

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Gabriela Betin Capa

**PAISAGENS (RE)INVENTADAS: FRAGMENTAÇÕES POÉTICAS DO  
ESPAÇO URBANO CONTEMPORÂNEO**

Santa Maria, RS  
2022

Gabriela Betin Capa

**PAISAGENS (RE)INVENTADAS: FRAGMENTAÇÕES POÉTICAS DO ESPAÇO  
URBANO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Artes Visuais**.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Karine Gomes Perez Vieira

Santa Maria, RS  
2022

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Capa, Gabriela Betin  
Paisagens (re)inventadas: fragmentações poéticas do  
espaço urbano contemporâneo / Gabriela Betin Capa.- 2022.  
98 p.; 30 cm

Orientadora: Karine Gomes Perez Vieira  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação  
em Artes Visuais, RS, 2022

1. Arte Contemporânea 2. Arte e Visualidade 3.  
Fotografia digital 4. Paisagem urbana 5. Fragmentação I.  
Gomes Perez Vieira, Karine II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, GABRIELA BETIN CAPA, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

**Gabriela Betin Capa**

**PAISAGENS (RE)INVENTADAS: FRAGMENTAÇÕES POÉTICAS DO ESPAÇO  
URBANO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Artes Visuais**.

**Aprovada em 13 de abril de 2022.**

---

**Karine Gomes Perez Vieira, Dra. (UFSM)  
(Presidente / Orientadora)**

---

**Niura Aparecida Legramante Ribeiro, Dra. (UFRGS)  
(por Videoconferência)**

---

**Helga Correa, Dra. (UFSM)  
(por Videoconferência)**

Santa Maria, RS  
2022

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, pelo ensino gratuito e de qualidade; por tornar possível a continuidade da minha trajetória acadêmica, na pós-graduação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo financiamento da pesquisa, e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGART/UFSM, pelo suporte e viabilização da mesma.

À minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Karine Perez, pela confiança, paciência, respeito às minhas escolhas e pelos conhecimentos compartilhados. Sou grata por ter sido uma das suas primeiras orientandas de ateliê e sua primeira orientanda de mestrado.

Às professoras da banca avaliadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Niura Aparecida Legramante Ribeiro e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Helga Correa, por aceitarem o convite, pelas contribuições feitas e pela disponibilidade de avaliar minha pesquisa.

À minha família, minha mãe Juliane e meu irmão Filipe, por se fazerem presentes durante esse período conturbado de Pandemia e por nunca permitirem que eu me sentisse sozinha. Obrigada por me apoiarem a cada passo e por acreditarem em mim.

Ao meu noivo e companheiro de vida, Leonardo, pelas trocas, por vibrar com minhas ideias e anseios, por compartilhar sua visão e seu conhecimento comigo, pelo apoio nos meus dias mais difíceis. Obrigada por sempre me incentivar a seguir em frente e por estar ao meu lado em todos os momentos.

À Honório, minha colega e amiga irmã, por todos os momentos vivenciados desde a época de ateliê até hoje, compartilhando sua visão também como artista e pesquisadora em Artes Visuais. Sou grata por todo seu apoio, por sempre se dispor a discutir ideias de pesquisa e de vida comigo. Obrigada por me mostrar que posso ir além.

Aos colegas artistas e pesquisadores com os quais tive a oportunidade de compartilhar trocas significativas na minha trajetória, especialmente ao Antonio Junior e à Andressa, que foram muito importantes para meu ingresso no mestrado.

Sou imensamente grata a todos vocês, muito obrigada!

Dizem que há um rio embaixo, um céu em cima, uma serra ao longe. Seriam as construções como um trauma na paisagem? Neste labirinto em que nos colocamos, seguimos sem a ampla visão do todo, sem encontrar o horizonte... onde será a saída?

Letícia Lampert

## RESUMO

### PAISAGENS (RE)INVENTADAS: FRAGMENTAÇÕES POÉTICAS DO ESPAÇO URBANO CONTEMPORÂNEO

AUTORA: Gabriela Betin Capa  
ORIENTADORA: Karine Gomes Perez Vieira

A presente dissertação trata de uma produção artística em poéticas visuais, que investiga as paisagens do espaço urbano contemporâneo da cidade de Santa Maria/RS, e o que se escolhe para ser visto no mesmo. A motivação da pesquisa se dá por fotografar ambientes sujeitos à efemeridade, os quais guardam relação direta entre a arquitetura e o morar na cidade, especialmente em um momento de isolamento e restrição de transitoriedade, imposto pelo vírus da COVID-19, onde o contato da artista com a paisagem urbana se restringe a um recorte de janela e ao entorno de seu espaço domiciliar. A limiaridade e a suspensão espaço-temporais são tidas como conceitos operatórios, na intenção de problematizar a relação dicotômica entre a fragilidade das ruínas em processo de degradação, e o estado transitório das edificações em processo de construção no âmbito da urbe. Assim, a fotografia é pensada como um recorte dos estágios fugazes dessas paisagens urbanas, e também como um material de uso artístico, pois é tratada digitalmente. A pesquisa opera a partir do método cartográfico e apresenta como resultado a construção poética intitulada “Paisagens (re)inventadas”, tratando-se de composições de autoria própria, apresentadas em imagens que se desdobram e evocam diferentes formas de trabalhar o tensionamento e a relação dicotômica entre a paisagem das construções em ruínas e das novas edificações, propondo ainda pensar sobre o conceito de fragmentação como um caminho possível para “integrar” todo o conjunto do trabalho, pois se faz presente em cada uma de suas partes.

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea. Arte e Visualidade. Fotografia digital. Paisagem urbana. Fragmentação.

## ABSTRACT

### (RE)INVENTED LANDSCAPES: POETIC FRAGMENTATIONS OF CONTEMPORARY URBAN SPACE

AUTHOR: Gabriela Betin Capa  
ADVISOR: Karine Gomes Perez Vieira

The present dissertation deals with an artistic production in visual poetics, which investigates the landscapes of contemporary urban space from the city of Santa Maria/RS, and what is chosen to be seen in this space. The motivation of the research is given by photographing environments subject to ephemerality, which keep a direct relationship between architecture and living in the city, especially in a moment of isolation and restriction of transitoriness, imposed by the COVID-19 virus, where the artist's contact with the urban landscape is restricted to a window cutout and to the surroundings of your home space. The liminality and suspension spatio-temporal are seen as operational concepts, with the intention to problematize the dichotomous relationship between the fragility of ruins in the process of degradation, and the transitory state of buildings in the process of construction within the city. Thus, the photography is thought of as a clipping of the fleeting stages of these urban landscapes, and also as a material for artistic use, as it is digitally treated. The research operates from the cartographic method and presents as a result the poetic construction entitled "(re)invented landscapes", in the case of compositions of own authorship, presented in images that unfold and evoke different ways of working the tensioning and the relationship dichotomous between the landscape of constructions in ruins and of new buildings, also proposing to think about the concept of fragmentation as a possible way to "integrate" the entire set of work, because it is present in each of its parts.

**Keywords:** Contemporary Art. Art and Visuality. Digital photography. Urban landscape. Fragmentation.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Gabriela Capa: Tempestade do caos, 2017. Tinta aquarela, tinta óleo e lápis dermatográfico sobre papel aquarela. 51,4 x 68,5 cm. ....	19
Figura 2 – Gabriela Capa: Refugos Urbanos I e II, 2020. Técnica mista. 50 x 40 cm (cada tela). ....	21
Figura 3 – Gabriela Capa: Indivi(dualidades) transitórias, 2020. Fotografia digital. 1203 x 721 pixels. ....	24
Figura 4 – Fotografia do edifício ao lado, 2020. Dia 5.....	26
Figura 5 – Fotografia do edifício ao lado, 2020. Dia 20.....	26
Figura 6 – Território do percurso mapeado. ....	32
Figura 7 – Indicação dos locais onde foram fotografadas as novas edificações e as ruínas. ....	32
Figura 8 – Gabriela Capa: Série Instantes Invisíveis, 2020. Fotografia e tratamento digital. Três fotografias 170 x 90 cm (cada uma).....	34
Figura 9 – Expografia dos trabalhos no espaço virtual, 2020. Captura de tela. ....	35
Figura 10 – Processo de recorte em comparação à imagem original da edificação, 2021. ....	40
Figura 11 – Gabriela Capa: Ruína da edificação I, 2021. Série Instantes Invisíveis. Fotografia e tratamento digital. Dimensões variadas. ....	41
Figura 12– Gabriela Capa: Ruína da edificação II, 2021. Série Instantes Invisíveis. Fotografia e tratamento digital. Dimensões variadas. ....	42
Figura 13 – Gabriela Capa: Ruína da edificação III, 2021. Série Instantes Invisíveis. Fotografia e tratamento digital. Dimensões variadas. ....	42
Figura 14 – Registro inicial de uma edificação em processo de construção, 2020. ..	47
Figura 15 – Registro inicial de uma ruína em processo de degradação, 2020.....	47
Figura 16 – Processo de tratamento digital, 2021.....	49
Figura 17 – Gordon Matta-Clark: <i>Splitting</i> , 1974. Fotografia. ....	52
Figura 18 – Gordon Matta-Clark: <i>Splitting</i> , 1974. Fotocolagem. 101,6 x 76,2 cm.....	52

Figura 19 – Bernd e Hilla Becher: <i>Fachwerkhäuser</i> , 1959-1973. Fotografias. Siegener Industriegebiet, Alemanha.....	54
Figura 20 – Letícia Lampert: (des)construções #1, 2007. Fotografia e colagem digital. 98 x 100 cm.....	56
Figura 21 – Lucas Gervilla: Ruinoso, 2017. Fotografia. Jundiaí, Brasil. ....	57
Figura 22 – Claudia Hamerski: Onde ninguém habita, 2013. Fotografia e desenho sobre papel de algodão. 12 imagens de 25,5 x 39,5 cm.....	59
Figura 23 – Experimentação a partir de recortes manuais, 2020.....	72
Figura 24 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia digital. 119 fragmentos. Dimensões variadas.....	75
Figura 25 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia digital. 132 fragmentos. Dimensões variadas.....	76
Figura 26 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia digital. 185 fragmentos. Dimensões variadas.....	77
Figura 27 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia digital. 91 fragmentos. Dimensões variadas.....	78
Figura 28 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia digital. 59 fragmentos. Dimensões variadas.....	79
Figura 29 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia digital. 73 fragmentos. Dimensões variadas.....	80
Figura 30 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia digital. 43 fragmentos. Dimensões variadas.....	81
Figura 31 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia digital. 84 fragmentos. Dimensões variadas.....	82
Figura 32 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia digital. 82 fragmentos. Dimensões variadas.....	83
Figura 33 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia digital. Dimensões variadas.....	86

Figura 34 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia digital. Dimensões variadas.....	87
Figura 35 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia digital. Dimensões variadas.....	88
Figura 36 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia digital. Dimensões variadas.....	92

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Passos norteadores para o mapeamento sensível do território investigado.....	30
---	----

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2</b>	<b>AS (RE)DIREÇÕES DA POÉTICA ARTÍSTICA PELO OLHAR DO AVESSE</b> .....	18
2.1	A PINTURA COMO PONTO DE PARTIDA .....	18
2.2	A JANELA COMO MEIO .....	23
2.3	A CARTOGRAFIA COMO MÉTODO .....	27
2.4	AS PAISAGENS DE INSTANTES INVISÍVEIS .....	33
<b>3</b>	<b>RECORTES E PERSPECTIVAS: A FOTOGRAFIA COMO MEIO EXPRESSIVO</b> .....	44
3.1	ESCOLHAS FOTOGRÁFICAS .....	44
3.2	A MULTIPLICIDADE DA FOTOGRAFIA DE PAISAGEM .....	51
<b>4</b>	<b>FRAGMENTAÇÕES POÉTICAS DO ESPAÇO URBANO CONTEMPORÂNEO E AS PAISAGENS (RE)INVENTADAS</b> .....	61
4.1	APROXIMAÇÃO DO CONCEITO: QUE PAISAGENS? .....	61
4.2	DA ASCENSÃO À DEGRADAÇÃO: AS NOVAS EDIFICAÇÕES E AS RUÍNAS .....	64
4.3	DESDOBRAMENTOS DA POÉTICA: PAISAGENS (RE)INVENTADAS .....	71
4.4	O CONJUNTO DA FRAGMENTAÇÃO .....	90
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	93
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	96

## 1 INTRODUÇÃO

Encontrar potencialidade na obra do edifício ao lado<sup>1</sup> parece ser um contrassenso, ao passo que o incômodo ruído da construção “obriga” a olhar para fora em desaprovação. A nova estrutura, outrora de forma diversa, agora sustenta largas paredes. Do lado de fora, lembranças sobre o que aquele lugar era, ou como compunha com a paisagem da cidade, parecem se esvaír em um misto de vigas e concretos, que agora solidificam mais uma edificação entre tantas outras. Este terreno, o qual considero como um pequeno fragmento de paisagem, agora é composto pelo edifício ao lado.

Assim parece se projetar um dos paradoxos do espaço urbano contemporâneo: a coabitação de edificações em processo de construção e de ruínas em processo de degradação. Paradoxo esse, que guarda em seu cerne, uma curiosa relação de semelhança entre as mesmas: ambas se encontram em um estado efêmero, implicado na diversidade que constitui este espaço urbano. É diretamente dessa instabilidade constante, entre viver e habitar a cidade, que surgem possibilidades para um corpo (artista-pesquisadora) que “atravessa” e “se deixa atravessar” por essas “metamorfoses matéricas” da urbe.

O presente estudo tem como tema, paisagens do espaço urbano contemporâneo enquanto propulsoras de um processo de pesquisa, e intenciona, sobretudo, tecer aproximações e reaproximações a seus estágios de passagem espaço-temporais, no sentido de problematizar, através de fragmentos perspectivados implicados no trabalho artístico, aspectos que evidenciem relações entre o espaço urbano e o sujeito que o habita, como uma possibilidade de propiciar também contato e experiência entre ambos.

Passei a me interessar por fotografar paisagens, que assim como a construção do referido edifício ao lado, estão sujeitas à efemeridade do espaço e do tempo, e guardam relação direta entre a arquitetura e o morar na cidade, mais especificamente

---

<sup>1</sup> A designação do edifício ao lado diz respeito, em realidade, a uma escolha pessoal de nomenclatura, que faz referência a essa paisagem que me instiga em primeiro momento. A construção existe de fato, mas se localiza em frente à janela do meu espaço domiciliar e não ao lado. A escolha pela nomenclatura se deve à própria organização do espaço urbano, com construções muito próximas umas das outras, muitas vezes lado a lado.

a cidade de Santa Maria/RS<sup>2</sup>. Assim, a investigação tem como principal objetivo desenvolver uma pesquisa em poéticas visuais pautada no tensionamento entre a suspensão e a limiaridade espaço-temporais, experienciadas nas paisagens do espaço urbano contemporâneo. A análise dos processos criativos, nesse contexto, contribuiu para problematizar as interferências dessas relações na produção do espaço urbano fragmentado que conhecemos atualmente e, conseqüentemente, na produção de suas paisagens.

A pesquisa se desenvolve como um trabalho “*in progress*”, por meio de registros fotográficos e tratamentos digitais de paisagens em constante transformação (ruínas e novas edificações), provenientes da ação humana ou da degradação natural, na intenção de captar seus estágios fugazes e aproximar essas paisagens, como um recorte de perspectivas através da fotografia digital. Nesse sentido, as imagens fotográficas são consideradas também como material de uso artístico, pois são tratadas digitalmente. Apresento, assim, o processo artístico envolvido na série “Paisagens (re)inventadas”, permeado pela fragmentação das imagens, como foco de discussão no campo artístico.

Desta forma, a problemática da pesquisa se concentra em como articular, de modo prático-teórico, a relação dicotômica entre elementos diversos e ao mesmo tempo conexos, presentes nas paisagens do espaço urbano contemporâneo, no que tange às ruínas em processo de degradação, e às edificações em processo de construção.

Nesse sentido, a dissertação está estruturada em três partes principais. A primeira parte trata das (re)direções da poética artística como forma de elucidar os caminhos que segui para chegar até este tema de pesquisa. Para isso, abordo de maneira breve, minha trajetória no campo das Artes Visuais, que parte da pintura como principal linguagem e desde seu início já elenca a paisagem do espaço urbano como tema de investigação, o que esclarece muitas das minhas escolhas e percepções como artista. Evidencio ainda, os trabalhos “Refugos Urbanos I e II”,

---

<sup>2</sup> As fotografias digitais que compõem o processo artístico desta pesquisa tratam exclusivamente de capturas realizadas na cidade de Santa Maria, no bairro Camobi, meu local de residência no momento de idealização dos trabalhos. Por se tratar de um bairro antigo em constante ascensão por conta de sua “independência” e da inserção da Universidade Federal de Santa Maria em seu território, conta com muitas ruínas em degradação e edificações em processo de construção, o que potencializa o desenvolvimento da pesquisa.

produções que realizei a partir do projeto de pesquisa elaborado para o ingresso no Programa de Pós-Graduação, onde a transitoriedade se apresentava como principal conceito operatório. Mas ao passo que o processo é confrontado pelas consequências do vírus da COVID-19, as questões desse projeto inicial se fazem insuficientes para a continuidade do trabalho, pois o que se instaura é um contexto de restrição de transitoriedade, e a partir de então passo a me questionar de que forma estou me relacionando com a paisagem urbana agora que me encontro isolada da mesma.

Assim, menciono a janela como meio de interação com o ambiente externo. Um meio de perceber a paisagem através do olhar do avesso<sup>3</sup>, uma vez que o contato com o urbano se restringe a esse pequeno recorte, que funciona como gatilho para posteriormente fotografar paisagens efêmeras, assim como a paisagem do edifício ao lado para a qual essa janela conduz.

