução: caminhar e trabalhar. Pensei em realizar vídeos que demonstrassem ações operando com pouca ou nenhuma inserção no espaço, tendo esta faceta da realização solitária, respeitando o espaço, estabelecendo marcas sutis sobre ele.

Neste sentido realizei a série de ações que chamei de “Solidão Ativa”, pretendendo discutir o grau e intensidade das intervenções realizadas no espaço do Salar de Uyuni, enfatizando a interferência mínima, quase imperceptível. Porém o caráter conceitual é evidente e traduz o diálogo travado com um espaço solitário, insólito e misterioso.

As marcas e ações produzidas revelam a tentativa de conexão entre artista e espaço, tornando este diálogo sutil, na medida em que a grandiosidade do espaço e a intensidade da ação, não deixam revelar com nitidez os gestos do artista. Os registros que são produzidos no solo do Salar ficam sem evidência, considerando a dimensão do espaço, tendendo a ser uma coisa só, uma unidade.



Figura 126 – Placa indicativa da divisa entre Chile e Bolívia. Fonte: Acervo pessoal



Figura 127 – Detalhe do solo da região do deserto de Lipez, Bolívia (2019). Fonte: Acervo pessoal



Figura 128 – Vista de lagoa salgada próximo ao Deserto de Lipez, Bolívia (2019). Fonte: Acervo pessoal



Figura 129 – Detalhe do solo do Deserto de Coipasa, Bolívia (2019). Fonte: Acervo pessoal



Figura 130 – Vista do Deserto de Coipasa, Bolívia (2019). Fonte: Acervo pessoal



Figura 131 – Vista da lagoa de sal próxima do Salar de Uyuni, Bolívia (2019). Fonte: Acervo pessoal



Figura 132 – Detalhe do solo próximo à Ilha Incahausi, Bolívia (2019). Fonte: Acervo pessoal



Figura 133 – Vista do lago salgado Laguna Colorada, Bolívia (2019). Fonte: Acervo pessoal



Figura 134 – Detalhe do solo ressecado do Salar de Uyuni, Bolívia (2019). Fonte: Acervo pessoal



Figura 135 – Vista de lagoa salgada, com vulcão
Licancabur ao fundo, Bolívia (2019). Fonte: Acervo pessoal



Figura 136 – Vista da Ilha Incahausi, com seus
cactos, Bolívia (2019). Fonte: Acervo pessoal



Figura 137 – Vista do Salar de Uyuni, Bolívia (2019).
Fonte: Acervo pessoal



Figura 138 – Vista do Salar de Uyuni, Bolívia (2019).
Fonte: Acervo pessoal

9

EXPOSIÇÃO
“CAMINHANDO
NAS PAISAGENS
DE SAL” (2019)

Como resultado final da pesquisa montei na galeria Alcindo Moreira Filho, Instituto de Artes da Unesp, campus São Paulo, no período de 19 a 27/03/2019, a exposição “Caminhando nas Paisagens de Sal”, onde foram apresentados os seguintes trabalhos:

Três fotografias (2,30 x 1,30 m cada) impressas em *Fine Art* sobre papel Hannemuhlle (170 g) e coladas sobre Poliestireno, com imagens de paisagens referentes às três residências realizadas durante a pesquisa (Araruama, Atacama e Uyuni).

Vídeo intitulado “Solidão Ativa” (5’15”) em looping, que se tratavam de Ações realizadas no Salar de Uyuni projetadas sobre a parede da galeria.

Instalação “Sem título”, composta por 35 caixas de luz contendo imagens dos solos de Araruama, Atacama e Salar de Uyuni, sendo interligadas por fitas luminosas cobertas por sal.



Figura 139 – Vista geral da exposição “Caminhando nas Paisagens de Sal” na galeria Alcindo Moreira Filho, IA/Unesp, São Paulo (2019). Fonte: Acervo pessoal



Figura 140 – Vista geral da exposição “Caminhando nas Paisagens de Sal” na galeria Alcindo Moreira Filho, IA/Unesp, São Paulo (2019). Fonte: Acervo pessoal



Figura 141 – Visitantes na exposição “Caminhando nas Paisagens de Sal”
na galeria Alcindo Moreira Filho, IA/Unesp, São Paulo (2019). Fonte: Acervo pessoal

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando principiei a pesquisa com o sal não tinha ideia do quanto ela poderia me oferecer, pois vejo agora o quanto fomos além daquilo que tinha em mente lá no começo. O que começou com uma curiosidade gerada pela observação de um evento natural, tornou-se uma pesquisa artística e acadêmica parecendo não se esgotar.