Para seguir com esses redirecionamentos da pesquisa, no que se refere aos procedimentos metodológicos, apoio-me na ideia da cartografia enquanto princípio constituinte de um *rizoma* múltiplo (DELEUZE; GUATTARI, 1995) e, conseqüentemente, como abordagem metodológica possível para a pesquisa em artes (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009), (AGUIAR, 2010). Essa concepção propõe uma pesquisa viva, que permite agenciar as mudanças do percurso e questionar afinal, como a poética artística agencia suas processualidades e se produz diante dessas designações.

Ao final dessa primeira parte, menciono a construção poética envolvida em "Instantes Invisíveis" como uma primeira apresentação de experimentações acerca da relação dicotômica entre as paisagens das ruínas em degradação e das edificações em construção. Para isso, são convocados os seguintes conceitos operatórios da pesquisa: a limiaridade (PALAZUELOS; FONSECA, 2017), (SCHEFER, 2020) e a suspensão espaço-temporais, para assim introduzir como estes se apresentam na construção e na visualidade dos trabalhos.

A segunda parte aborda aspectos específicos da fotografia, afim de tratá-la a partir de duas categorias que são partes constituintes do processo artístico. A primeira delas, elenca a fotografia como um recorte de perspectivas. Nesse aspecto busco

---

<sup>3</sup> O termo olhar do avesso refere-se também a uma designação pessoal e indica, no contexto desta pesquisa, um olhar atento e demorado aos detalhes do espaço urbano que não se percebem diante de um olhar cotidiano rápido.



subsídio na concepção teórica da autora Charlotte Cotton (2010), que estabelece algumas características a respeito da fotografia na arte contemporânea, interessando especialmente o que denomina como “fotografias inexpressivas”, e fotografias que partem de um “não tema”. Da mesma forma, estabeleço uma relação com a experiência do insignificante (FERRANDO, 2012) e como é pensada nesse primeiro momento de recorte de perspectivas. A segunda categoria, por sua vez, discorre sobre a fotografia como um material de uso artístico, e para isso se estabelece relação com o conceito de “arte-fotografia” (ROUILLE, 2009), e com os processos de tratamento das fotografias digitais relacionados ao meu trabalho.

Ainda na segunda parte, menciono a multiplicidade da fotografia de paisagem a partir de cinco referenciais artísticos (Gordon Matta-Clark, Bernd e Hilla Becher, Letícia Lampert, Lucas Gervilla e Claudia Hamerski) que contribuíram veemente para minha pesquisa, todos relacionados ao tema e colocados em relação ao meu próprio trabalho, em termos de identificação de proximidades e de diferenças.

A terceira e última parte, trata do conceito de paisagem a partir de pontos histórico-conceituais (CAUQUELIN, 2007), e também de problemáticas paisagísticas no pensamento contemporâneo (BESSE, 2014), na intenção de evidenciar sobretudo as paisagens que são o objeto dessa pesquisa. Para pensar nas edificações em processo de construção/ascensão, encontro subsídio teórico em Milton Santos (1993), tecendo uma abordagem histórica das modificações das cidades no intuito de pensar a produção do espaço fragmentado e as características arquitetônicas replicadas pela contemporaneidade nessas edificações. Já para tratar da paisagem das ruínas em degradação, baseio-me em Carlos Fortuna (2015), Lucas Gervilla (2019) e Ana Ottoni (2017). O tipo de ruína, conforme evidenciado, concentra-se sobretudo em construções presentes no âmago das paisagens da cidade, para as quais não se costuma comumente dirigir o olhar, nem tecer aproximações, mas que, no entanto, são encaradas como potenciais para o desenvolvimento do trabalho artístico.

Na sequência, busco debater o conceito de “não-lugar”, conforme descrito por Marc Augé (1992), na intenção de designar uma categoria comum para essas paisagens efêmeras investigadas (as ruínas e as novas edificações), como “não-lugares” que se encontram em um “entre” espaço-tempo.

Ainda nessa terceira parte, apresento o processo de criação e os desdobramentos da poética artística que envolvem a série intitulada “Paisagens

(re)inventadas”, concretizada nos anos de 2021 e 2022 como proposta artística e eixo de discussão nessa dissertação. Em seguida, comento sobre o conceito de fragmentação (FERRANDO, 2012), o qual foi se apresentando a mim durante todo o processo artístico, estendendo-se em diversas camadas da pesquisa e se construindo, por fim, como um caminho possível para pensar todo o conjunto do trabalho a partir de suas partes.

Finalmente, como resultados, são apontadas aproximações com as diferentes formas em que foram agenciados o tensionamento e a relação dicotômica entre a paisagem das construções em ruínas e das novas edificações prediais, desde o recorte através da perspectiva fotográfica, até o tratamento digital. A organização da escrita prioriza uma lógica linear, mas por vezes são retomados e/ou insinuados alguns pontos para estabelecer relação entre as partes.

## 2 AS (RE)DIREÇÕES DA POÉTICA ARTÍSTICA PELO OLHAR DO AVESSE

### 2.1 A PINTURA COMO PONTO DE PARTIDA

Para encarar a perspectiva do que considero um olhar do avesso e abordar as (re)direções da poética artística, é necessário que antes esses termos sejam também ressignificados. Experimentar um olhar do avesso, nesse contexto, não significa fixar a paisagem em detrimento de uma perspectiva imaginária ou avessa à realidade existente, ao menos não em um primeiro momento. Intenciona, por sua vez, atentar à detalhes ínfimos do espaço urbano e, sobretudo, direcionar uma atenção demorada às suas aberturas, imperfeições, falhas, a todos os seus cantos e arestas. A questão de uma mirada do avesso, torna-se determinante à esta pesquisa, pois integra a relação “dentro para fora/fora para dentro”, decisiva nesta fase inicial.

Isso implica, dentre muitas ressignificações, que o olhar também não é somente um olhar em seu aspecto literal, ele não se restringe apenas ao sentido visual ou contemplativo, mas se relaciona com as demais sensações que se manifestam no desenvolvimento do trabalho e que vão além da visão propriamente dita. O olhar do avesso e sobre o avesso, permite transitar entre o corpo físico e não físico, possibilita ver com os olhos fechados, despidos, atravessados; e só assim questionar, o que se escolhe para “ser visto” no espaço das cidades. A partir de então é que o processo poético se entende como tal, pois são as escolhas possibilitadas pelo olhar do avesso que permitem uma experiência de percepção e contato com o espaço urbano, frente aos obstáculos que se impõem à pesquisa assim como o contexto pandêmico.

Pesquisar e produzir artisticamente sobre paisagens do espaço urbano contemporâneo, a meu ver requer, além de um olhar do avesso, estar imersa na dinâmica do território de pesquisa. Essa imersão, no entanto, deve ser atenta, para que não passem despercebidos os detalhes sensíveis, diferenciando-se do que entendo como uma imersão “alienada”. Isso porque todos os estímulos absorvidos nesse espaço, respingam direta e indiretamente no processo criativo, entre viver e habitar a cidade.

Minha imersão no território de pesquisa, se dá muito tempo antes do ingresso no Programa de Pós-graduação, e muito tempo depois de viver e habitar a cidade de Santa Maria/RS pela primeira vez. Em realidade, antes mesmo de me tornar acadêmica do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, planejava ingressar no Curso de Arquitetura dessa mesma universidade. Mas os rumos de meus estudos se tornaram outros, redirecionando-se para que eu pudesse “estar onde deveria estar”.

Já no Curso de Graduação em Artes Visuais, o interesse pela arquitetura continuava enraizado em mim como um pequeno desejo íntimo, que aos poucos foi brotando e se desenvolvendo até que se tornou parte do meu processo investigativo e nunca mais se afastou. Assim, no Ateliê de Pintura, durante a Graduação, por diversas vezes a arquitetura se fez presente como um eixo de ligação entre as produções, e foi um dos principais motivos que me levou a pesquisar sobre o espaço e a paisagem urbana. Assim como outras produções dessa época de Ateliê, o trabalho “Tempestade do caos” (Figura 1), evidencia uma paisagem do cotidiano urbano feita a partir de desenhos de observação e fotografias de minhas andanças pela cidade.

Figura 1 – Gabriela Capa: Tempestade do caos, 2017. Tinta aquarela, tinta óleo e lápis dermatográfico sobre papel aquarela. 51,4 x 68,5 cm. Fotografia: Gabriela Capa.



Fonte: Arquivo da artista.

Em meio à mistura de linhas rígidas e formas orgânicas, essa paisagem também transita entre o real e o irreal. Isso porque ela não existe de fato; a composição é na verdade uma mescla de lugares e cenas diversas, integradas a fim de resultar em uma outra paisagem. São pinturas de um flerte com a arquitetura e um fascínio pela paisagem urbana como objeto de pesquisa, que passaram a se desenvolver como processo investigativo precedentes à pesquisa de mestrado.

Contudo, a intenção de seguir com esse tema na Pós-Graduação, se dá na fase final da escrita do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), no primeiro semestre de 2019, quando discorri sobre trânsitos pelo espaço urbano como possibilidade de “atravessamentos” entre a pesquisa e a docência em Artes Visuais, ao passo que esta última se desdobrava também como lugar de experiência. O processo de escrita desse trabalho de conclusão trouxe muitas discussões sobre o tema, mas ao mesmo tempo, muitas incertezas e provocações que permaneceram em aberto, longe de estabelecer uma conclusão propriamente dita.

Parti então dessas provocações suspensas – somadas aos trabalhos e experimentações desenvolvidos no ateliê de pintura – com o anseio de dar continuidade a uma pesquisa que, agora em poéticas visuais, continua a desdobrar o tema da paisagem urbana, porém com algumas ressignificações. Muitas delas em função do contexto delicado que surge no ano de 2020 (ano de meu ingresso no PPGART) e perdura até o momento atual desta escrita, já que o Vírus da COVID-19, coloca o mundo em um cenário pandêmico, e com isso impõe também adversidades à produção artística e às pesquisas desenvolvidas em meio à Pandemia e ao isolamento social.

Cabe ressaltar que o projeto de pesquisa elaborado para o ingresso no Programa de Pós-Graduação (escrito no final de 2019), teve sua concepção totalmente alheia ao contexto pandêmico. Logo, a transitoriedade tinha sido elencada à investigação como conceito operatório e parte fundamental para o desenvolvimento do trabalho, pois a intenção era literalmente transitar pelo espaço urbano da cidade de Santa Maria/RS. Uma vez pautada nessa prática da errância urbana, ou mais precisamente na “teoria da deriva” (CARERI, 2013, p. 86), a produção artística, ainda que não se restringisse somente ao trânsito físico, dependeria deste caminhar prévio para extrair o que denominei de “materiais poéticos” do urbano – resquícios materiais

como objetos descartados e fragmentos táteis, mas também anotações, esboços – para experimentar e compor com a pintura.

Nesse sentido, o espaço urbano se expunha como um território potencial que, articulado à linguagem da pintura e à característica da transitoriedade, passaria a desenhar o curso da pesquisa, com a condição de estar atenta às possibilidades compositivas do cotidiano para explorá-lo de diferentes formas.

Os trabalhos “Refugos Urbanos I” e “Refugos Urbanos II” (Figura 2), surgem desse projeto de pesquisa inicial, norteado pelo caráter transitório e pela coleta de materiais. Neles, os resquícios e fragmentos coletados se deslocam em relação à sua função tradicional e, já encobertos quase que totalmente entre os pretos, brancos e cinzas da massa pictórica, integram relevo e textura para a composição, afim de experimentar caracterizações distintas nessas pinturas, como uma diversidade narrativa dentro da perspectiva do espaço cotidiano

Figura 2 – Gabriela Capa: Refugos Urbanos I e II, 2020. Técnica mista. 50 x 40 cm (cada tela).  
Fotografia: Gabriela Capa.



Fonte: Arquivo da artista.

Percebo, no entanto, que a esta altura, já estava produzindo arte diante do obstáculo de um contexto de restrição de transitoriedade, algo que foi – e ainda é – muito desafiador para mim. Indagações sobre a continuidade da pesquisa e possibilidades de realização do trabalho artístico passam a ter um peso maior nesse momento, e me questiono sobre a maneira como estou lidando com o campo complexo que está à volta. Alguns dos próprios materiais desses primeiros trabalhos já testemunhavam essa mudança, como se comunicassem que a realidade não era mais a mesma, e conseqüentemente o espaço urbano também havia se modificado.

Ao passo que o trânsito se restringe a atividades cotidianas em um cenário de distanciamento físico, o encontro com a individualidade do corpo(eu) se torna frequente. O estado momentâneo das ações faz um convite para uma reunião íntima nesse cenário, onde as incertezas e individualidades se produzem à medida em que o contato presencial com o outro se reduz, delimitando um novo regime de relação com o mundo que nos afronta para saber de que forma lidamos com isso. (CAPA, 2020).<sup>4</sup>

Nesse sentido, a pesquisa se modifica de um modo geral diante das questões que passam a emergir, e talvez o problema não estivesse diretamente relacionado à linguagem em si, mas à forma com que se delineavam os processos. Passo a me questionar, por exemplo, como vou coletar esses “materiais poéticos” do urbano, sendo que não posso tocá-los, pois eles podem estar contaminados, representando um risco para mim e para as pessoas à minha volta. Além disso, nesse momento também encontro dificuldades para produzir pintura em meu espaço domiciliar, demasiadamente compacto se comparado ao Ateliê de Pintura<sup>5</sup>.

O processo desses trabalhos iniciais me permite sobretudo pensar melhor sobre a paisagem implícita e explícita na tela, da qual emergem questionamentos sobre qual acesso à paisagem eu estou tendo nesse momento, isto é, qual a minha relação com a paisagem urbana agora que me encontro isolada da mesma? É a partir dessas questões que o processo desvia seu curso e reflete outras perspectivas além daquelas “planejadas” no início da investigação.

---

<sup>4</sup> Fragmento do texto elaborado para a exposição “Dispositivo Viral”, da disciplina Poéticas Visuais na Arte Contemporânea, na plataforma Instagram.

<sup>5</sup> Espaço localizado no Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, destinado aos alunos de Graduação e Pós-Graduação para a realização de seus trabalhos artísticos nesta linguagem.

## 2.2 A JANELA COMO MEIO

Se as paredes nada revelam, se nos tomam mas não perguntam nada, a janela aparece como um elo de ligação entre esses dois mundos, tão próximos e tão distantes ao mesmo tempo. Ela é o ponto de contato entre o que é público e o que é privado, o que é escondido e o que pode ser revelado. Pois é da natureza da janela deixar que olhem através dela, é para isso que ela existe. (LAMPERT, 2013, p. 12).

Penso no olhar do avesso como uma “luz” à questão do isolamento. Perspectivas poéticas me convidam então a olhar diante de um recorte de janela do meu espaço domiciliar. Isolada e distante de tudo, aquele recorte preenchido por grades é minha única relação de contato com paisagem urbana, o mais próximo que tenho no momento. E esse recorte, curiosamente, conduz meu olhar à construção do edifício ao lado – o mesmo local que outrora comportava uma ruína. Uma construção que estou convivendo vinte e quatro horas por dia desde o início do isolamento, mas que por muitas vezes ignorei, pelo incômodo dos seus ruídos.

Contudo, a realidade não é mais a mesma. O isolamento me lançou um convite para olhar através janela, pelo avesso, e atentar para esse edifício ao lado que parece diferente a cada dia. Mudanças sutis passam despercebidas ao tempo. A ruína estava ali e agora ninguém mais lembra dela. Trata-se de uma nova edificação. E seu processo de construção tampouco importa a quem passa. Há uma emergência para vê-la finalizada.

Os aspectos dessa paisagem efêmera que se apresenta “diante dos olhos”, assim como a própria instabilidade da vida em um momento tão delicado para o mundo, em meio à Pandemia da COVID-19, adquirem relevância na pesquisa, e a janela, esse recorte de janela, mostra-se sobretudo como um meio de acesso e uma alusão à dicotomia inconstante, porém impreterível, entre o trânsito e o encontro; entre a proximidade e o distanciamento; entre tempo e espaço; entre a paisagem da nova edificação e a paisagem da ruína.

A janela é um símbolo desse contato inicial com o “exterior pelo interior” do espaço domiciliar, espaço esse que se apresenta como o avesso da paisagem urbana. Ela (a janela) é, assim, um recorte nesse avesso, um meio de diálogo com o exterior. Mas a relação é tímida, entre meu olhar e o exterior existem muitas camadas, de vidro, de grades, de persianas. Não há verdadeiramente um contato, mas a janela me



permite divagar, ao mesmo tempo que me lembra da realidade existente, da construção do edifício ao lado.

A fotografia “Indivi(dualidades) Transitórias” (Figura 3) é um registro panorâmico das primeiras semanas de isolamento, que fez parte de uma exposição organizada na disciplina Poéticas Visuais na Arte Contemporânea, e reflete o contato íntimo com a janela do espaço domiciliar em meio a muitas angústias e incertezas do início da Pandemia, junto à necessidade de produzir arte nesse momento. Ela evoca o estado em que foi criada: um olhar através desse recorte, que apesar de pautado no sentimento solitário e conflitante, não se esquece do que está fora da janela.

Figura 3 – Gabriela Capa: Indivi(dualidades) transitórias, 2020. Fotografia digital. 1203 x 721 pixels.  
Fotografia: Gabriela Capa.



Fonte: Arquivo da artista.