Em específico nesta pesquisa o objeto de investigação se voltou para lugares, sendo deslocado do objeto (no Mestrado) para o espaço aberto já no Doutorado. Este deslocamento na essência do objeto de estudo foi derivado do desenvolvimento da pesquisa, já que em determinado momento, ela não se comportava mais no objeto, passando a solicitar algo mais abrangente, amplo, nos moldes do *Campo ampliado* de Rosalind Krauss.

Esta mudança se deu ainda no fim do Mestrado (2014) quando realizei a primeira residência em Araruama, no Rio de Janeiro. Ali se iniciou a primeira experiência estética de experimentação do espaço como parte integrante do trabalho artístico. Foi nas salinas de Araruama mantendo contato, pela primeira vez, com a relação entre artista e obra numa intensidade ampliada que o redirecionamento ocorreu. Naquele momento, o caminhar nas salinas começou a impactar, no início sem muita consciência, a obtenção de dados para a pesquisa.

O encaminhamento para o espaço das salinas foi uma inflexão na trajetória do trabalho, modificando a maneira como passei a lidar com todos os procedimentos artísticos, sobretudo, com a própria postura frente ao trabalho. A mudança no fazer artístico impactaria, de maneira global, o contexto e soluções dentro dos procedimentos na pesquisa.

Deixar o espaço do ateliê me fez perceber o quanto o mundo exterior pode influenciar o trabalho artístico, bem como com a perda da proteção do espaço fechado, fica-se à mercê do imprevisto, do momentâneo e dos eventos fora dos planejado. Esta característica traz para o trabalho uma feição de certo descontrole, sendo situações propícias a revelarem adequações a este novo estado de coisas.

Esta mudança de rota se intensificou durante o Doutorado e me colocar perante este novo cenário foi um grande desafio. Sair de casa sozinho e ir a lugares desconhecidos, onde a comunicação é restrita, as pessoas são desconhecidas e as facilidades da vida urbana são limitadas tornou-se, um dos percalços mais difíceis nessa trajetória. Romper com o medo do desconhecido, sobrepondo o ímpeto por pesquisar aos sentimentos impositivos de obstáculos aos objetivos, se transformou num dos troféus desta pesquisa.

Nos diversos momentos, dentro da pesquisa, tive medo, porém sentia-me mais impelido a continuar, talvez pelo receio do fracasso. De todo modo havia uma força que me empurrava rumo aos objetivos que planejei. Crédito esta força a vários motivos, acima de tudo, a vontade de concluir sobrepujou todas as outras motivações.

A escolha dos três espaços para a realização das residências levou em consideração, além da paisagem constituída pelo sal, o fato de estarem na América Latina que, em teoria, mantém certa similaridade cultural com o Brasil, facilitando o contato e aproximações surgidas durante as residências. De fato conhecer a cultura do Chile e Bolívia, durante este intervalo de tempo, me fez compreender de maneira mais integral algumas características culturais destes países, reverberando de maneira mais abrangente

sobre a percepção acerca das condições sociais e políticas destes países.

Caminhar sobre as salinas de Araruama me despertou para uma conexão mais integral quanto ao espaço experimentado. Além de o sal ser uma matéria presente em muitas formas de vida, tendo papel essencial na manutenção da vida animal, vegetal e mineral, exercia protagonismo na integração entre sujeito e espaço, dentro do trabalho.

O deslocamento sobre as salinas me remeteu aos inúmeros caminhos que o homem construiu durante sua jornada de ação sobre o meio, sendo que o ato de caminhar me inseriu na história de formação do homem e do espaço em que atua e vive. Andar sobre as salinas transportou do simples ato de caminhar para as caminhadas, que passaram a ter uma relevância maior na residência do Atacama em 2016.

Durante a residência no Atacama, em 2016 percebi o quanto a experiência de caminhar tornou-se a essência do meu trabalho, de modo que durante as expedições, no caminhar solitário e reflexivo, senti meu corpo integrado a ele. Estar em conexão com o espaço me fazia vivenciá-lo de forma complementar e não separado dele. Ver-me ali, prostrado perante a paisagem me propiciou experimentar uma sensação de ser um dos elementos presentes na unidade de formação dela e essa percepção iria se aprofundar no Uyuni.

Seja pelo esforço físico, pelo cansaço ou pela solidão me vi absorvido pelo Atacama, numa simbiose natural a qual me levou a relacionar a experiência com artistas propositores de ações relacionadas ao ato de caminhar, à reflexão ou à transformação da paisagem. Desta maneira,

cheguei aos artistas da Land Art, Richard Long e Robert Smithson e nos movimentos do século XX (Dadaísmo, Surrealismo, Situacionismo e Stalker) tendo nas caminhadas os impulsos necessários para estruturarem seus discursos sobre as características da paisagem contemporânea.

Deste modo, passei a repensar os procedimentos do trabalho, adequando-os às suas próprias características e às condições surgidas durante o processo, evidenciando assim o caráter processual que pretendi assumir.

As direções tomadas a partir da residência no Atacama, em 2016, primeiro optando por recolher vestígios dos espaços visitados e, mais tarde atuando diretamente sobre o espaço, refletiram essas indagações relacionadas à feição que o trabalho deveria tomar.

Na tentativa de conectar a atual pesquisa com outros trabalhos desenvolvidos anteriormente, assim como diante de um cenário de destruição e desmantelamento das salinas de Araruama, senti a necessidade de ter algo material e físico representando tal situação fora do espaço da salina.

Embora no Brasil tenhamos uma história de constituição de paisagem com características de violência, exploração e devastação, comprovadas através da constatação de empreendimentos e benfeitorias que, de forma recorrente, são erigidos e baseados na exploração exacerbada e descontrolada dos meios naturais, sem preocupações com o equilíbrio da natureza, constatei por entrevistas e por acompanhamento in loco, o avanço da especulação imobiliária sobre as salinas e o forte componente capitalista presente na atitude dos donos das áreas salineiras,

tendo a salina como um produto e não como um bem patrimonial ou cultural.

Voltei à Araruama em 2018 para recolher partes das salinas, pois certo estava que objetos recolhidos poderiam “eternizar” a história das salinas, antes de tudo acabar. Realizei trabalhos nas salinas tentando demonstrar esse estado de coisas, encaixando objetos dela, deixando-os, porém, visíveis e enfatizados no seu ambiente original. Essa ação tinha como objetivo manter a memória da salina, uma vez que a cada nova residência, percebia o quanto elas iam sendo dilapidadas e abandonadas, mostrando o processo de desmantelamento do que resta das salinas estava em processo.

Após a qualificação e por conta do contato com autores e artistas ligados ao ato de caminhar, percebi uma guinada do trabalho em direção a uma intervenção/ação mais amena, divergente das que os Land-artistas propunham. A violência e impacto dos trabalhos da Land Art provocam nas paisagens um enfático “violentar a terra” (Lippard in VISCONTI, 2014, p. 41), não correspondendo às formas mais mentais e reflexivas de atuação, nem combinando em relação ao aspecto de santuário que havia sentido nelas.

Percebi, através das leituras, diferenças entre os trabalhos ligados aos artistas da Land Art inglesa e americana. Segundo Visconti, estão associadas aos locais de origem dos artistas e as tradições de paisagem que representam. Este dado turbinou ainda mais as observações sobre as características da paisagem ora em construção.

Ao partir para a última etapa do projeto de pesquisa, no Salar de Uyuni em 2019, já tinha em mente a ideia de fa-

zer uma ação mais conceitual/mental, pois diante de um espaço transformado pelos processos naturais de formação, tinha a intuição que o equilíbrio seria obtido com uma atuação mais silenciosa e menos ruidosa.

Aliás, o silêncio que perdura no Uyuni não combina com sons estridentes ou estruturas de grande dimensão, típicas da Land Art. A placidez dos flamingos, os movimentos lentos das vicunhas e a solenidade dos movimentos do vento se aproximam mais de gestos contidos e de um ritmo cadenciado, onde o tempo passa de um modo próprio, numa integração entre natureza e espaço.

Deste modo, realizei na Bolívia diversas caminhadas sobre os espaços físicos numa alusão a esta integração, onde o refletir sobre a paisagem se deu de forma silenciosa e respeitosa, guardando as características naturais como ponto forte da ação. A conexão entre artista, mente e espaço se configurou de forma natural e de acordo com as regras silenciosas e cadenciadas impostas pelo espaço.

Como resultados dessa experiência ficaram o entendimento de que as *Paisagens de Sal* têm, cada uma ao seu modo próprio, uma configuração particular, mantendo regras individuais que ocasionam todo um sistema que respeita tais regras, promovendo um equilíbrio, equilibrando este sistema.

O sal, como elemento presente em todas as paisagens, funciona como instrumento de mediação e equilibra este sistema, integrando natureza e homem, de modo a ser a matéria conectora desses entes, ligando-os de forma visceral. Esta ligação cria uma ponte entre passado e futuro, tendo como consequência uma compreensão mais absoluta dos elementos representativos da constituição das paisagens.