Essa relação entre interior/exterior aparece muito ligada à janela na história da arte, e a janela, por sua vez, aparece diretamente relacionada à paisagem, tanto quando é representada pelo interior, quanto pelo exterior. Conforme o filósofo francês Jean-Marc Besse,

a invenção histórica da paisagem foi relacionada com a invenção do quadro em pintura, no Renascimento, mas também, no próprio quadro, com a invenção da “janela”: a paisagem seria, portanto, o mundo tal como é visto desde uma janela, seja essa janela apenas parte do quadro, ou confundida com o próprio quadro como um todo. A paisagem seria uma vista emoldurada e, em todo caso, uma invenção artística. (BESSE, 2014, p. 15).

A menção que Besse faz em relação à pintura, e como a invenção histórica da paisagem está relacionada “à invenção da janela”, abre margem para interpretações que vão além dessa designação histórica, sobretudo para pensar o que essa “janela” implica no contexto da paisagem urbana contemporânea.

Nesse tempo de isolamento, no entanto, onde meu único ponto de vista se dá pelo interior, para além do sentido de contemplação, há também uma relação com o cotidiano e com o enquadramento para o qual a janela remete na composição do todo, associações que se revelam demasiadamente importantes para o seguimento do trabalho. Existe, a meu ver, um certo mistério poético na janela, pois à vista de fora não se revela tudo o que está dentro, e à vista de dentro não se distingue tudo o que está por fora, sempre há um recorte.

A vista do edifício ao lado revelada pela janela é um fragmento do fragmento, pois assim como a janela é um recorte (e, portanto, um fragmento), os estágios efêmeros dessa paisagem são também fragmentos de tempo e de espaço. Mas são justamente essas fragmentações que me levam a perceber a relação espaço-temporal na paisagem da construção do edifício ao lado.

Como menciona o artista e professor espanhol Bartolomé Ferrando, “um detalhe ou fragmento, em muitas ocasiões, pode nos causar maior surpresa do que a totalidade do objeto” (2012, p. 52, tradução nossa)<sup>6</sup>. Por isso, e ainda que não somente, a questão da janela é tão significativa para a pesquisa.

Inicialmente, pensei em capturar os estágios efêmeros da construção ao lado (Figuras 4 e 5) através da fotografia, como uma maneira de “guardá-los” para revisitá-los posteriormente e analisar suas mudanças. Além disso, a fotografia surgiu nesse momento como uma via de acesso à essa paisagem, uma forma de torná-la presente diante da impossibilidade de transitar por esse espaço, de tocá-lo ou mesmo de habitá-lo fisicamente. A fotografia possibilitou uma aproximação sem literalmente

---

<sup>6</sup> No original: “*un detalle o fragmento, en muchas ocasiones, puede provocarnos mayor sorpresa que la totalidad del objeto*”.

precisar estar próxima, permitindo assim manter uma distância segura do espaço investigado.

Figura 4 – Fotografia do edifício ao lado, 2020.  
Dia 5. Fotografia: Gabriela Capa.



Fonte: Arquivo da artista.

Figura 5 – Fotografia do edifício ao lado, 2020.  
Dia 20. Fotografia: Gabriela Capa.



Fonte: Arquivo da artista.

Contudo, eu estava ciente de que o tema de pesquisa, da paisagem urbana, cedo ou tarde se esgotaria nesse espaço domiciliar compacto. Em certo momento, alguns meses após o início do isolamento social, o olhar, que se continha no interior, passava a reivindicar pelo seu outro lado, pela rua, pela cidade, pelo espaço urbano de que tanto se fala. O lado de dentro então contrastava com a imensidão do lado de fora, e a janela passava a ser ao mesmo tempo, um meio de acesso e uma barreira.

Diante da necessidade de seguir com a pesquisa em meio à Pandemia, que não parecia caminhar para um cenário otimista, decidi finalmente “sair à campo”, com todo o cuidado e a coragem necessários, para fotografar paisagens como as do edifício ao lado.

### 2.3 A CARTOGRAFIA COMO MÉTODO

Compreender os novos rumos da pesquisa em meio a tantas mudanças, no entanto, nem sempre foi algo simples e esclarecido. Isso porque o processo ficou sujeito a um percurso conturbado, e a coerência das ações já não estava tão delineada como no início, o que é algo comum nas pesquisas desse tipo, já que o fazer artístico é o que “comanda” e redireciona as ideias previamente estabelecidas. Mas isso não quer dizer que o artista sempre saberá de antemão como agenciar seu processo.

O estudo do viés teórico acerca do método cartográfico, nesse tempo de isolamento, foi essencial para orientar o processo e dar suporte ao “curso” do trabalho. A escolha dessa metodologia, se deu principalmente pelo caráter processual e inventivo que ela possibilita, já que a pesquisa em poéticas visuais ou pesquisa *em* arte está “relacionada à criação das obras, que compreende todos os elementos do fazer, a técnica, a elaboração de formas, a reflexão” (CATTANI, 2002, p. 40); ela é uma articulação entre teoria e prática.

Nesse sentido, o papel do pesquisador é trabalhar metodologicamente o processo de instauração do trabalho artístico simultâneo ao pensamento teórico (que juntos constituem o corpo da pesquisa). Essa característica é também o que diferencia a atitude do artista, da atitude do pesquisador em Artes Visuais, pois esse último está comprometido com a formação e a produção do saber, desempenhando simultaneamente os dois papéis: “artista e pesquisador” (Ibidem, p. 40). No caso da presente pesquisa, é adotada ainda a concomitância de um terceiro papel: o do cartógrafo.

Os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), apresentam um dos conceitos fundadores da cartografia no prisma filosófico, o *rizoma*<sup>7</sup>. A filosofia de Deleuze e Guattari implica a necessidade de se desprender de todo o cientificismo que busca uma verdade absoluta, para que assim seja possível encarar a

---

<sup>7</sup> Enquanto substantivo, no campo da botânica, o *rizoma* designa uma raiz de crescimento diferenciado, pois cresce horizontalmente e não tem uma direção clara e definida como a raiz tradicional. Deleuze e Guattari se apropriam desta definição de *rizoma* para aplicá-la na filosofia, mas subvertem a ideia para um *rizoma* enquanto conceito e não mais substantivo. Nesse sentido, o *rizoma* é uma forma de resistência ética-estética-política que trata de linhas e não de formas. Por isso o rizoma pode fugir, se esconder, confundir, sabotar, cortar caminho. (DELEUZE, GUATTARI, 1995).

“multiplicidade rizomática” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 44) e, conseqüentemente, encarar a cartografia como um princípio desse *rizoma*.

Conciliando então a definição de *rizoma*, como apresentada pelos filósofos, com a abordagem cartográfica sob o viés metodológico, parte-se do pressuposto da cartografia como um mapeamento sensível do território investigado. De maneira concreta, se a cartografia introduz para o *rizoma* a noção de mapa, então este *rizoma* representa uma paisagem que não é estática, mas que se modifica o tempo todo, uma paisagem viva e movente.

Desta forma, realizar a pesquisa a partir da cartografia, enquanto princípio constituinte de um *rizoma* múltiplo, abre margem para a investigação dos processos como formadores do trabalho metodológico (o que vem a ser uma das características do método cartográfico). No entanto, a palavra processo não é tomada aqui como processamento remetente à coleta de dados a partir de regras lógicas, mas como processualidade, que segundo as autoras Laura Pozzana de Barros e Virgínia Kastrup (2009, p. 73), está presente em todos os momentos de uma pesquisa, pois “o tempo todo estamos em processo”, cada passo segue o outro de modo contínuo. O mapeamento corresponde então a uma construção singular do pesquisador imerso no território de pesquisa.

Os pesquisadores Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia (2009), revisitam as definições de Deleuze e Guattari sobre *rizoma* e cartografia, para apresentar *pistas* que fundamentam o método cartográfico como possibilidade para o artista pesquisador. Aqui se destaca novamente o caráter de processualidade, pois o método cartográfico prima pelo caminho que vai sendo traçado, onde as *pistas* orientam o pesquisador, e a partir dos efeitos da experiência, vão sendo pensados os desvios necessários para o processo de criação e instauração do trabalho artístico, articulado ao pensamento teórico. Por esse motivo, o método cartográfico não impõe regras, mas nem por isso desconsidera o rigor da pesquisa, apenas ressignifica esse rigor. “A precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse, como implicação na realidade e como intervenção” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 11), o que requer dedicação do pesquisador para traçar um caminho enquanto ele apreende e é apreendido pelas circunstâncias. A pesquisadora Lisiane Machado Aguiar (2010), que também revisita a base conceitual da cartografia na filosofia de Deleuze e Guattari, aponta que

quando o cartógrafo entra em campo já há processos em curso. A pesquisa requer a habitação de um território diferente que, em princípio ele não habita. Nessa medida, a cartografia se aproxima da pesquisa de modo geral, já que ao colocar-se em contato com seu objeto – qualquer que ele seja – o pesquisador passa a habitar uma nova região. Assim, a cartografia propõe um debate e um percurso metodológico que vai se formando na medida em que o pesquisador se defronta com o objeto estudado [...] (AGUIAR, 2010, p. 11).

A partir da concepção de Aguiar, penso que a possibilidade de elencar o método cartográfico na pesquisa em arte, se deve muito ao olhar subjetivo (ou olhar do avesso como aqui proposto) do pesquisador, pois a investigação da paisagem é algo constante. Além disso, essa concepção se relaciona diretamente com o mapeamento sensível, que possibilita articular os acontecimentos já estabelecidos, ou em processo, com os demais acontecimentos que se apresentam ao decorrer da pesquisa, como uma espécie de acordo entre ambos. Nesse contexto, torna-se imprescindível antes de mais nada questionar, “olhar para ouvir e sentir” previamente o que o espaço comunica, além de estar atenta “aos movimentos da subjetividade e da paisagem existencial, suas pontas de presente, seus fios soltos, suas linhas de fuga” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 203). Assim, diminuem-se as fronteiras entre campo de pesquisa e pesquisadora, pois esta última tem margem para estabelecer seus próprios passos de acompanhamento em função das conexões que estabelece, imersa no território cartografado.

Nesse sentido, a cartografia é tratada em minha pesquisa de uma maneira mais processual do que “concreta”, visto que existem diversas formas de trabalho a partir dela. Por muito tempo, por exemplo, o termo ficou restrito à área da ciência e da geografia, sendo entendido como responsável pela representação visual do espaço geográfico e suas especificidades, ou seja, a representação do espaço em uma superfície como mapa, gráfico, carta (OLIVEIRA, 2012). Uma ciência de representação que inclusive, não pensava a cartografia sob aspectos metodológicos, mas que sempre esteve associada à necessidade de localizar áreas, fornecer direções no espaço, assim como ao desejo de descoberta ou desbravamento de outros territórios.

Ao passo que deixa de fazer parte exclusivamente do campo da ciência geográfica, essa metodologia “atravessa” também outros campos, como o da arte, caracterizando uma perspectiva múltipla e passível de adaptações.

Cartografar a partir de um mapeamento sensível, refere-se então a uma possibilidade enxergar um rumo possível no processo inconstante e imprevisível da pesquisa em poéticas visuais, a saber conduzir (ou pelo menos tentar) diante dos obstáculos que surgem na pesquisa. Assim, o grande desafio como artista, pesquisadora e cartógrafa, é “manter sistematicamente os pensamentos em constante revigoração, é saber o momento certo de diminuir o movimento para observar o que está em processo” (AGUIAR, 2010, p. 12), evitando os extremos de rigidez e passividade.

É sobretudo em uma tentativa de agenciar esses extremos que, antes de sair à campo para fotografar novas paisagens, pensei em esboçar alguns possíveis passos para o mapeamento sensível do território investigado (Quadro 1). Esses passos não são *pistas*, conforme descritas por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia, mas tampouco são encarados como uma lista a preencher. São mais norteadores da pesquisa do que objetivos a cumprir.

Quadro 1 – Passos norteadores para o mapeamento sensível do território investigado.

Mapear	Mapear o território. Definir qual fragmento de cidade será cartografado e qual o ponto de partida e de finalização, embora desvios possam ser traçados se necessários.
Realizar o percurso	Realizar o percurso de forma individual, para não correr o risco de ser influenciada por terceiros, fotografando as paisagens de ruínas e de edificações em construção que atravessem esse percurso.
Tomar distância	Procurar estabelecer uma distância “objetiva” das imagens fotografadas, através de impressão ou digitalmente, para pensá-las de forma individual e coletiva, englobando também o processo de tratamento digital.

Fonte: (CAPA, 2020. Elaborado a partir de PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009).

Embora essas especificações não sejam uma regra dentro do trabalho, a partir delas é possível pensar essa cartografia de uma forma mais concisa, e de certo modo “externalizar” o processo poético, para que as ideias não fiquem somente em pensamento. A articulação entre os três pontos mencionados no Quadro 1 permite tomar consciência do processo artístico de uma maneira linear, mas suas ligações

também podem ocorrer de outras formas, sendo perfeitamente possível, por exemplo, tomar distância durante a realização do percurso ou mapear o território após fotografar as paisagens. Assim, a prática atua junto às especificações teóricas, em uma espécie de revezamento, onde uma vai apontando direções para a outra.

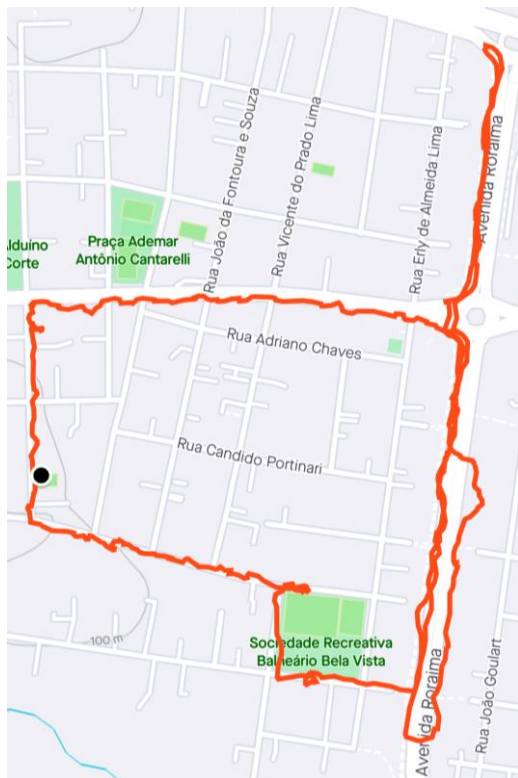
O processo foi construído inicialmente a partir de um território mapeado, que envolve o entorno do espaço domiciliar, e tem meu apartamento como ponto de partida e finalização, indicado pelo ponto maior isolado (Figura 6). Passo então a fotografar as paisagens efêmeras que atravessam esse percurso. Intenciono inicialmente fotografar apenas edificações em processo de construção, assim como o edifício ao lado, mas para minha surpresa, encontro também muitas ruínas, se decompondo nesse território mapeado.

Ao todo, foram 7 novas edificações e 5 ruínas fotografadas, indicadas pelas marcações (Figura 7); algumas muito próximas umas das outras. Além disso, determinados elementos isolados como postes de rede elétrica, empilhamentos de restos de obra e vegetações também foram fotografados como material complementar para os trabalhos.

Ao procurar estabelecer a distância “objetiva” dessas imagens, inicialmente de forma digital, visualizadas em conjunto e individualmente na tela, é possível perceber como o estudo da abordagem cartográfica enquanto metodologia teve impacto sobre o trabalho na forma de conduzir o processo de pesquisa, pois a partir desse mapeamento sensível, anterior e posterior às fotografias, percebo indicações de possíveis criações, que já estavam ali, esperando o momento dessa conexão.

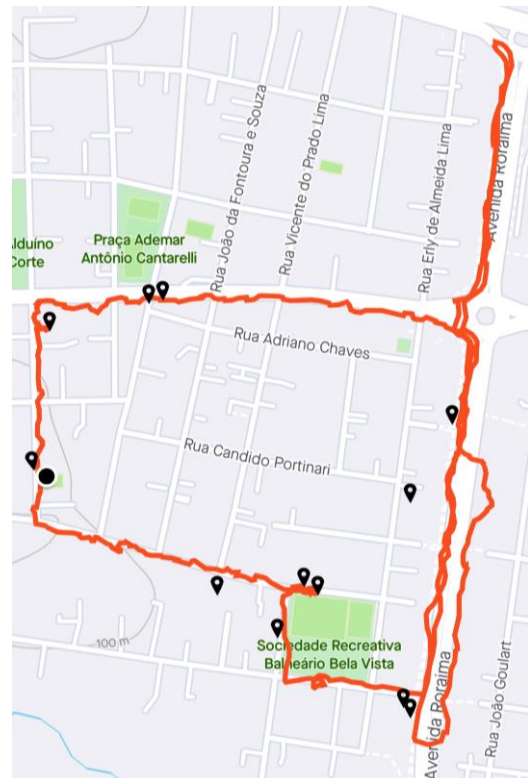


Figura 6 – Território do percurso mapeado.  
Captura de tela.



Fonte: Arquivo da artista.

Figura 7 – Indicação dos locais onde foram fotografadas as novas edificações e as ruínas.  
Captura de tela.



Fonte: Arquivo da artista.

O que a cartografia desenha nesse contexto, diferente de métodos rígidos, é uma espécie de rede de forças, onde o objeto próprio da pesquisa em arte, que “está em vir-a-ser” (CATTANI, 2002, p. 40), se encontra conectado à elaboração metodológica, dando conta de suas processualidades. O caráter processual é o que permite reconhecer as interrelações entre os eixos principais da pesquisa, que se fazem a cada *pista* coletada durante o trajeto do artista-pesquisador-cartógrafo. Dessa forma, penso que apesar de o processo criativo se realizar em sua maioria no espaço domiciliar a partir do tratamento digital, foi imprescindível a presença do corpo/pesquisadora no campo de pesquisa, para defrontar o objeto de estudo e questionar, dialogar, ouvir o que o espaço comunica e assim avançar com a pesquisa.

## 2.4 AS PAISAGENS DE INSTANTES INVISÍVEIS

Pensando na problematização das paisagens – ruínas e edificações em processo de construção – e na sua coexistência dentro desse território percorrido da cidade de Santa Maria/RS, passo a desenvolver experimentações com essas imagens, através do tratamento digital. Um dos resultados dessas experimentações deu origem à “Instantes Invisíveis”, que denomino como uma série<sup>8</sup> a partir de então, e surge para compôr a exposição virtual intitulada “espaço|tempo em suspensão”, disponível para acesso em dezembro de 2020 na plataforma *artsteps*<sup>9</sup>. Reunindo obras de mais dois colegas artistas pesquisadores do PPGART, a organização, a divisão do espaço e a dinâmica de percurso dessa exposição foram pensados especialmente para nossas obras, produzidas em meio à pandemia. Apresentei, nessa mostra, uma sequência de três fotografias digitais (Figura 8), nas quais busquei evidenciar os resultados que surgiram nos primeiros tratamentos digitais envolvendo a temática da paisagem urbana das novas edificações e das ruínas.

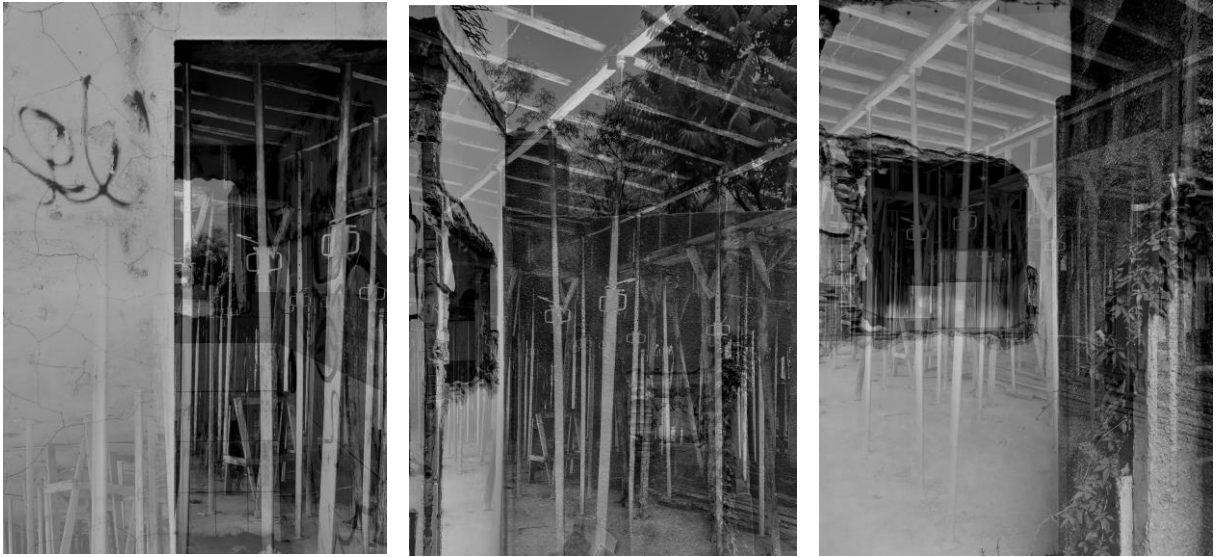
Em um tempo de muita incerteza para todos, a suspensão já se apresentava para nós como conceito operatório, pois, durante uma reunião de curadoria percebemos que as nossas produções, todas em poéticas visuais, encontravam essa característica em comum, de suspensão no tempo e no espaço. Esse aspecto teve influência sobre nossos trabalhos, bem como sobre nossas escritas, e por isso desencadeou o nome da exposição, pensada também como um processo.

---

<sup>8</sup> A decisão por apresentar os trabalhos em forma de uma série, ou mesmo em formato sequencial, em detrimento de trabalhos individuais se deve muito à característica efêmera que se apresenta à investigação já no seu início, e aos estágios de passagem espaço-temporais dos quais se fala no decorrer da pesquisa.

<sup>9</sup> Exposição oriunda da disciplina Ação e Reflexão no Contexto da Arte Contemporânea, ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rebeca Lenize Stumm.

Figura 8 – Gabriela Capa: Série Instantes Invisíveis, 2020. Fotografia e tratamento digital. Três fotografias 170 x 90 cm (cada uma). Captura de tela.

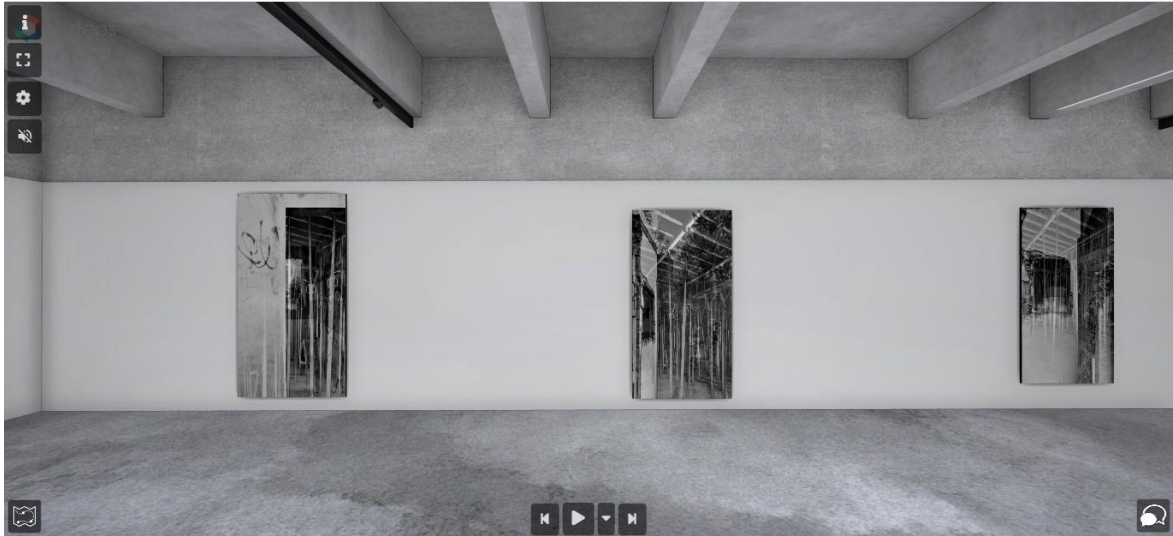


Fonte: Arquivo da artista.

Contudo, em minha poética, o conceito de suspensão, de estar num estado de espera, numa paralização e descontinuidade no tempo e no espaço, não diz respeito somente ao contexto de criação dos trabalhos, mas se apresenta continuamente no processo, nas paisagens, e sobretudo num dos temas fotografados: as ruínas em processo de degradação. Trata-se de um tempo suspenso pela fotografia, mas que se faz a partir de uma paisagem que já se encontra em suspensão pelo tempo.

Os trabalhos foram apresentados em grande escala e lado a lado (Figura 9), remetendo, justamente, ao fato de que essas paisagens se interligam e têm dominância sobre o espaço urbano investigado, onde a tipologia vertical também é maioria.

Figura 9 – Expografia dos trabalhos no espaço virtual, 2020. Captura de tela.



Fonte: (<<https://www.artsteps.com/embed/5fd8fd5aa7f7f510bcca1ef0/560/315>>).

Além das dimensões, a forma inicial de conduzir esse tratamento digital incluiu transparências e sobreposições das paisagens fotografadas, como uma tentativa de articular a relação dicotômica, englobando camadas de tempo e de espaço. A característica de uma paleta entre pretos, brancos e cinzas e de um aspecto translúcido e esmaecido, foi evocada para unificar a imagem final e, de certa forma, ressaltar a ideia de suspensão e passagem do tempo em uma “confusão organizada”, como pertencente ao jogo interpretativo da obra. Do mesmo modo, a inexistência de pessoas ou de qualquer sinal de vida humana nas fotografias, compôs uma característica de abandono, o que possibilitou conferir o sentido de paisagens “desertas” tanto para as novas edificações como para as ruínas.

Semelhantemente, a ausência de nomenclaturas ou definições para retratar a identidade da cidade se configurou como uma ação proposital, pois comparada a Santiago/RS (minha cidade natal), Santa Maria não apresenta muitas distinções no contexto organizacional e da paisagem como um todo, apenas difere significativamente em número populacional. Nesse sentido, sempre pensei em falar de paisagens “invisíveis”, comuns entre si e relativamente semelhantes, na intenção de esmiuçar as imagens no tratamento digital.

O título da série, por sua vez, foi pensado com a finalidade de ressaltar a intencionalidade das obras enquanto produções contemporâneas e pensadas para a exposição “espaço|tempo em suspensão”. Contudo, o título também é abrangente, pois desde sua idealização tinha a intenção de corporificar um *work in progress*, elencando não somente os trabalhos desenvolvidos para a exposição em questão, mas também as demais produções da pesquisa.

Esta nomenclatura deriva, sobretudo, de estudos sobre as relações entre arte e espaço urbano, reforçando o contexto espaço-temporal: o instante reflete um momento específico nos estágios efêmeros das paisagens apresentadas, como uma interrupção temporária em seu espaço movente que, no entanto, a partir do momento em que são fotografadas já não são mais as mesmas, pois se modificam ininterruptamente. Ao serem sobrepostas digitalmente, a partir de um *software* de edição de imagem, essas paisagens (ou esses recortes de paisagem) passam a comportar outros e diferentes instantes dentro de uma mesma imagem a partir de suas pequenas partes. Por isso, a palavra “instantes” aparece no plural. Dessa forma, as sobreposições e transparências funcionam como um jogo de invisibilidades através da visualização. A artista-pesquisadora, e curadora da exposição, Andrea Capssa, comenta:

Gabriela Capa atua no campo da fotografia, e registra a arquitetura esquecida sob demolições, e que muito em breve será completamente apagada da história, para dar lugar a outras colunas, outras esquadrias, ressurgindo por meio de novos projetos arquitetônicos em outros tempos suspensos de uma história sobreposta em camadas de escombros. Pode-se questionar afinal, para onde vão as memórias de uma cidade? (CAPSSA, 2020).<sup>10</sup>

A suspensão em “Instantes Invisíveis”, emerge sobretudo de um estado de espreita, que diz respeito não somente ao visível ou à paisagem da cidade em si, mas também às relações implicadas no espaço da urbe (culturais, espaciais, políticas). Em um primeiro momento de experimentação, ela conduz a um entrecruzamento espaço+tempo, que resulta na suspensão “espaço-temporal”. Desta forma, passado, presente e futuro promovem uma integração (suspensa) entre essas categorias.

Percebo, contudo, que as edificações em processo de construção, apesar de terem também seu estado de suspensão, se modificam em uma velocidade distinta

---

<sup>10</sup> Comentário da curadoria referente às obras. Pode ser acessado no formato de áudio em: <https://www.artsteps.com/embed/5fd8fd5aa7f7f510bcca1ef0/560/315>.

(ver Figuras 4 e 5) se comparadas às ruínas em deterioração natural. Por isso, o conceito de suspensão, de espera no espaço e no tempo, não parecia operar nesse tipo de construção em ascensão.

Nesse sentido, necessitava de um conceito que me permitisse agenciar essa dicotomia, o que encontro na limiaridade. Seu “encaixe” na pesquisa oferece a possibilidade de conceito próprio para as edificações em processo de construção, isso porque é uma derivação do limiar, que diz respeito à um ponto de passagem para estágios porvir.

Se traçarmos a etimologia da palavra limiar em português poder-se-á ver que está enraizada no latim, relacionada com *limis* e *limitis* que significa limite, caminho ou trilha, ou uma faixa de terreno não cultivado marcando uma zona fronteira de passagem, mas também pode relacionar-se com *limen* e *liminis* que podem significar casa, marco, entrada como determinados por elementos estruturais superiores e inferiores que enquadram e identificam a experiência de entrar em um espaço e insinua a relação interior/exterior. (PALAZUELOS; FONSECA, 2017, p. 939-940).

Seguindo seu sentido etimológico, o limiar parece se aproximar de um caráter físico, isto é, pode ser visto em portas, linhas, portais, todos elementos que evidenciam o aspecto dentro-fora, interior-exterior. Contudo, interessa a essa pesquisa sobretudo, perceber o limiar sob um aspecto menos literal e mais subjetivo. Olivier Schefer (2020), professor de Estética e Filosofia da Arte na Universidade de Paris, analisa o tema do limiar nas Artes Visuais, na pintura, na fotografia e no vídeo. O limiar da paisagem, para Schefer, é também formador dessa paisagem e espaço limítrofe que escapa ao controle.

O limiar é uma fronteira no interior do visível e uma utopia. Podemos ver, pensar, construir uma paisagem (uma imagem, uma representação) sem passar pelo limiar, mas inversamente o limiar não é uma condição ausente do visível? (SCHEFER, 2020, p. 70).

A descrição do autor sugere o conceito como uma “utopia escondida no visível” (Ibidem, p. 69), isto é, a promessa de um outro lugar no “interior” da paisagem, que está implícito na sua visualidade. Trata-se de um desejo, uma percepção do que poderia (ou poderá) ser essa paisagem. Nesse contexto, o limiar marca precisamente a fronteira “entre o aqui e o lá: dois valores do espaço (o próximo, o longínquo) que também são duas dimensões do tempo” (Ibidem, p. 70). A edificação em processo de

construção tem muito desse limiar, que por vezes nem é tão implícito; quando se inicia uma construção desse tipo, já estão presentes em frente à obra, os cartazes que exibem o que aquele espaço irá se tornar, com árvores verdes e floridas, pessoas felizes e em perfeita harmonia. De certa forma, um futuro utópico.

O que acontece com a edificação, porém, é que não interessa sua visualidade em processo, a não ser para aqueles que atuam na sua construção, e por isso seu estado transitório passa despercebido aos olhos, frequentemente escondido por tapumes e telas de proteção. Isso expressa também um caráter de afastamento das pessoas frente a esses espaços, pois há um risco para quem se aproxima, algum material pode despencar, a poeira pode se espalhar e os ruídos podem ser prejudiciais. Dessa forma, o processo de construção é ignorado, interessa apenas aquilo que a edificação irá se tornar, o seu futuro utópico.

O interessante é que, já para o campo da Medicina, o limiar é entendido como a força mínima para que haja resposta a um estímulo, o que no processo artístico dessa pesquisa, pode ser percebido numa viga, numa esquadria, na preparação do terreno, num mínimo gesto (de ação humana) que desencadeia a partir de si, os estágios subsequentes de ascensão em uma nova edificação. Nesse sentido, “o limiar não é mais um ponto imaginário que permite “entrar” em uma paisagem. Ele se torna uma maneira de escrever a paisagem em movimento, de traçar nele seu eixo invisível” (SCHEFER, 2020, p. 75). A limiaridade, como uma derivação desse limiar, diz respeito a uma experiência de imersão nesses “estágios de passagem” da edificação, atentando para suas mudanças transitórias em vários momentos da poética.

Os trabalhos apresentados na exposição “espaço|tempo em suspensão”, foram os primeiros desfechos que obtive no “fazer” artístico em relação a esse novo rumo da pesquisa, e o que me conduziu a testar outras experimentações nessa prática, buscando dar maior ênfase à problemática da dicotomia que move a investigação, e aprofundar-me na técnica. Igualmente, a experiência de participar de uma exposição nesse primeiro ano de mestrado, foi de modo geral um grande “divisor de águas” para o seguimento da criação, pois as trocas com os colegas, visitantes da exposição, e até mesmo a própria construção dos trabalhos, trouxeram elucidações, apontamentos e também questionamentos, por meio dos quais pude repensar minhas escolhas e prioridades.

Percebo certa timidez nos processos de elaboração, talvez em razão da estranheza ao digital, e do apego ao tátil e aos processos de elaboração manuais, que sempre foram minha zona de conforto. Contudo, questões relacionadas à exposição de certos traços, formas e elementos que não se encaixavam ou não encontraram evidência nas transparências e sobreposições mais sutis, necessitavam outras formas de tratamento. A partir de então, as imagens submeteram-se a novas formas, recortes, recombinações e, além de sobreposições<sup>11</sup>, também justaposições<sup>12</sup>, tornando-se mais uma possibilidade de pensar as paisagens fotografadas.

As produções subsequentes, que nomeei como “ruínas da edificação” (ou individualmente “ruína da edificação”), são resultados de um outro processo de tratamento digital, que literalmente intenciona transformar a nova edificação em ruína, mas como processo também pode ser visto de maneira reversa, como “edificação da ruína”. É uma espécie de acordo entre passado, presente e futuro, com a suspensão temporal daquilo que já foi ou poderia ser, e com a limiaridade de algo que poderá ser ou que nunca será.

Nessas composições mais “mutáveis”, os recortes da edificação em processo de construção (Figura 10) são também seus fragmentos que, selecionados a partir das próprias características da paisagem fotografada e organizados em camadas, determinam o formato que a imagem irá tomar; mas também originam ao acaso algumas linhas quase que imperceptíveis ao seu redor, o que configura certa manualidade à composição, no sentido de que o desenho dessas linhas remete a um croqui feito à mão.