Metais, madeiras, rochas, terra, animais, vegetação dialogam com o sal, cada matéria à sua maneira, produzindo variados resultados cromáticos, texturais e luminosos. Estes diálogos intensificam-se, na medida em que a quantidade de sal vai ganhando espaço na paisagem. A brancura e o reflexo do sol, rebatidos na fina camada de água nos poços da salina, ofuscam os olhos, reverberando numa sensação de quase perda de visão momentânea. O mesmo acontece no Salar de Uyuni onde a luminosidade é tão incidente que é desaconselhável ficar sem óculos escuros. A retina precisa de proteção frente a este forte impacto visual.

Esta percepção da luminosidade nas salinas e salares reforçou o refletir sobre como a luz se apresenta no trabalho, criando pontes com trabalhos anteriores, sugerindo uma analogia com o aspecto “energético” do sal.

As relações do sal, no aspecto simbólico e cultural mantêm afinidades com o universo religioso, mitológico e folclórico, exercendo aproximações com as ideias de dinheiro, fertilidade, conservação, purificação, sorte/azar, riqueza, limpeza e outras. Estas manifestações são investigadas, de forma minuciosa, no artigo de Ernest Jones “The symbolic significance of salt in folklore and superstition” de 1923, demonstrando a relação existente entre a história do homem e as alusões simbólicas e culturais em relação ao sal. Jones conclui ter o sal uma “tendência humana geral” e de forma generalizada “em todas as eras, atribuir-se ao sal um significado que excede em muito aquele inerente em suas propriedades naturais”. (JONES, 1923, p.112).

Com isso, a energia contida no sal, seja ela física ou psicológica, real ou fictícia, terrena ou transcendental pode ser demonstrada pela sua capacidade física de absorção de

líquidos (higroscopia) ou na crença da capacidade dele em afastar maus espíritos. De qualquer forma a presença de uma *energia* na matéria sal pode ser argumentada sob vários pontos de vista.

Com relação ao trabalho, esta energia do sal se traduz no uso da luz ou da própria transparência do sal, provocando a refletir sobre essa absorção e expulsão, o dentro e o fora, sujeito versus paisagem, como a fita de Moebius em Lygia Clark ou a própria experiência do caminhar perante o caminho.

A fotografia, como ferramenta de registro do trabalho, exerceu um papel pontual e avassalador na trajetória desenvolvida durante as residências. O sentido de momentâneo, típico da fotografia, conjugado com a percepção da presença/existência, buscada nos recortes das imagens e enfatizadas na captação e na composição delas.

Desde 2014, em Araruama, o trabalho vem se fundamentando na fotografia como base para o registro e tradução poética, por isso a intensificação desta prática trouxe um aprofundamento nesta técnica. A exploração da linha do horizonte como referência visual, formal e escalar acabou por se apresentar como uma das características mais presentes e exploradas no trabalho.

A natural e consequente exploração do tema Paisagem se desdobrou em imagens e composições estruturadas na horizontal, valorizando o caráter plano, linear e imóvel das cenas captadas, estimulando a amplidão destes cenários e a ideia de intensificação da noção de Paisagem. Esta maneira de construir os registros fotográficos fortaleceu o conceito do trabalho, revelando de forma mais clara, as intenções intrínsecas a ele.

Se como vimos, o conceito de paisagem refere-se somente à “extensão de território que se abrange num lance de vista”, nossa experiência urbana nos priva da vivência plena de contato com a paisagem, tornando-a limitada e restrita, já que os obstáculos e barreiras visuais da cidade não nos permitem estender nosso olhar sobre a paisagem. Há uma limitação a qual estamos acostumados, por este motivo inclusive, a experiência de quebra deste modelo torna-se tão intensa e reveladora.

Neste contexto, a fotografia traz a dimensão ampliada da paisagem, trazendo de igual maneira, o espectador para dentro da *Paisagem*, servindo como um meio de se interpor entre a paisagem e o sujeito. Esta função da fotografia no trabalho evidenciou-se na residência do Salar de Uyuni. Lá a exploração da integração entre sujeito e espaço tornou-se uma busca, evidenciando este papel da fotografia dentro do trabalho.

Aliada à ideia de paisagem trazida por Milton Santos (1997, p.37) onde o espaço se transforma adaptando-se às novas situações apresentadas pelo homem e nesse diálogo perene e contínuo vai construindo de forma progressiva suas percepções sobre o espaço. Santos pontua a integração entre homem e paisagem, num processo onde ambos se influenciam mutuamente, desta maneira a fotografia se coloca entre o artista e a paisagem promovendo uma paisagem contínua e fluída.

Descobrir a fotografia durante o processo da pesquisa e explorá-la para potencializar os possíveis sentidos dentro da paisagem foram caminhos perseguidos nesta jornada, por isso experimentar a fotografia em diversos contextos das *Paisagens de Sal* reforça este aspecto essencial.