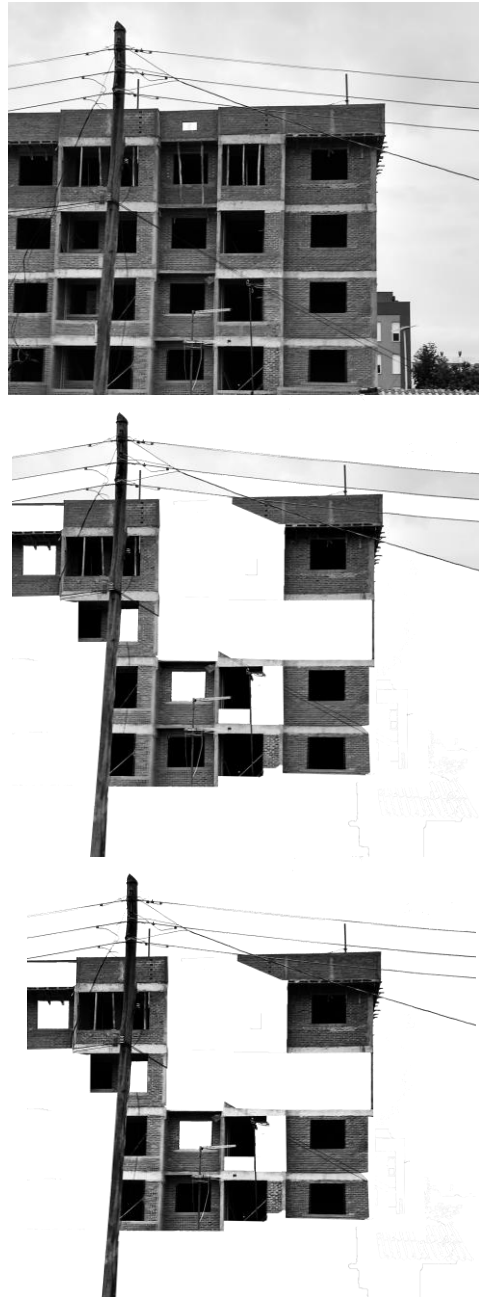
---

<sup>11</sup> Refere-se ao processo onde uma imagen incide sobre a outra.

<sup>12</sup> Refere-se ao processo de colocar uma imagem ao lado da outra.



Figura 10 – Processo de recorte em comparação à imagem original da edificação, 2021. Fotografia: Gabriela Capa.



Fonte: Arquivo da artista.

Além disso, nesses trabalhos, a característica de abandono é confrontada pela vegetação, vista aqui como a “marca de vida” dessas paisagens urbanas, e por esse motivo situada no plano como protagonista, evidenciada pela cor (Figuras 11, 12 e 13). Dessa forma, as fotografias das ruínas urbanas unem-se à composição como

pequenos fragmentos degradados, que aos poucos consolidam a ruína da edificação. A ocupação destas obras no espaço, é pensada de maneira mais livre, como uma espécie de imagem “sem fronteiras” que se estende sem muitas limitações de dimensão e/ou formato.

Figura 11 – Gabriela Capa: Ruína da edificação I, 2021. Série Instantes Invisíveis. Fotografia e tratamento digital. Dimensões variadas.



Fonte: Arquivo da artista.

Figura 12– Gabriela Capa: Ruína da edificação II, 2021. Série Instantes Invisíveis. Fotografia e tratamento digital. Dimensões variadas.



Fonte: Arquivo da artista.

Figura 13 – Gabriela Capa: Ruína da edificação III, 2021. Série Instantes Invisíveis. Fotografia e tratamento digital. Dimensões variadas.



Fonte: Arquivo da artista.

Ao rever as imagens derivadas desse processo, penso em como o tratamento digital se tornou determinante para os rumos da pesquisa, e sobretudo para conduzir a paisagem urbana a outros sentidos, formas e direções, através da arte. Apesar da estranheza inicial com esses processos e técnicas, percebo aos poucos, que pensar uma maneira de conduzir as fragmentações dessas paisagens, isto é, uma maneira de unir as partes desmontando e montando novamente, me permitiu uma liberdade de criação para desvendar as imagens aos poucos, pois as escolhas são múltiplas e as etapas de produção são mais livres e ao mesmo tempo precisas, não só no sentido compositivo mas também para agenciar os conceitos da pesquisa. A partir dessa sequência, busquei outras maneiras de montagem a partir dos fragmentos, aprimorando a apresentação compositiva.

Assim, no decorrer do ano de 2021, tal proposta ganhou corpo e evidência na pesquisa como um todo, originando o que denominei como “Paisagens (re)inventadas”. Essas produções, no entanto, compõem uma série de imagens própria, e por isso não se inserem dentro de “Instantes Invisíveis”, pois a meu ver, tratam de outra “face”, outro desdobramento da investigação, que implicou rever também as nomenclaturas dos trabalhos. Discorrerei mais sobre isso na última parte do texto.

### 3 RECORTES E PERSPECTIVAS: A FOTOGRAFIA COMO MEIO EXPRESSIVO

#### 3.1 ESCOLHAS FOTOGRÁFICAS

Ao assumir a fotografia como parte integrante do processo artístico, penso que muitos aspectos passam a envolver esse processo, principalmente porque em meu trabalho, a fotografia elenca essa pré-captura das paisagens urbanas, e isso significa, a meu ver, uma tomada de decisões.

Olhar do avesso e pelo avesso da paisagem, é a maneira que encontro para viver e habitar a cidade no decorrer da pesquisa, sob o aspecto de uma imersão atenta ao entorno do espaço domiciliar. Dessa forma, quando penso a fotografia como ponto de partida, as escolhas que faço são uma consequência daquilo que me sensibiliza o olhar, os ângulos e perspectivas são um reflexo do que me transborda no ato de cada registro.

Semelhantemente, a possibilidade, diante do dispositivo fotográfico, de uma captura momentânea através de recortes de perspectivas, pode ser encarada também como uma subtração na paisagem urbana complexa com a qual nos deparamos. Mas esse recorte quase não ocorre ao acaso, ele parte, em sua maioria, de escolhas. Por consequência, as paisagens que reinvento, são criações fortemente pautadas na realidade.

Nesse sentido, penso a fotografia a partir de duas categorias que são constituintes do meu processo artístico: como recorte de perspectivas, nas capturas iniciais, e como material de uso artístico, para reinventar paisagens através do tratamento digital. Esses usos e experimentações encontram grande apoio no contexto da história da arte, pois a fotografia encara múltiplas facetas em todo seu desenvolvimento, se apresentando como uma verdadeira revolução em relação à sua utilização pelos artistas, e até mesmo por uma gama de pessoas em seu dia a dia, especialmente a partir fotografia digital, elencada nessa pesquisa.

Cabe ressaltar, no entanto, que esses usos, bem como as características da fotografia, não são dependentes exclusivamente do objeto de pesquisa ou momento histórico, ainda que muitas vezes se insiram nesse contexto. A curadora britânica

Charlotte Cotton (2010), estabelece algumas características a respeito da fotografia na arte contemporânea a partir de oito categorias, todas elas com o protagonismo de fotógrafos, que interrelacionados em função de “motivos condutores” (p. 07), ultrapassam ligações entre aspectos estilísticos e/ou temas de interesse.

Partindo do pressuposto de que o “motivo condutor” que movimenta minha pesquisa nesse momento inicial é a aproximação da paisagem das ruínas e das novas edificações diante da restrição de transitoriedade, o intuito de dialogar com a autora citada é discorrer sobre a primeira categoria que constitui o processo artístico – o recorte de perspectivas – e aprofundar a discussão ao estabelecer justificativas para as escolhas feitas nessa fase de captura/registro.

Inicialmente, encontro afinidade com o que a autora denomina como “fotografias inexpressivas”. Segundo Cotton, as fotografias inexpressivas tornaram-se populares na década de 90, especialmente pelos temas de paisagens e espaços arquitetônicos, sendo dependentes de sua escala e dimensão originais. Isto porquê essas fotografias tomam conta do espaço nas galerias no mesmo patamar da pintura, mas normalmente são alteradas quando reproduzidas em outros veículos de comunicação. Além disso, a autora vai além:

A adoção da estética inexpressiva permite à fotografia de arte ultrapassar o hiperbólico, o sentimental, o subjetivo. Essas imagens talvez insinuem temas emotivos, mas nossa impressão de quais possam ser as emoções do fotógrafo não é o guia evidente para compreendermos o sentido das imagens. Assim, a ênfase recai na fotografia como um modo de ir além das limitações da perspectiva individual, um modo de mapear a extensão das forças, invisíveis desde a perspectiva do indivíduo isolado, que regem o mundo natural e o mundo criado pelo homem. A fotografia inexpressiva pode ser altamente específica em sua descrição dos temas, mas sua aparente neutralidade e totalidade de visão alcançam proporções épicas. (COTTON, 2010, p. 81).

O uso de ausência dramática ou de hipérbole visual, como descritos por Cotton, abrange paisagens vazias, cidades desertas ou mesmo sem importância para a maioria, com figuras transeuntes e anônimas. A inexpressividade, nesse contexto, evoca desde a sugestão de declarações factuais – isto é, transmite imparcialmente ao sujeito observador uma informação que não está explícita – até a exposição do espetáculo cotidiano humano. Em muitas dessas fotografias, a escolha de perspectiva

como uma decisão consciente do artista é importante para orientar a leitura da imagem, e acredito ter papel fundamental quando se trata de paisagens urbanas.

Ainda que, a meu ver, seja quase impossível desviar a questão da perspectiva como algo escolhido pelo artista, algo que reflete sua própria singularidade, não era minha intenção no momento de captura das fotografias, mostrar uma percepção assumidamente pessoal das paisagens, pois o que queria era um registro do que o próprio espaço-tempo e o homem produziram. Além disso, gostaria de “concentrar” essa percepção pessoal no tratamento digital das imagens, mas reconheço que a própria escolha de quais paisagens seriam fotografadas, já conduz a questões diretamente relacionadas a mim. Contudo, cabe ressaltar que também não houve a intencionalidade de anular meu papel como autora das fotos. Essa questão pode ficar implícita no trabalho, por isso considere mencioná-la.

Dessa forma, penso que a inexpressividade está implicada sobretudo na suspensão da ruína urbana, onde podem ser vistos, para além da estrutura, vestígios de uma habitação humana em degradação, e de uma natureza em ascensão, tomando seu lugar. O recorte de perspectiva escolhido, expõe esse testemunho temporal e histórico da paisagem, mas sobretudo conduz a uma aproximação com o objeto fotografado, como se a fotografia conferisse o dever de registrar o resquício de degradação aparentemente natural, ao passo que testemunha também os novos feitos da resistência humana, expostos aqui pelas edificações em processo de construção e sua limiaridade implícita.

É justamente essa ligação direta com o tema em evidência que quase faz esquecer que existe uma intenção, neste caso em escolher a melhor perspectiva para a câmera, a qual é reflexo do ponto de vista do próprio fotógrafo, ou do próprio artista, além de sua relação com estes espaços. Nesse sentido, considero-me como uma observadora da minha própria perspectiva, no momento do ato fotográfico e, posteriormente, a partir de uma distância objetiva das imagens.

Quando realizo as fotos das paisagens, no entanto, a escolha dos ângulos e enquadramentos é orientada pelas próprias linhas, estruturas, recortes e limitações dessas paisagens (Figuras 14 e 15) que, a meu ver, conferem inexpressividade por si mesmas, seja pela ausência de trabalhadores no momento da captura das novas edificações, e/ou pelo abandono, recorrente às ruínas.

Figura 14 – Registro inicial de uma edificação em processo de construção, 2020. Fotografia: Gabriela Capa.



Fonte: Arquivo da artista.

Figura 15 – Registro inicial de uma ruína em processo de degradação, 2020. Fotografia: Gabriela Capa.



Fonte: Arquivo da artista.

Mas há também uma instância mais ínfima no que diz respeito à essas escolhas iniciais, e refere-se diretamente ao que se escolhe para ser visto no urbano (escolhas da artista-pesquisadora-cartógrafa, nesse caso). Encontro novamente respaldo teórico em Charlotte Cotton, a qual afirma que essa abordagem fotográfica tem como motivo condutor a característica de criar arte a partir da matéria da vida cotidiana que ignoramos ou mantemos na “periferia da visão” (COTTON, 2010, p. 115). Nesse contexto, as imagens questionam o quê, de significativo, é destacado pelo artista, pois ao fotografar, certamente teve um motivo para desviar de um tema visual reconhecido e atentar para um “não tema” (Ibidem, p. 115). Além disso, segundo a autora, neste tipo de imagem as indagações do sujeito observador recaem sobre o elemento apresentado, evocando um sentimento de busca curiosa sobre a significação de tais elementos no cotidiano, uma clara alusão ao artista Marcel Duchamp (1887-1968) e sua forma de fazer arte.



Estas fotos preservam a realidade da coisa que está sendo descrita, mas seu tema é conceitualmente alterado por causa da maneira como os objetos são representados. Por meio da fotografia, a matéria cotidiana é dotada de uma carga visual e de possibilidades imaginárias que vão além de sua função trivial. Tratamentos sensuais e saborosos, mudanças na escala ou no contexto típico, simples justaposições e correlações entre formas e formatos – todas estas técnicas são empregadas nesta abordagem. (COTTON, 2010, p. 115).

Manchas, rachaduras, quinas, fios, cercas, janelas, texturas, vegetações, materiais descartados e vestígios de atividade humana são alguns pontos em comum sob o prisma de um “não tema”, no que diz respeito aos direcionamentos dessas capturas que realizo inicialmente. São detalhes mais ínfimos das paisagens, mas que partem da familiaridade pessoal com o cotidiano, e por isso questionam uma forma de relação distinta com esses elementos, no sentido de estimular a percepção imaginativa sobre as coisas ignoradas no urbano através do trabalho artístico, ainda que pautado na realidade. Essa característica, é passível de relação com o que Bartolomé Ferrando chamou de “atenção ao minúsculo e ao insignificante” (FERRANDO, 2012, p. 124, tradução nossa)<sup>13</sup>, referindo-se ao processo do artista Kurt Schwitters. Como proposta de aproximação entre a prática artística e o cotidiano, o autor continua sua abordagem sobre a experiência a partir do insignificante:

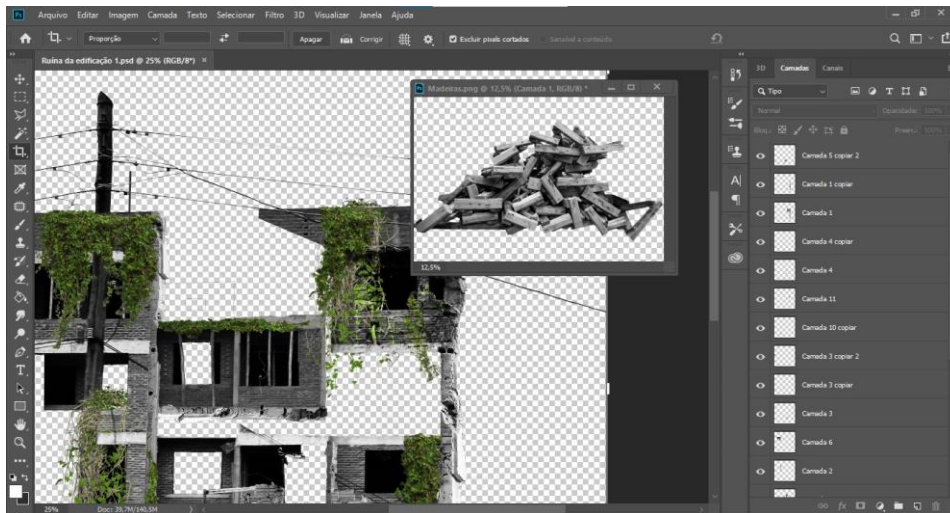
Essa mesma ação, que fazemos diariamente tantas vezes repetida e realizada de forma neutra, tem a capacidade de se tornar uma experiência criativa nada alheia à prática da arte como processo [...] (FERRANDO, 2012 p. 137, tradução nossa). Manifestações artísticas que destacam, de outra forma, a importância de um traço, de uma sugestão, de um quase nada ou do inapreciável, e que por sua vez esclarecem, revelam e descobrem várias formas de fazer ou intervir, com ou a partir do insignificante. (Ibidem, p. 139).<sup>14</sup>

Em meu trabalho, esses elementos encontram destaque e significação principalmente no tratamento digital das imagens, através da fragmentação. Nesse estágio de trabalho, a fragmentação diz respeito a recortes de partes da imagem, organizados em camadas para se unir à composição como parte estrutural. A Figura 16 mostra mais detalhes em relação a esse processo de criação.

<sup>13</sup> No original: “*atención a lo minúsculo y a lo insignificante*”.

<sup>14</sup> No original: *Esa misma acción, esa que hacemos a diario tantas veces repetida y consumada de forma neutra, tiene la capacidad de convertirse en una experiencia creativa en nada ajena a la práctica del arte como proceso [...] Manifestaciones artísticas que subrayan, de manera diferente, la importancia de un rasgo, de una sugerencia, de un casi nada o de lo inapreciable, y que a su vez clarifiquen, desvelen y descubran diversos modos de hacer o intervenir con o a partir de lo insignificante.*

Figura 16 – Processo de tratamento digital, 2021. Captura de tela.



Fonte: Arquivo da artista.

É justamente com amarras nessas categorias, que os recortes de perspectivas que esta seção descreve, apresentam-se como material de uso artístico, no que tange o tratamento digital das imagens em sobreposição, jusposição e colagem digital, para assim reinventar paisagens. Nesse sentido, a fotografia se desprende de sua captura original para criar outras formas de apresentação através da apropriação compositiva por parte do artista.

O historiador e teórico francês André Rouillé, discorre sobre o percurso histórico, social e filosófico da fotografia até os dias atuais, refletindo sobre diversos aspectos que permeiam a linguagem durante esse percurso, do caráter de documento até o caráter de arte. Dessa forma, Rouillé caminha entre “documento e expressão”, entre “fotografia e arte”, para finalmente chegar à concepção de “arte-fotografia”. E esta última é que interessa à pesquisa.

A ressalva do autor é que a fotografia não se “infiltrou” na arte, os artistas é que se utilizaram dela, tornando-a assim um material da arte<sup>15</sup>. Dessa forma, a fotografia supera “seu antigo papel subalterno e acessório para tornar-se um componente central das obras: seu material” (ROUILLÉ, 2009, p. 21). Essa relação, segundo Rouillé, concretizada nos anos 80, mas já prenunciada pelos fotogramas e

<sup>15</sup> Isso porque Rouillé defende que nem todos os artistas, que fazem uso dos recursos fotográficos, são fotógrafos, assim como, por sua vez, muitos fotógrafos fazem arte dentro da fotografia. Ele menciona que “é bom distinguir a arte dos fotógrafos que fazem arte no campo da fotografia e não confundí-la com a fotografia dos artistas que fazem fotografia no campo da arte” (2007, p. 12).

fotomontagens surrealistas, faz surgir o que denomina “arte-fotografia”. Nesse contexto, a fotografia aparece como uma arte dentro da arte.

Rouillé menciona que, no momento em que a imagem fotográfica, como material, se mistura com a arte, as fronteiras entre ambas se diluem, e por esse motivo muitos artistas adotaram a fotografia em seus processos de criação.

Agora, a fotografia é a obra completa. E do mesmo jeito, passando do instrumento ao material, os artistas libertam a fotografia das servidões da transparência documentária, adotam essa transparência como um traço artisticamente pertinente das obras ou, ainda, usam o objeto da sua obra e interrogam a própria fotografia. (ROUILLÉ, 2007, p. 14).

Em relação ao meu trabalho, penso que existe um caráter de representação documental na captura/registro como parte integrante do processo, inicialmente. Contudo, como menciona Rouillé, em uma época de superabundância das imagens fotográficas, a imagem, conseqüentemente, “mesmo quando é muito representativa não representa mais” (Ibidem, p. 23). Aliás, esse caráter representativo é também ressignificado, a meu ver, através do processo de tratamento digital, e até mesmo questionado em sua “essência”, pois a intenção não está mais em representar nem apresentar, mas questionar, ou “interrogar”, como ressalta o autor. Além disso, “a liga arte-fotografia é a manifestação do declínio da representação. Essa liga transfere a fabricação das obras da mão para a máquina” (Ibidem, p. 18).

A liga de que o autor menciona, diz respeito à união entre a fotografia e a arte contemporânea, que juntas originam uma outra (e nova) arte. No caso das paisagens que reinvento, existem muitas instâncias no que se refere à fotografia. Isso porque elas são, ao mesmo tempo, fotográficas e digitais, o que coloca o próprio processo sob outro aspecto. E não só isso, essas paisagens mostram o real e o irreal mesclados na mesma imagem, isto é, comportam muitas camadas matéricas, técnicas, espaciais, temporais.

Sobre a fotografia digital, Rouillé menciona:

podemos dizer que a fotografia digital é uma fotografia, uma outra fotografia dentro da fotografia, de certa maneira. Atualmente, estamos num outro regime de verdade, regime de verdade que era o da fotografia dos fotógrafos documentaristas. Na fotografia digital, o regime de verdade é diferente. Não estamos mais na representação. Estamos sempre com imagens em diferentes graus. Não é uma crise. Não há uma crise. É uma mudança de época, e isso muda tudo. (ROUILLÉ, 2007, p. 24).

Considerando a época em que o autor escreve, ele realmente tem razão em dizer que a fotografia digital muda tudo, mas pensando o contexto atual, com os dispositivos móveis e a facilidade que qualquer pessoa possui para produzir imagens, tudo se modifica novamente. Reconheço essas dimensões em meu trabalho e em meu processo artístico, e até comento um pouco sobre isso em algumas partes da escrita, mas não me detenho a elas, pois a pesquisa não se concentra no campo de arte e tecnologia.

O diálogo com o autor se faz relevante para pensar esse aspecto da foto como material de uso artístico e material dominante na arte, mas principalmente porque Rouillé traduz o contexto onde a ideia de realidade e o modo de ver estão modificados (uma questão bem complexa), de maneira muito clara, e acredito que o uso da arte-fotografia é apenas uma das respostas a esse estado.

### 3.2 A MULTIPLICIDADE DA FOTOGRAFIA DE PAISAGEM

As (re)direções da poética artística no espaço urbano contemporâneo, acompanhadas pelo método cartográfico, de certa forma prepararam previamente o encontro com a fotografia no momento em que a percebo como essa “via de acesso” ao território investigado, diante da restrição de transitoriedade imposta pela Pandemia.

Inicialmente, como mencionado, o olhar do avesso reivindica a fotografia para “materializar” o instante em que a paisagem é captada, como um testemunho dos seus estágios fugazes. Esse processo perdura nas demais paisagens com a “saída a campo”. O que acontece posteriormente, a meu ver, é uma outra designação para essa linguagem, quando ela é usada como o próprio material artístico, no tratamento digital.

Nesse sentido, igualmente ao estudo dos procedimentos metodológicos e teóricos, busquei, durante o processo de pesquisa, referenciais artísticos que dialogassem com a proposta em andamento, isto é, artistas que de alguma forma trabalhem questões acerca da paisagem urbana, das ruínas e das edificações, tendo a fotografia como principal linguagem ou como atravessamento durante o processo artístico.

A abordagem subversiva dos trabalhos do artista estadunidense Gordon Matta-Clark (1943-1978) – os quais conheci durante a graduação – sobre as construções e a matéria concreta da cidade, são um exemplo dessa relação, e possibilitam diálogo com a pesquisa e com meu trabalho. Na série “*Building Cuts*”, realizada durante os anos 70, o artista, também com formação em arquitetura, perfura, corta, recorta e subtrai partes estruturais e elementos concretos da própria estrutura física de edifícios abandonados ou em ruínas no espaço das cidades. Esse projeto, de desfazer construções da arquitetura moderna funcionalista e utilitária em voga na época, revela consigo, através da subtração, uma mudança perceptiva da paisagem urbana, pois desse ato surgem camadas e aberturas para a vista de um interior que antes pertencia à ordem do privado.

O processo artístico de Matta-Clark se faz tanto no momento dos recortes, registrados em fotografias (Figura 17) e em vídeos, quanto na “ramificação” dos mesmos. Isto porque o artista trabalhou também com fotocollagens a partir de seus registros (Figura 18).

Figura 17 – Gordon Matta-Clark: *Splitting*, 1974. Fotografia.



Fonte: (MOMA, 2022).

Figura 18 – Gordon Matta-Clark: *Splitting*, 1974. Fotocolagem. 101,6 x 76,2 cm.



Fonte: (MOMA, 2022).

Assim como em “*Splitting*”, que como mostra a Figura 17 envolveu literalmente o corte de uma casa pela metade, os trabalhos realizados por Matta-Clark perpetuam-se no tempo através da fotografia, pois após a finalização da intervenção, os prédios logo são demolidos. Além disso, ao passo que são expostos pontos de vista interiores como resultado dessa intervenção, para além do registro, esse outro tratamento da imagem configura um recorte múltiplo, que se inicia na estrutura em si, mas se amplia diante da união de várias perspectivas através da fotocoloragem.

Embora o trabalho do artista se origine em um contexto distinto, percebo uma aproximação com seus procedimentos pela forma como a paisagem urbana em esquecimento/degradação é evidenciada, assim como pelos enquadramentos que são obtidos através da subtração. Esses recortes, no entanto, que Matta-Clark fazia nas próprias construções, em meu trabalho se fazem exclusivamente através do tratamento digital das fotografias, uma vez que a paisagem urbana se encontra intocável (ao menos por mim).

Igualmente, ao buscar outras maneiras de montagem a partir dos fragmentos, há uma relação de proximidade com o artista na forma de condizir essas montagens, pois sinto que, assim como Matta-Clark, atuo à maneira de um arquiteto, no sentido de buscar formas de construir uma composição – ainda que fictícia – com sustentação e estrutura, de forma semelhante à fissura na casa, precisamente estudada e calculada pelo artista para que a construção se mantivesse em pé. Essa relação com a arquitetura, por sua vez, é traduzida a outro campo, o da arte, problematizando questões acerca desse “objeto” compositivo construído.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, deparei-me também com as séries de fotos em preto e branco da arquitetura alemã, dos artistas Bernd Becher (1931-2007) e Hilla Becher (1934-2015), fortes influentes na fotografia artística contemporânea que, em um período semelhante à Gordon Matta-Clark, dedicaram-se por quase cinco décadas ao projeto de fotografar e catalogar/classificar estruturas industriais e casas de estrutura enxaimel<sup>16</sup>, em desaparecimento na paisagem moderna.

---

<sup>16</sup> Trata-se de uma técnica muito comum no estilo de arquitetura alemã, onde a montagem das paredes é feita com hastes de madeira encaixadas entre si, podendo esse posicionamento ser horizontal, vertical ou inclinado. Disponível em: <https://archtrends.com/blog/arquitetura-alema/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

Além do caráter documental, suas fotografias evidenciam a metodicidade em apresentar um mesmo motivo sob um único ângulo, como é o caso da série feita a partir das casas de trabalhadores (Figura 19), onde fica explícita a tipologia das formas, dispostas lado a lado. O casal sempre buscava fotografar as construções sob as mesmas circunstâncias: céu nublado, luz opaca, muita profundidade de campo e perspectiva frontal, o que evoca, em primeiro momento, uma suposta simplicidade; mas que expõe, no entanto, um “*work in progress*” contínuo.

Figura 19 – Bernd e Hilla Becher: *Fachwerkhäuser*, 1959-1973. Fotografias. Siegener Industriegebiet, Alemanha.



Fonte: (DALFITO, 2012, p. 51).

O rigor formal adotado pelos fotógrafos configura uma imagem “reduzora”, no sentido de conduzir o expectador a atentar para as complexidades desse objeto fotografado, que em outro contexto seria algo mundano e banal. A disposição das fotografias, a partir de estruturas semelhantes, neste caso, potencializa ainda mais essa análise atenta e comparativa. Em entrevista para a revista ZUM (realizada em 2000 e publicada em 2011), Bernd comenta sobre essa proposta:

minha intenção inicial era fotografar objetos com precisão para, depois, recortá-los e reuni-los em montagens ou colagens. Para evitar sobreposições, eu me posicionava no alto, fotografava de cima de uma escada. Recortava a parede de uma edificação para depois ter 20 paredes, que juntava numa colagem. Foi quando notei que, fotografado do alto, o objeto se integra ao fundo. Do alto, o fundo se desdobra. Isso talvez não tenha sido uma descoberta, mas algo que decorreu da nossa experiência conjunta. Vimos que, postas uma ao lado da outra, as coisas adquirem uma correspondência. Quando dispostas em grupo, coisas que mal se distinguem umas das outras ganham individualidade. (BECHER, 2000).<sup>17</sup>

Além da temática, a relação que estabeleço com os Becher em minha investigação, não está direcionada, no entanto, a repetir a proposta dos artistas, mas se aproxima em conceito. Quer dizer, meus trabalhos tratam de composições criadas, todas a partir das mesmas imagens e dos mesmos fragmentos, mas com características e estruturas distintas.

Outra questão é que, em alguns trabalhos que se desdobram a partir dessas composições criadas, ou reinventadas, adoto a tipologia de disposição em conjunto e/ou lado a lado, mas ela é inversa à ideia dos artistas, pois a paisagem reinventada que apresento é sempre a mesma, o que se modifica é o fundo, em alusão à passagem do tempo (ver Figura 33). Ainda há casos em que o fundo permanece o mesmo, no entanto, as paisagens apresentadas não são como as casas em “Fachwerkhäuser”, trata-se da mesma paisagem sofrendo a ação do tempo (e da natureza) gradualmente (ver Figura 34). Desta forma, a proximidade com os Becher pode ser vista como um ponto de partida, uma vez que suas fotografias são essencialmente “puras”, enquanto em meu trabalho são fragmentadas, utilizadas como material artístico.

A artista gaúcha Letícia Lampert (1978-), tem certa semelhança com os artistas mencionados anteriormente, mas se debruça especificamente sobre as características de desenvolvimento das cidades, para criar colagens digitais a partir de fotografias que faz da arquitetura e das formas da cidade de Porto Alegre/RS. Segundo ela, no processo de construção das imagens, a janela funciona como uma unidade de medida para determinar o rumo construtivo das colagens que compõem a série “(des)construções” (Figura 20). Além disso, a tipologia adotada por Lampert, consiste também em apresentar ao menos uma pessoa para habitar as imagens e

---

<sup>17</sup> Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-1/hilla-becher/>. Acesso em: 12 jan. 2022.



pensar a arquitetura para mais do que só formato, no intuito de “criar um jogo no qual parecesse verossímil o que é assumidamente montagem”, dessa forma, é evocado “um lugar imaginário, um instante anacrônico” (LAMPERT, 2013, p. 33).

Figura 20 – Letícia Lampert: (des)construções #1, 2007. Fotografia e colagem digital. 98 x 100 cm.



Fonte: (LAMPERT, 2013, p. 31).

Apesar disso, as “(des)construções” da artista carregam consigo, enquanto fotografias, características intrínsecas ao meio, o que faz com que sejam percebidas, em alguns casos, como um trabalho de fotografia documental. Mas diferente dos Becher, a fotografia no trabalho de Lampert não é apresentada em uma única tomada, ela se constitui de múltiplos pontos de vista, colocados em justaposição. A própria artista, no entanto, reconhece que a repetição dos processos como tipologia confere “um quê de existência, ainda que poética, um inventário de uma percepção possível” (LAMPERT, 2013, p. 33).

Acredito que, dentre todas as obras citadas, as de Lampert sejam as mais passíveis de aproximação aos meus trabalhos, justamente por ter a questão da janela tão presente. Ainda que em meu processo a janela foi apenas um impulso e eu não a utilize como unidade de medida para a composição final, reconheço que o

enquadramento das fotografias iniciais que realizei, se baseia muito nas camadas de exposição/ocultamento que a janela proporciona. Além disso, também há uma relação com a presença dos recortes que constituem a montagem final, elementos recorrentes em meus trabalhos e que transmitem essa ideia de fragmentação. Contudo, o que julgo mais relevante no vínculo que estabeleço com a artista, é o fato de ela mesma reconhecer que existe uma possibilidade de existência, mesmo que poética, nessas montagens, pois é assim que encaro as “Paisagens (re)inventadas” que resultam do meu processo artístico: (re)invenções pautadas na realidade existente do espaço urbano contemporâneo, e por isso também passíveis de existência (essas paisagens são evidenciadas na última parte do texto).

Em contrapartida, os trabalhos do artista paulista Lucas Gervilla (1984-), tratam essencialmente da paisagem das ruínas. A acepção de Gervilla acerca da ruína problematiza as relações presentes entre cultura e natureza, memória e esquecimento, de espaços que denomina como “ruinosos” (2020, p. 04). Seu trabalho fotográfico (Figura 21), evidencia paisagens de diversos países, documentados há mais de uma década.

Figura 21 – Lucas Gervilla: Ruinoso, 2017. Fotografia. Jundiaí, Brasil.



Fonte: (GERVILLA, 2020, p. 16).

Gervilla apresenta aspectos da observação das ruínas a partir de um ponto de vista artístico, como uma forma de contemplar essas paisagens para além de um sentido pejorativo. Para ele,

ruínas são testemunhos do passado, vivem um estado ruinoso [...] o que as torna estruturas com uma complexidade maior do que quando ainda exerciam suas funções originais. Uma ruína é uma construção arquitetônica reclamada pela natureza. Um processo que pode ser visto como uma forma de vingança, uma vez que a cultura foi até a natureza para extrair a matéria-prima para suas edificações e, agora, a natureza está retomando o que era seu por direito. (GERVILLA, 2020, p. 06).

O trabalho do artista reflete essa retomada natural, lenta e solitária da natureza sob as construções forçadas pelo homem, tão abruptas, que é quase irônico esse contraste entre ambas. O apagamento que um dia a edificação exerceu sobre a natureza, hoje ela mesma (a natureza) exerce sobre a ruína.

Por outro lado, além da natureza, as fotografias de Gervilla também apresentam a ruína em sua degradação natural, isto é, não há interferência do artista nesses espaços, eles são retratados na sua mais pura forma. Como mencionei anteriormente, em relação ao meu trabalho, não há literalmente uma interferência na paisagem física. Contudo, também percebo essa questão de uma outra maneira, pois à medida que trato as imagens digitalmente, de certa forma tenho controle sobre o modo como a vegetação se insere na paisagem urbana: controlo suas formas, cores, contrastes e padrões. O mesmo acontece com as ruínas e as novas edificações. Exerço uma maneira de controle, ainda que não-física sobre a ordenação de seus elementos.

Igualmente, ao imaginar futuros alternativos, Gervilla questiona: “e se?” (2020, p. 42), como uma alusão ao que aconteceria se essas paisagens nunca tivessem ruído, como seria seu futuro, agora em nosso presente?

Assim como o artista, apesar de mencionar esses futuros alternativos – e até utópicos – mais veemente na limiaridade das novas edificações do que nas ruínas, penso que esmiuçar, recortar, montar e remontar essas paisagens através do tratamento digital, além de uma forma de controle, é também uma maneira de pensar – e materializar – esses futuros alternativos. Trata-se da criação de um universo construído através de formas imaginativas, que na verdade derivam de uma realidade existente, e por isso não são tão imaginativas assim, mas (re)inventadas, como prefiro nomear.