Encontrar, desvendar e definir as características do trabalho inserido na fotografia foi um dos eventos mais intensos desta pesquisa. Com a fotografia, este trabalho ganhou uma feição própria, alçou voos maiores, tornou-se desvendado. Ganhou uma aura contemporânea e adequou-se a uma lógica de integração entre o fazer e o refletir.

Caminhar sobre estas paisagens fez retornar aos primórdios da aventura humana sobre o meio ambiente, retomar o trajeto dos primeiros seres humanos, bem como imaginar as transformações acontecidas durante os séculos e seus impactos na atualidade, traduzindo as características de formação que geraram as paisagens atuais. Olhando para o percurso trilhado nesta pesquisa, são perceptíveis as transformações ocorridas no âmbito do próprio trabalho e como a experiência das residências, bem como das caminhadas, tornaram-se fundamentais para melhor compreender os meandros nos quais estão inseridas, no âmbito da arte ou da própria vida, tal como se apresenta na contemporaneidade.

Fica a sensação de um percurso exploratório, uma expedição, como tantas outras feitas desde criança, sinalizando e detectando, de forma minuciosa, as inflexões e pormenores relativos a uma trajetória empírica vivenciada sob os caminhos coloridos, luminosos, matéricos e fascinantes das *Paisagens de Sal*.

Figura 142 (pág. seguinte, dir.) – Detalhe do solo do Salar de Uyuni, Bolívia (2019). Fonte: Acervo pessoal

Figura 143 (pág. seguinte, esq.) – Detalhe do solo e formações de sal no Salar de Uyuni, Bolívia (2019). Fonte: Acervo pessoal



REFERÊNCIAS



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 263 p.

ASNIS, Zizo. **Guia O Viajante Chile**. Porto Alegre: Editora O Viajante/Trilhos e Montanhas, 2014. 375 p.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 317 p.

BEZERRA, A. **Mapeamento de residências artísticas no Brasil** /Ana Vasconcelos, André Bezerra (Org.). – Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014.

BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. 239 p.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. 1ª Edição. São Paulo: Editora G. Gilli, 2013. 188 p.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 200 p.

GUIA VISUAL FOLHA DE SÃO PAULO. **Chile e Ilha de Páscoa**. 2ª edição brasileira. São Paulo: Publifolha, 2013. 354 p.

COVERLEY, Merlin. **A arte de caminhar: o escritor como caminhante**. Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014. 223 p.

JOSSO, M. C. **As figuras de ligação nos relatos de formação: ligações formadoras, deformadoras e transformadoras**. Educação e Pesquisa, São Paulo, 32(2); Educação & Linguagem, 13 (22): 132-152, julho-dez, 2010.

JONES, Ernest. **The symbolic significance of salt in folklore and supersticion**. (Org.) In: Essays in Apllied Psycho Analysis. London: The International Psycho-Analytical Press, 1923. p. 112-203.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**; tradução de Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 365 p.

KURLANSKI, Mark. **Sal: Uma História do mundo**; trad. Silvana Vieira. São Paulo: Editora SENAC, 2004. 461 p.

NUNES, B. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1999. 128 p.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 246 p.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora SENAC, 1996.

_____. **Paisagens Críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, FAPESP, 2010. 406 p.

_____. **Cenários em Ruínas: a realidade imaginária contemporânea**. São Paulo: Brasiliense, 1987. 262 p.

ROLNIK Suely; DISERENS Corinne. **“Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro.”** Pinacoteca do Estado de São Paulo e Musée des Beuaux-Arts de Nantes. Catálogo de exposição, 2006. 96 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Os devaneios de um caminhante solitário**. Tradução Julia Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2017. 141 p.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

SILVA, Fernando Pedro da. **Arte Pública: diálogo com as comunidades**. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. 127 p.

SMITHSON. R. **Unpublished Writings in Robert Smithson: The Collected Writings**. Jack Flam (Ed.). University of California Press, Berkeley, California, 2nd Edition, 1996.

SOLNIT, Rebecca. **A História do caminhar**. Tradução de Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2016. 505 p.

TEIXEIRA, Wolney. **O Sal da Terra: Fotografias da região dos Lagos**. Rio de Janeiro: Documenta Histórica, 2011. 119 p.

TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys: Coyote**. Munich: Schimmer/Mosel, 1976. 174 p.

VISCONTI, J. C. **Novas Derivas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014. 171 p.

REFERÊNCIAS VISUAIS

BEUYS, Joseph. **I like America and America likes me**, 1974. Ação. Galeria René Block, NY, 21 a 25 de maio de 1974.