Em um contexto próximo ao de Gervilla, os trabalhos da artista gaúcha Claudia Hamerski (1980-), realizados entre 2012 e 2014, problematizam a resistência de pequenas vegetações, consideradas como “ervas daninhas” (HAMERSKI, 2014, p. 15), que insistem em sobreviver em meio ao concreto da paisagem urbana. Hamerski transita entre a fotografia e o desenho de observação para explorar essas “micropaisagens” (Ibidem, p. 07), através da ampliação das mesmas em grande escala e da passagem dos meios – da fotografia para o desenho, do tridimensional (do mundo real) para o bidimensional, como na Figura 22. Em sua maioria, as paisagens são apresentadas em preto e branco, como uma forma de destacar através da linguagem do desenho uma imagem de força, de resistência pela vida que essas pequenas plantas representam.

Figura 22 – Claudia Hamerski: Onde ninguém habita, 2013. Fotografia e desenho sobre papel de algodão. 12 imagens de 25,5 x 39,5 cm.



Fonte: (HAMERSKI, 2014, p. 20).

A artista menciona a fotografia como a “representação de algo pertencente ao mundo visível” (HAMERSKI, 2014, p. 15), mas também a utiliza como material

artístico, para redimensionar as paisagens fotografadas e compor os desenhos. Em alguns casos, como na série “Rua 24 de outubro, 200”, o nome indica propositalmente o local onde as fotografias foram feitas, visto que se tratam de espaços “micros” e que em sua maioria passam despercebidos a quem transita cotidianamente.

A abordagem acerca dessas pequenas plantas como sinal de resistência é algo que está presente também em meu processo de trabalho. Apesar de tentar me manter fiel ao original, em questão de formato, ao “desmembrar” a vegetação da fotografia inicial, penso a questão da escala e da dimensão dos fragmentos de uma forma livre, ora achatando, ora aumentando, sem muitos padrões de tamanho, mas atendendo ao que a composição me suplica no processo construtivo. Acredito que a temática do trabalho de Hamerski é muito relevante para minha pesquisa, pois a artista, apesar de pensar as linguagens sob as circunstâncias de uma resistência e resiliência, problematiza a questão do banal, e da vegetação que cresce em meio ao concreto, chamando atenção a detalhes do cotidiano urbano, através da variação dimensional.

Ainda que nem todos os referenciais aqui mencionados sejam contemporâneos, acredito que de uma forma ou de outra tiveram influência sobre esse contexto, e principalmente tiveram uma contribuição para minha pesquisa.

Estar atenta a essas diferentes formas de trabalho, no contexto da arte contemporânea, onde as tecnologias, assim como a carga histórica, trazem consigo possibilidades múltiplas, de linguagens, materiais, técnicas e formas de se produzir arte, é fundamental para entender o tema de pesquisa também através de outros olhares, e permite, sobretudo, perceber como o processo criativo reflete o artista que o desenvolve. A multiplicidade, nesse caso, é vista como uma potência para o trabalho artístico, principalmente no que tange à fotografia e ao tratamento digital.

Apesar de transitarem por processos distintos, os artistas mencionados (e aqui incluo também meu próprio processo), possuem uma característica em comum, que é a possibilidade de trabalhar a paisagem urbana “atravessada” pela linguagem da fotografia, e mesmo os que têm processos relativamente semelhantes, têm resultados distintos. Essa multiplicidade em realidade revela também algo mais ínfimo sobre o processo de criação para cada artista, que é a singularidade sob a qual trabalha a arte.

## 4 FRAGMENTAÇÕES POÉTICAS DO ESPAÇO URBANO CONTEMPORÂNEO E AS PAISAGENS (RE)INVENTADAS

### 4.1 APROXIMAÇÃO DO CONCEITO: QUE PAISAGENS?

Ao pensar sobre paisagens do espaço urbano contemporâneo, como norteadoras dos trabalhos poéticos, acredito que se torna necessário também discorrer sobre alguns pontos históricos e conceituais que envolvem esse tema de pesquisa, pois eles afetam os modos de viver e habitar a cidade, e conseqüentemente isso “respinga” no processo artístico.

Os termos dos quais deriva a palavra paisagem, expressam a ideia de lugar, território, região. Contudo, ainda que remonte à tradição geográfica (especialmente pela cartografia), a paisagem não é um conceito exclusivo da Geografia. Ela aparece também como um ponto chave na Arte e na Arquitetura, revelando muitos aspectos com relação à compreensão entre sociedade-paisagem. Nesse sentido, existem diferentes discussões a respeito do conceito.

Sob o ponto de vista histórico no campo artístico, a paisagem aparece por muito tempo ligada à representação, especialmente com a invenção do “quadro” em pintura e com a invenção da própria “janela” no quadro, como mencionado anteriormente.

Mas frente à crise dessa representação (problematizada veemente pelo campo artístico), se evidencia uma outra perspectiva, um caráter “artificial” e construído acerca da paisagem, sobretudo no mundo contemporâneo, onde as imagens se desdobram de maneiras mais diversas ainda, a partir das novas tecnologias e meios digitais.

Em seu livro “A invenção da paisagem” (2007), a filósofa francesa Anne Cauquelin, investiga as formas da gênese do conceito até a contemporaneidade como um marco sobre a cultura ocidental e como uma construção humana, o que é sugerido pelo próprio título do livro, como “invenção”. Um ponto forte no discurso de Cauquelin, ressalta que são as leis da perspectiva elaboradas na pintura, e enquanto construção humana, que marcam o sugimento e a afirmação da paisagem (como termo e noção).

Parece bem pouco verossímil que uma simples técnica - é verdade que longamente regulada - possa transformar a visão global que temos das coisas: a visão que mantemos da natureza, a idéia que fazemos das distâncias das proporções, da simetria. Mas é preciso render-nos à evidência: o mundo de antes da perspectiva legítima não é o mesmo em que vivemos no Ocidente desde o século XV. (CAUQUELIN, 2007, p. 38).

Isso conduz a pensar que, toda vez que a paisagem é construída, ou nesse caso “(re)inventada”, essa carga artística e simbólica é recuperada, ora em um processo inconsciente, ora consciente. Cauquelin afirma que o que passamos a chamar de paisagem é aquilo que a nossa cultura nos oferece, pois “só vemos o que já foi visto e o vemos como deve ser visto” (Ibidem, 2007, p. 96).

Essa concepção aponta ainda, a meu ver, para algo mais específico: tanto na perspectiva adotada pela pintura de paisagem, quanto nas imagens construídas digitalmente, existe o caráter artificial, de algo construído. No caso do meu processo artístico, vejo isso como uma “(re)invenção” de algo que já está inventado, já existe no mundo – discuto um pouco mais sobre esse aspecto na subseção 4.3, relacionando ao meu trabalho poético e ao termo “(re)inventar”.

Além disso, o que essa visão “forjada” de paisagem implica, quando pensada através das leis da perspectiva e da sua historicidade enquanto representação pictórica, é que só é paisagem aquela onde se pode reconhecer os elementos primeiros da natureza, isto é, a água, o fogo, o ar e a terra. Assim, a paisagem urbana não poderia ser classificada como tal, pois de certa forma nega a relação de proximidade com o “natural” em expressão e conteúdo.

Eu poderia antecipar que a paisagem urbana é mais nitidamente paisagem que a paisagem agreste e natural... sua construção é mais marcada, mais constante, ainda mais coagente. Ali tudo é moldura e enquadramento, jogos de sombra e de luz, clareira de encruzilhadas e sendas tortuosas, avenidas do olhar e desregramento dos sentidos. Reconhecimentos de formas e surpresas elegantes. (CAUQUELIN, 2007, p. 150).

Essa menção diz respeito a uma possibilidade de transformação desses elementos, proposta pela filósofa, diante da paisagem urbana. “Emolduramos, fazemos da cidade paisagem pela janela que interpomos entre sua forma e nós” (Ibidem, p. 149). Para Cauquelin, “a cidade participa da própria forma perspectivista que produziu a paisagem. Ela é, por sua origem, natureza em forma de paisagem”



(Ibidem, p. 149). Nesse sentido, não é que os elementos “naturais” da paisagem culturalmente inventada não estejam presentes no urbano, eles estão apenas ressignificados pelas formas que lhes atribui a dominação humana.

Jean-Marc Besse também sinaliza uma aproximação com a invenção histórica da paisagem, mas propõe uma ampliação do conceito em suas múltiplas escalas para além da definição “fincada” pela Geografia, e para isso, apresenta cinco problemáticas paisagísticas que se mesclam, justapõem e se sobrepõem no pensamento contemporâneo, definidas como “portas da paisagem” (BESSE, 2014, p. 11).

Tratando-se especificamente de questões ligadas ao projeto urbano e à concepção da cidade, o filósofo afirma que existe uma nova perspectiva em relação à paisagem, uma mais complexa, que carrega consigo novos horizontes de interpretação para/com a mesma. Além disso, a partir dessa concepção, instauram-se novos tipos de paisagem, que não mais se restringem àqueles do panorama natural e elevado, e dispõem de uma amplitude visual sobre seu território. Nesse sentido, Besse questiona:

De que forma podemos falar da paisagem das grandes metrópoles industriais e pós-industriais que se desenvolveram com os séculos XIX e XX? Devemos continuar falando em termos de ‘beleza’ e ‘harmonia’? A categoria do ‘pitoresco’ ainda tem um significado, e qual? Em que ‘língua’ essas paisagens devem ser faladas, descritas, narradas? Como pensar, por exemplo, e representar a emergência dos novos objetos paisagísticos que são hoje os espaços urbanos, os equipamentos industriais, os sistemas de armazenamento e de distribuição da energia, as autoestradas, os artefatos diversos ligados à vida contemporânea, que põem em jogo os valores da funcionalidade, da intensidade, da velocidade, da mobilidade? [...] Que sensibilidades paisagísticas novas vemos aparecer? (BESSE, 2014, p. 23).

Os questionamentos do autor relacionados à abordagem da paisagem no contexto contemporâneo, se fazem de extrema relevância pois, a meu ver, pensar em sensibilidades paisagísticas implica reconhecer dimensões que vão além da contemplação e da representação. Contudo, acredito que a herança histórica e pictórica do conceito também diz muito sobre a paisagem contemporânea, e inclusive pode auxiliar em muitas das indagações do autor. Ele mesmo reconhece em outro momento, que a paisagem envolve a coexistência de diversos pontos de vista a respeito do seu caráter conceitual, e propõe aceitar esse deslocamento discursivo para passar pelas “portas da paisagem” de que fala inicialmente.



Além disso, apesar de reconhecer a ampliação do conceito para além da Geografia, não posso negar que o contexto geográfico é de extrema importância para essa discussão, pois a paisagem urbana aparece diretamente relacionada ao caráter espacial em meu trabalho (ainda que não somente). Ressalto, porém, que esse contexto geográfico, não é aquele da designação tradicional de paisagem, apenas como um pedaço de terra, mas de “multiplicidade rizomática” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 44). Ademais, interessa principalmente, pensar a paisagem através do campo da arte e da arte contemporânea.

Costurando ambas as definições à minha concepção pessoal, penso que o que está implicado na discussão da paisagem, vai muito além da definição de um ambiente natural englobado pelo olhar. A meu ver, a paisagem se define como a percepção daquilo que está à nossa volta, e essa percepção é mais subjetiva do que apresenta ser. Contudo, seja ela “forjada” ou “autêntica”, penso que importa sobretudo o que percebemos, a forma como percebemos e também como significamos essa percepção. A gênese da paisagem, como aponta Cauquelin, nos fala sobre seu lugar em nossa cultura, mas a percepção, exposta nessa pesquisa principalmente no trabalho artístico, atua como uma forma de problematizar as questões levantadas acima e além disso, é claro, diz muito da relação pessoal com o espaço.

#### 4.2 DA ASCENSÃO À DEGRADAÇÃO: AS NOVAS EDIFICAÇÕES E AS RUÍNAS

Pensando na definição de paisagem sob o ponto de vista contemporâneo, acredito que, assim como o edifício ao lado, tanto a paisagem das ruínas em processo de degradação, quanto a paisagem das edificações em processo de construção, são consequências de uma organização espacial, cultural e política das cidades do mundo ocidental. Isso porque a cidade compacta, que outrora evidenciava em seu centro uma certa homogeneidade social, passa a se dividir em fragmentos distintos, os quais designam estilos de vida e formações espaciais mais complexas.

Partindo de uma perspectiva mais ampla, isto é, a respeito das cidades do mundo ocidental como um todo, cabe lembrar que a era moderna desempenhou uma significativa influência na organização do espaço, através de planejadores urbanos que desejavam a cidade como um mecanismo de posse e modelagem. Desta forma,

a cidade representava, além de um lugar para viver, também a exaltação de uma urbanização funcionalista e independente de construções naturais ou condições climáticas, como um espaço de domínio que se sustenta por si mesmo – em função do homem – e em qualquer condição. Além disso, o predomínio dos arranha-céus, símbolos de progresso contínuo, e a estrutura de “empilhamentos verticais” são algumas características dessa estética moderna padronizada, que foram herdadas e replicadas pela contemporaneidade.

Todavia, acompanhando o progresso na tecnologia e comunicações, esse domínio e planejamento de uma cidade “arrumada” favorecido inclusive pelo Estado, começa a mudar, trazendo outras transformações para o âmbito das cidades. Nesse sentido, a organização urbana tende a evoluir para uma maior fragmentação<sup>18</sup>.

As teorias da condição urbana após a era moderna, apontam a cidade como uma espécie de campo complexo, que conduz à um espaço multifacetado, heterogêneo e descentralizado. A reestruturação das zonas urbanas, bem como o processo de gentrificação<sup>19</sup>, enquanto fenômeno de recentralização seletiva e substituição social, refletem esse espaço fragmentado e resultam em mudanças no domínio social e cultural, com implicações diretas nos modos de vida cotidianos. Por isso, é um equívoco pensar que a cidade fragmentada substitui a cidade segregada, do contrário, a fragmentação guarda uma relação de interdependência com a segregação social.

O geógrafo brasileiro Milton Santos, analisa o processo de urbanização no Brasil a partir de enfoques sociais, econômicos e territoriais. Para ele, a urbanização no Brasil decorre de muitos fatores ao longo do tempo, no entanto, esse fenômeno parece estar orientado por dois grandes momentos: a constituição de um Brasil moderno e posteriormente sua inserção na dinâmica econômica mundial. O que poderia significar, concomitantemente, deixar “a fase da mera urbanização da sociedade, para entrar em outra, na qual defrontamos a urbanização do território” (SANTOS, 1993, p. 125).

---

<sup>18</sup> Entende-se por fragmentação urbana a mudança que traduz o aumento intenso da diferenciação e de rupturas entre vários grupos sociais, organizacionais e territoriais.

<sup>19</sup> Termo empregado pelo geógrafo britânico Neil Smith no ensaio *The new urban frontiers: gentrification and the revanchist city* (1996), que diz respeito ao processo de revitalização dos espaços urbanos ou a substituição de paisagens de caráter popular por construções típicas de áreas nobres. Smith identificou os vários processos de gentrificação em curso nas décadas de 1980 e 1990 em Nova York, e consolidou como um fenômeno social presente nas cidades contemporâneas.

Ao questionar “como se define a urbanização brasileira?” (Ibidem, p. 09), Santos acaba por relacionar a esta uma série de outras indagações, que permanecem inquietantes. Em realidade, ainda que os primeiros centros urbanos tenham surgido no Brasil já no século XVI, a urbanização propriamente dita, com as características que conhecemos hoje, se constitui como um fenômeno da segunda metade do século XX. Em vista disso, cabe destacar que a organização espacial brasileira se consolidou em um curto período de tempo, o que significa uma verdadeira revolução para as cidades, que sofrem um “boom” espacial e populacional. E essa revolução vai carregar consigo problemas intrínsecos a elas (as cidades). O crescimento desordenado promove também um aumento da segregação social. Nesse sentido, é notável que as características da nossa urbanização se expressam na paisagem das cidades.

Ao passo que a cidade contemporânea passa a herdar essas características, ela adquire na sua identidade uma peculiaridade própria: a coexistência de múltiplos tempos e conseqüentemente, múltiplas paisagens, que se combinam e recombina<sup>20</sup>. São evidências de que a dinâmica da cidade não se dá somente pelo conjunto de construções que ela possui, mas principalmente pela relação do mesmo com o tecido social. Conforme Santos,

É o uso do território, e não o território em si mesmo, que faz dele objeto da análise social. Trata-se de uma forma impura, um híbrido, uma noção que, por isso mesmo, carece de constante revisão histórica. O que ele tem de permanente é ser nosso quadro de vida. (1994 apud SILVEIRA, 2011, p. 153).

O território usado, de que o sociólogo fala, seria um território feito, mas também um território se fazendo, quer dizer, não se trata apenas de um conjunto de terras, mas de um território em processo, constituído de formas “objetos e ações” (Ibidem, p. 153).

A cidade, a meu ver, está implicada nesse território usado, e, portanto, compartilha algumas das mesmas questões discutidas por Santos. E não só isso, à luz da questão e do conceito, reafirma-se a abordagem desta pesquisa: falar de um território histórico, pois já é um território feito, mas também processual e híbrido, pois está se fazendo através da vida (humana e da natureza) e do tecido social. Da mesma

---

<sup>20</sup> A coexistência de paisagens aqui referida faz alusão às próprias edificações e ruínas que são o objeto da pesquisa.

forma, se constitui material e imaterialmente. É um grande conjunto, e a cidade e a paisagem urbana são parte desse todo.

Assim, a limiaridade da paisagem efêmera das edificações em processo de construção, se faz como consequência desse movimento de crescimento das cidades, visto que as próprias estruturas guardam relação direta com o *design* de uma arquitetura moderna e funcionalista. Como trabalho com essas construções a partir de um ponto de vista contemporâneo, considero relevante atentar à essas questões, pois elas dizem muito sobre essa construção que está sendo evidenciada no trabalho artístico.