BEUYS, Joseph. **Fat Chair**, 1964. Cadeira e gordura animal. 1830 x 1550 x 640 mm. Gallery Tate and National Galleries of Scotland René Block.

BEUYS, Joseph. **Terno de feltro**, 1970. Feltro e madeira. 1660 x 660 x 260 mm Gallery Tate and National Galleries of Scotland René Block.

CLARK, Lygia. **Caminhando**, 1964. Fita de Moebius (papel e tesoura). Ação. Associação ‘O mundo de Lygia Clark’.

HOPPER. Edward. **Gas**, 1940. Óleo sobre tela. MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova York.

LONG, Richard. **A Line Made by Walking**, 1967. Ação de caminhar sobre a grama. Coleção Tate Gallery.

SMITHSON, Robert. **Spiral Jetty**, 1970. Rochas, cristais de sal, água e terra. 475m. Utah, Great Salt Lake, Canadá.

REFERÊNCIAS SONORAS

BELCHIOR. **Pequeno mapa do tempo**, 1977. 4'54s Album: Coração Selvagem, WEA. Estúdio Level. Produção Marco Mazzola. Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

SMITHSON, Robert. Disponível em: <<https://www.robertsmithson.com> >. Acesso em 13/10/2018.

LONG, Richard. Disponível em: < <http://www.richardlong.org>> . Acesso em 20/9/2018.

CLARK. Lygia. Associação o Mundo de Lygia Clark. Disponível em: <<http://www.lygiaclark.org.br>> . Acesso em 19/11/2018.

ANEXOS



ANEXO I - ENTREVISTA COM SALINEIRO SEU DIDINO

DIDINO: O avô morreu, eles largaram tudo...

SÉRGIO: Tem várias largadas né? (...)

SÉRGIO: O trabalho com o sal, seu Didino, como que, o senhor trabalha há 40 anos... se o senhor fosse fazer uma comparação de 40 anos atrás, 30 anos atrás, como que o senhor falaria?

DIDINO: O trabalho aqui é o seguinte... o trabalho aqui é um contrato fixo, um contrato fixo, 6 anos, 4 anos...

SÉRGIO: É um tipo de concessão né?

DIDINO: É um experimento pra ver o que vai dar... quer dizer se der um negócio bom, a gente fica mais 3 anos ou 4 anos...

SÉRGIO: Mas nesses últimos anos o senhor sempre trabalhou?

DIDINO: Nesses últimos anos sempre trabalhei em vários estados aí do Brasil...

SÉRGIO: O sustento do senhor, o senhor tira do sal?

DIDINO: Tiro do sal... quando chove mesmo e não tem nada, aí vou para obra, que tenho profissão de obra também...trabalho como pedreiro também. Eu trabalho com tudo: encanador, telhado... faço de tudo...puxo casa da fundação...

SÉRGIO: O senhor tem filhos?

DIDINO: Não. Sou só eu e minha mulher. Filho só com a outra mulher. Mora no Rio... em Niterói.

SÉRGIO: A mulher do senhor trabalha também ou só o senhor que sustenta?

DIDINO: Não. Ela trabalha também... minha mulher tem um mercadinho alugado em Araruama.

SÉRGIO: Sei...

DIDINO: E eu trabalho aqui e, de vez em quando, ela me dá uma ajuda, uma mão, até umas quatro, depois vai embora.

SÉRGIO: Se o senhor fosse falar como é o trabalho com o sal, o dia-a-dia, como o senhor falaria? É duro? É tranquilo? É fácil? É difícil?

DIDINO: O trabalho aqui pra quem trabalha pesado é fácil...

SÉRGIO: E o pessoal, hoje em dia, quer trabalhar no sal? É uma vida que se o senhor convidar alguém pra trabalhar no sal a pessoa vem?

DIDINO: Vem... mas é difícil achar... A maioria tá tudo empregado... empregado em usina de cana, negócio de obra...eu praticamente trabalho sozinho aqui...sozinho eu e minha mulher...ela vem puxar enxada e fica com a mão cheia de calo, aí vai embora...vai embora pra casa...

SÉRGIO: E vale a pena seu Didino? Vale a pena esse trabalho?

DIDINO: Vale a pena quando o sal tá vendido, quando o sal tá bom de preço. Quando tá bom de preço eu racho o quadro, eu racho o quadro, racho logo tudo. Quando o sal está a 150 a tonelada... puta que pariu...tiro tudo... dá pra ganhar um dinheiro melhor. Agora a preço de banana igual tá aí... não dá não...não dá prá vender...fica aí enterrado aí. Vê que tem muito sal parado aí, muito sal, parado por aí. Por que? Porque não tem preço. Querem pagar 85 a tonelada aí não dá.

SÉRGIO: E tem essa coisa do sal ser durante o ano... tem uma parte do ano que dá pra produzir e outra não dá né?

DIDINO: Pois é... a salina são 6 meses...são 6 meses de sal. Acabou os 6 meses, acabou tudo. Tá vendo aí? São só 6 meses...

SÉRGIO: Ai você tem que poupar, tem que se organizar pra poder...

DIDINO: Tem que dar valor ao que tá enterrado aqui... tem que ganhar dinheiro agora em cima...nesse sal que tá aqui.

SÉRGIO: E esse sal que tá aqui o senhor levou quanto tempo pra produzir ele?

DIDINO: Esse sal aqui... teve uma salga boa...foi de dezembro pra cá...

SÉRGIO: Dezembro... cinco meses...

DIDINO: Foi até março... aí março, fevereiro acabou...aí chuva, chuva, chuva.

SÉRGIO: Vim aqui em janeiro tinha bastante gente trabalhando, só que não tinha tantos montes assim né?

DIDINO: Agora tamo querendo vender, apareceu um comprador lá de São Paulo mesmo e vender tudo... logo tudo. Se vier de São Paulo e pagar 110,00 eu vendo logo tudo.

SÉRGIO: E o transporte? a pessoa tem que providenciar?

DIDINO: Não. O transporte vem de lá já. Sacaria... tem que ensacar né?

SÉRGIO: Eu vi que tem uns sacos ali...

DIDINO: É. Aquele ali vai pra Curitiba...

SÉRGIO: E o senhor vem trabalhar todos os dias aqui?

DIDINO: Não. Agora não. Agora só vou botar água aqui e já vou embora.

SÉRGIO: Entendi... porque eu só vi o senhor e mais um aqui né?

DIDINO: É... o outro que tava do lado de lá, mas é a mesma firma.

SÉRGIO: Entendi os salineiros se dividem...

DIDINO: É o patrão dividiu a salina. O patrão não queria trabalhar mais e disse que ia dividir a salina. “Ah vou dividir aí com você. Divide o contrato comigo 50%”. Então pegamos.

SÉRGIO: O senhor gosta de trabalhar com o sal?

DIDINO: Ah eu gosto. Gosto mais disso aí que trabalhar com obra. Costume né? Desde garoto.

SÉRGIO: Está acostumado com esta lida né?

DIDINO: É... desde garoto.

SÉRGIO: Imagino que não deva ser fácil... ficar nesse sol aí...trabalho duro.

DIDINO: Eu fico direto... chapéu na cabeça, óculos. Tô sem óculos agora. Sinto falta dele. Óculos escuros. Agora se o senhor descobrir alguém que queira comprar um sal... eu tenho um telefone aqui. Vou deixar com o senhor.

ANEXO II - ENTREVISTA COM SALINEIRO SEU HELENO

HELENO: Moro numa casinha velha que tem lá... tá vendo? Uma casinha amarela...

SÉRGIO: Ah sim... lá.

HELENO: Rapaz, aqui o seguinte é esse. A gente pega os homens pra trabalhar. Isso aqui sem carteira assinada,

sem carteira assinada... o dono não vem aqui. O dono nem quer saber se é trabalhador dele. A gente se adoecer um peão, se adoecer, se a gente não der uma comida... 1 quilo de arroz, um quilo de feijão, ele morre de fome, porque o dono nem quer saber disso.

SÉRGIO: Não tá preocupado com vocês...

HELENO: Não tá nem preocupado com a gente e quando chega ainda diz se precisar de um centavo pra comprar um pão, que se vocês não tiverem “o meu já acabou-se”. E quando nós vende o sal aqui, a gente é obrigado a dar 30% a ele, se não der ele bota pra fora... se não der...se reclamar ele bota pra fora também. A gente tinha carteira assinada, deu baixa na carteira. A gente não tiremos direito. Tiremos o Fundo de Garantia. Aqui eu trabalhei 15 anos aqui... eu não tenho férias, como os outros amigos não tem décimo. Não tiremos nada. Durante 12, 15 anos que trabalho aqui. Direito o que? Uma moradia ali que a gente mesmo paga. Taxa de luz, taxa de energia. O sal não vende. E é obrigado a vender a 60, 70 reais pra quem chega.

HELENO: ...o dono quer os 30% dele livre. Vendeu o sal no outro dia eles tão aqui para pegar os 30% deles livre. Eles já não vendem pra não ter responsabilidade com nada. E é toda a salina aqui.

SÉRGIO: Eu conversei com o pessoal e todas tem o mesmo esquema né?

HELENO: Sabe qual é o seguinte? O Ministério do Trabalho não anda por aqui. Eu tenho dito aos meninos... nós temos conversado. Coisa que não tem empresário dentro. É por conta do grandão só... sem ter uma administração, sem nada vem só ponhar o dedo e é o sofrimento pra gente. Coisa que se a gente falar, já sabe né?

SÉRGIO: Tem que quase dar pra continuar trabalhando...

HELENO: Quase dar... se a gente disser para uma pessoa que não conhece. Quem não conhece do ramo aqui... se a gente disser que trabalha 5, 6 meses ou 1 ano sem pegar em dinheiro de salário que a gente não tem, sem pegar nenhum tostão. Quem não conhece diz “isso aí é o conversador”, mas a certeza é essa, não pega de jeito nenhum, só se vender o sal. Os donos quando chegam, quando vem, durante ano dizem diz “se o de vocês acabou, o meu já acabou”. O que segura é o outro peão. A gente tem que vender o sal e guardar pra gastar, porque pra gente não sobra nada não.

SÉRGIO: Agora como era anos atrás.

HELENO: É de um velho que mora perto daquele pé. Um tal de Castanha lá...

SÉRGIO: Aí ele vendeu para o pessoal...

HELENO: Eu não sei onde ele arrumou esse conchavo pra vender, porque por aqui eu conheço a salina acabada há 10 anos e não pode cortar em um pé de mato dentro da salina. Eu não sei como que eles arrumam esse jeito que... um pouco e já tá cheio de casas...esse condomínio tem uns 4 anos...5 anos e já tá cheio de casa, desse jeito. Rapidozinho eles inventa de vender, no instante vende...

SÉRGIO: Mas aqui é um lugar que é agradável, as pessoas querem vir morar aqui eu imagino...

HELENO: É... mas pra outro isso é uma fiscalização tão grande em cima, mas tão grande que se o cara não tiver um poder com alguém aí... não faria uma casa aqui dentro dessa salina mole mole não. Nem na beira da pista adonde não pertence à salina eles não fazem casa.

SÉRGIO: É porque a lei não permite né?

HELENO: É... é... é. A lei não permite de jeito nenhum. Eu conheço um cara aqui que eu trabalhei lá, primo desse daqui mesmo. Lá na curva perigosa... lá embaixo... o Carlinho... só aqui eu tô com 18 anos...a salina de Carlinho já tava morta lá. Inté hoje ele não conseguiu nem vender o terreno, quem dirá fazer casa dentro, porque ele não tem dinheiro pra gastar. Então tem um poderoso aí que dá a ele documentação pra fazer isso aqui. Isso aqui, rapaz, um dia desses era salina. De um ano pra outro encheu de casa desse jeito. E ninguém sabe como é isso. Lá na Figueira do mesmo jeito. Lá na região da Figueira. Dali, depois do Sabiá pra chegar na Figueira depois do Monte Alto era salina, num instante encheu de casa, que ninguém sabe de onde vem essa documentação. Se esse homem aqui pegasse essa documentação isso aqui já tava tudo em casa. O Alexandre ali mesmo, eles peleja pra vender isso aqui e não tem jeito de vender. O menino ali no instante vendeu...

SÉRGIO: Será que a tendência não é aqui também a parte imobiliária...

HELENO: Já andavam medindo, já andaram medindo, mas tem que arrumar esse tipo de documentação, essa liberação...

SÉRGIO: Mas isso essa liberação eles compram fácil... na Prefeitura eles vão lá e compram essa liberação.

HELENO: Eu acredito que sim... isso aqui eu cheguei pra trabalhar nesta salina...

SÉRGIO: Isso eles compram fácil na Prefeitura, tendo dinheiro eles vão lá e compram as pessoas.

HELENO: O dono disse “Vou acabar com isso aqui” e acabou mesmo. Um pouco de uma hora pra outra inventaram essas casas aí e já tá tudo completo.

SÉRGIO: E quando o senhor vê assim acabando, o senhor fica triste, não?

HELENO: É que a gente é um ramo da gente trabalhar né? Isso aqui antigamente era o melhor emprego que tinha. Era o melhor isso aqui... aí a gente fica porra o cantinho que a gente trabalhava vai acabar. Vai acabar e o dono quando chega a palavra dele “mas seu Zé vamos ver se interessa mais?” “Isso é pra acabar mesmo”. O coração chega a fechar, mas é o jeito, que vai mandar na propriedade dos outros?

SÉRGIO: É difícil né seu Heleno?

HELENO: É... eu vou embora pra comprar um pão ali...

SÉRGIO: Tá bom... obrigado seu Heleno.