Da mesma forma, as relações entre arte e construções ruinosas atravessam os séculos, e também são parte desse processo de crescimento. Mas de uma outra maneira, para a cidade, são o símbolo da decadência/degradação em um tempo suspenso que teima em persistir, salvas aquelas preservadas para contemplação.

Nessa pesquisa, as ruínas são vistas como potenciais para o desenvolvimento dos trabalhos, portanto, seria errôneo atribuir a elas um sentido pejorativo. Por outro lado, não se trata de ruínas de contemplação. Não que eu ignore a existência das mesmas, mas para o contexto dessa investigação, detenho-me especificamente àquelas ruínas esquecidas na paisagem do espaço urbano contemporâneo, as quais geralmente são consideradas como terrenos inóspitos e perigosos, pois fogem à “normatividade estética” das demais construções da urbe.

As ruínas contemporâneas equivalem a um certo tipo de gótico que provoca um sentimento de nostalgia 'pós-industrial'. Para a sensibilidade gótica, as ruínas exibem a sedução da decadência e da morte, enquanto as ruínas contemporâneas desafiam o mito persistente do progresso sem fim. Por isso elas não se encontram subordinadas a critérios estéticos e de contemplação como a atmosfera em torno da ruína romântica. [...] Esta representação de decadência não é comparável ao poético impulso contemplativo originado pelo deambular por entre ruínas clássicas. Sobressaem agora sinais de vulnerabilidade e finitude de valores e construções. (FORTUNA, 2015, p. 07).

Nesse sentido, a presença da ruína parece avessa à transitoriedade contemporânea, indicando o fim de um regime de tempo e a transição para outro, mais lento, suspenso, que se faz através de seus elementos, “desde a fragilidade das estruturas físicas que a conservam de pé, até aos objetos surpreendentes que ali permanecem fora do lugar” (Ibidem, 2015, p. 08).

Pensar as camadas desse “espaço ruinoso”, implicou assumir questões para a pesquisa que já se apresentavam nos primeiros trabalhos, como a relação de proximidade/distanciamento, e a produção do espaço fragmentado. É sobretudo uma forma de entrar em contato com as temporalidades da cidade e estabelecer uma relação com o avesso da mesma, pois muitas vezes, “as atuais ruínas põem na sombra aquilo que brilha e põem às claras o que deve ser reprimido” (Ibidem, 2015, p. 08).

Ainda que impossibilitada de adentrar essas construções fisicamente, esse descobrir do que existe por trás do abandono, dos escombros e dos resquícios me fascina. Imaginar o que esses lugares já foram, que histórias contam, permite-me divagar sobre suas silhuetas, que sou incapaz de reconstruir, mas capaz de “(re)inventar”. Seria isso então uma utopia ao avesso?

É esse excesso de presente, aliado ao desconhecimento do futuro, que nos faz olhar para o passado com nostalgia, numa tentativa de compreendermos melhor o tempo de agora; as ruínas surgem como elemento-chave nessa procura. (GERVILLA, 2019, p. 47).

O fato é que, de certa forma, as ruínas, em seu estado “natural”, também se traduzem por fragmentos, são partes que por vezes escapam a um conjunto organizado, e é por essa razão que incitam a imaginação.

Ao pensar a paisagem da ruína, nesse contexto, questiono-me sobre a complexidade envolvida na relação dicotômica que move a pesquisa. A degradação da ruína (neste caso o motivo que a levou a se tornar ruína), assim como a ascensão da nova edificação são, em sua maioria, frutos da ação humana (descaso/importância), e o fato é que muitas vezes o que dá origem às ruínas, são construções planejadas e abandonadas pela mesma lógica de interesses capitalistas. Igualmente, a interferência da vegetação na ruína urbana revela, quase ironicamente, a força dessa natureza sobre a obra humana. “Dito de outra maneira: o que constitui a sedução da ruína é que nela uma obra humana é afinal percebida como um produto da natureza” (SIMMEL, 1998 apud OTTONI, 2017, p. 115). A ideia da ruína como uma retomada da natureza, proposta pelo sociólogo alemão Georg Simmel, exalta a ambiguidade da mesma: uma ausência que ironicamente só é perceptível através de sua presença. Nesse sentido, a decadência da construção seria a prova de uma

“vingança vitoriosa” e tomada da natureza, onde o homem se torna um cúmplice da mesma, o que vai contra sua própria essência.

Embora a visão *simmeliana* seja um tanto romântica, ela chama atenção para essa nova unidade que é essencialmente uma criação da natureza, e não do próprio homem como nas novas edificações. Esse pode ser outro motivo da sedução pelas ruínas. A arquiteta e pesquisadora brasileira Ana Ottoni, comenta que “o tema da ruína traz consigo a discussão do seu próprio imaginário [...] que adquire novas configurações no cenário contemporâneo” (OTTONI, 2017, p. 15).

Dessa forma, reinventar a paisagem das ruínas, a meu ver, é como recompô-las, seja a partir de seus fragmentos desconexos ou de sua totalidade. O fato é que, no trabalho artístico, o que a paisagem (re)inventada revela, das ruínas e das novas edificações, é uma forma que elas nunca teriam.

Além disso, a abordagem dessas paisagens como objeto de pesquisa, traz consigo outras questões referentes às suas designações. Quer dizer, ambas são paisagens efêmeras que se encontram em uma espécie de “limbo” espaço-temporal, e que têm algo de “entre”, pois estão se modificando ininterruptamente, mas nesse estado, seja ele limiar ou suspenso, não são nem uma coisa nem outra. Por isso não as identifico como espaços, nem lugares, nem cenários, nem ambientes, e tampouco posso colocar esses termos em uma mesma “caixa”.

Nesse sentido, as designações de Marc Augé (1992), antropólogo francês, sobre o conceito de “não-lugar” contribuem para considerar uma denominação própria a essas paisagens passageiras. Esse conceito, a meu ver, permanece muito atual, sobretudo quando se trata de espaço urbano contemporâneo, onde as organizações são mais complexas.

Augé atenta para três transformações do mundo contemporâneo: o tempo, o espaço e o indivíduo. Pensemos especialmente nessa segunda transformação. O espaço, segundo Augé, está contaminado por uma superabundância produtora de “não-lugares” (AUGÉ, 1992, p. 73), que por sua vez, são opostos aos lugares antropológicos, relacionais, criadores de identidade e de história. Desta forma, a nomenclatura de não-lugar se refere a lugares que não possuem significado suficiente para serem caracterizados como um “lugar” propriamente dito. Augé cita o historiador francês Michel de Certeau para situar a escolha do termo lugar em detrimento do termo espaço ao definir os não-lugares. Para ele, espaço é um termo mais abstrato e

que se encaixa em expressões adversas e designações mais amplas, como o espaço aéreo ou o espaço judiciário, por exemplo. Além disso, o autor ressalta que o não-lugar nunca se realiza totalmente, ele se situa como uma ausência de lugar.

Um mundo onde se nasce em uma clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam, em modalidades luxuosas ou desumanas, os pontos de trânsito ou as ocupações provisórias (as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que apodrece), onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que são também espaços habitados [...] um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero, propõe ao antropólogo, como aos outros, um objeto novo cujas dimensões inéditas convém calcular antes de se perguntar a que olhar ele está sujeito. (AUGÉ, 1992, p. 74).

O que a noção de não-lugar propõe então, considerando o tempo em que o autor a descreve, é tomar consciência e atentar para essa substituição dos espaços diante da emergência de uma cidade “nova”, isto é, espaços de consumo, circulação e comunicação. Augé alerta para essa súbita e rápida transformação sem precisar estender a análise de cada um desses espaços, pois se concentra nos pontos comuns entre eles. Em escritos mais recentes, o autor parece demonstrar uma certa ambiguidade com relação à análise da arquitetura contemporânea, pois circula entre aspectos positivos e negativos.

Mas o que me leva a dialogar com o não-lugar, no contexto dessa pesquisa, é que esse conceito me permite considerar, tanto a paisagem das ruínas em degradação, quanto a paisagem das edificações em construção, como características não-lugares, e denominá-las assim a partir de então. Além disso, considerando a característica efêmera de ambas, nada impede dizer que estes não-lugares já tenham sido ou ainda possam ser lugares. Mas neste momento, no momento elencado pela pesquisa e pelo trabalho artístico, encontram-se num “entre”, do tempo e do espaço.

O próprio autor considera que existe uma dicotomia entre lugar e não-lugar: “lugares e não-lugares se opõem (ou se atraem), como as palavras e as noções que permitem descrevê-los” (AUGÉ, 1992, p. 98). Essa dicotomia de certo modo é dupla: para ele, a simultaneidade dos espaços construídos e dos espaços vividos, para mim, do trânsito e do encontro, da proximidade e do distanciamento, da ruína e da edificação. A visão de Augé, supõe conhecer melhor as relações ou as não-relações

que se estabelecem com os não-lugares, individuais e coletivas. Nesse sentido, penso o trabalho artístico como uma maneira de agenciar essas relações.

#### 4.3 DESDOBRAMENTOS DA POÉTICA: PAISAGENS (RE)INVENTADAS

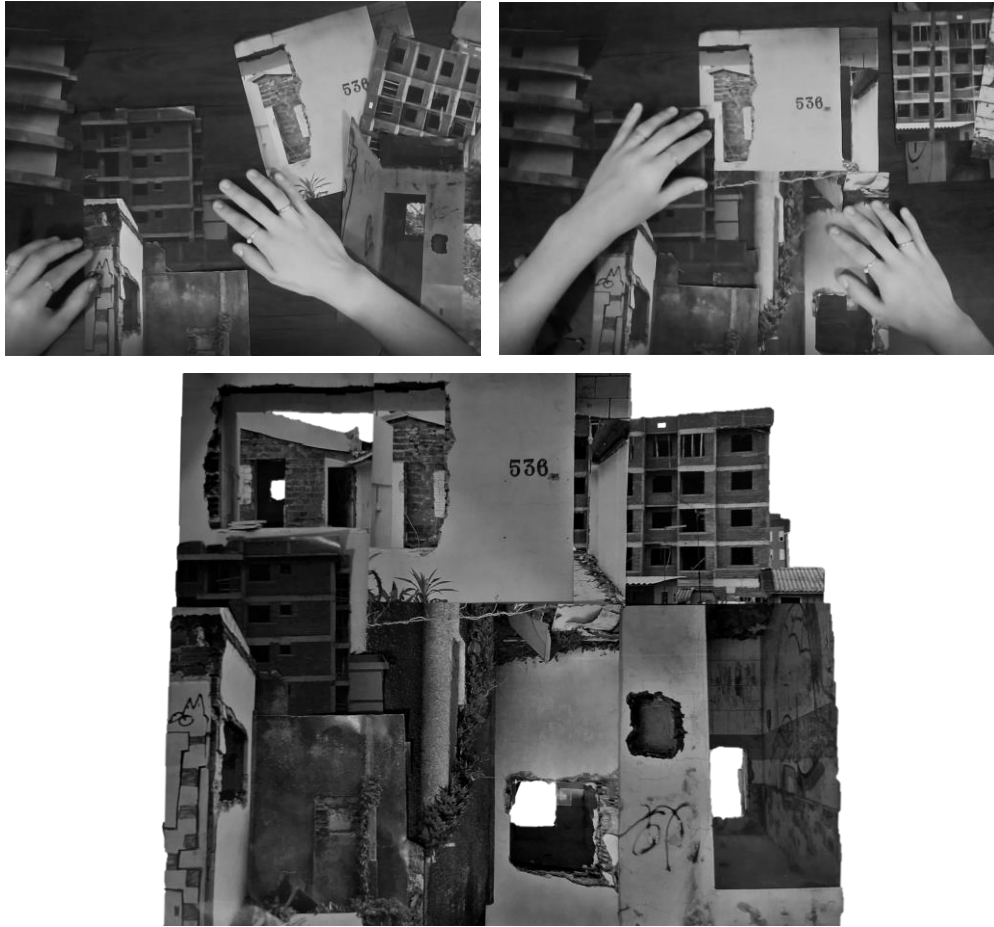
Apesar de imateriais no sentido tátil, penso que os processos digitais, mesmo intermediados pela máquina, na fotografia e no tratamento digital, evocam a presença do artista no ato de se fazer. Não posso ignorar o fato de que o digital me permitiu uma grande liberdade no aspecto compositivo, na possibilidade de operar recortes e na inserção de diferentes escalas e dimensões. Além disso, como mencionado anteriormente, eu estava limitada a um espaço domiciliar compacto, que dificultou a produção manual e principalmente a produção em pintura.

Contudo, realizei experimentações com as imagens impressas entre as produções, sobretudo na tentativa de trabalhar as fotografias a partir do recorte e da colagem manual que tanto me eram/são familiares. Em realidade, confesso que essas experimentações foram deixadas de lado por algum tempo, pois não dialogavam com o que estava investigando no momento, e por isso não faziam tanto sentido para a pesquisa. Contudo, no exercício de olhar para trás, revendo o que fiz e pensando em ligações possíveis com as questões atuais e com o desejo de evocar a manualidade, penso em uma experimentação específica, que até então não tinha recebido a devida atenção, mas que parece justamente apontar para os caminhos do projeto atual, e arrisco dizer até que inconscientemente ela me conduziu ao projeto atual.

Refiro-me à experimentação exposta pela Figura 23, na qual intencionei unir as fotografias das ruínas e das novas edificações em uma espécie de “empilhamento” e “aglomeração”. Antes de firmar a composição pela colagem, porém, fui testando as posições de cada uma, percebendo onde era a melhor inserção. Todo o processo foi filmado a partir de uma vista “aérea”, que me permitiu acompanhar os redirecionamentos das imagens sob uma visão mais ampla.



Figura 23 – Experimentação a partir de recortes manuais, 2020. Fotografia: Gabriela Capa.



Fonte: Arquivo da artista.

Observando hoje, essa experimentação parece ter sido o ponto de partida para o projeto atual e para o processo de (re)inventar paisagens, ainda que eu só consiga perceber isso agora. Embora não houvesse uma intenção direta de referência a esse trabalho (que em realidade nem chega a se concretizar como trabalho), senti a necessidade de colocá-lo em relação aos que virão a seguir, pois penso que através desses movimentos é que a pesquisa se desdobra. O estudo do método cartográfico, nesse contexto, foi instaurador, pois a partir de então fui descobrindo o modo de pesquisar e conduzir os percursos. Perceber o que descartar e o que considerar em meio a tantas possibilidades é importante, mas olhar para trás e traçar essas relações, a meu ver, também é parte relevante de uma pesquisa que se faz em processo.

Igualmente, mesmo que a linguagem da pintura seja atravessada pelos procedimentos digitais, ressalto que é através dela que meu processo artístico se

inicia, e por isso ela não deixa de fazer parte da criação dos trabalhos, não só em ideia, mas também em visualidade. Isso porque literalmente insiro recortes das pinturas de “Refugos Urbanos I e II” (evidenciadas pela Figura 2) como parte da visualidade de todos os trabalhos que seguem. São texturas e contrastes singulares, que somente seriam possíveis (ao menos para mim) através da manualidade e da pintura. Além disso, mesmo operando o tratamento através de um *software* digital, percebo essa redireção do trabalho como uma consequência do contexto, que foi “abraçada” durante a pesquisa, mas que é contaminada diretamente por minha afinidade com os meios manuais. Consequentemente, o processo se conduz em torno dessa relação.

Os desdobramentos poéticos e a continuação das criações, expõem um pouco dessa afinidade, mas também são parte de um processo desafiador. Tratam-se de produções derivadas das experimentações iniciais, mas que surgem sobretudo, em um momento da pesquisa onde os procedimentos já estão mais consolidados, o que permite experimentar novas formas compositivas.

Assim, exponho nove Paisagens (re)inventadas (Figuras 24 a 33), que propõem um olhar demorado entre seus fragmentos (indicados em número na legenda de cada imagem), buscando construir uma relação de proximidade, mas também de questionamentos, de espaços e de tempos possíveis. Os fragmentos de que falo, são na verdade os recortes de partes das paisagens originais organizados em camadas, no *software* de edição e na composição, através de sobreposição e justaposição, algo semelhante ao processo dos trabalhos intitulados de “ruína da edificação”, mas agora em um tratamento mais refinado e através de múltiplos fragmentos.

São paisagens que demandaram muitas horas de trabalho, pois algumas delas comportam mais de 100 fragmentos, recortados e incluídos um a um de acordo com a necessidade da composição. Consequentemente, são elencadas também muitas das fotografias iniciais das ruínas e das novas edificações, algumas vezes todas as 12, selecionadas para extrair suas partes e elencar as camadas compositivas.

Penso que assim como o recorte de janela, os fragmentos retirados das fotografias iniciais envolvem um certo mistério, pois não revelam o seu todo, sempre há um recorte daquilo que as partes já foram, ou que ainda são, (re)inventadas para explicitar aquilo que poderiam ser, ou que nunca serão. Assim, “o significado nasce

de uma combinação de elementos insignificantes” (BARTHES, 1987 apud FERRANDO, 2012, p. 134, tradução nossa).<sup>21</sup>

Nesses trabalhos, utilizo tudo o que possuo das paisagens fotografadas, e junto ao desejo íntimo de projetar (no sentido de pensar o projeto e a estrutura) uma espécie de imagem utópica, cada pequena aresta é destacada em uma parte ou outra da composição. Contudo, não há um “projeto” propriamente dito, não há um esboço, um croqui ou algo do tipo, a construção é feita no próprio *feeling* e na necessidade compositiva. Apesar disso, o processo que envolve esses trabalhos é complexo, se faz em tentativa e erro, um experimentar incessante entre o que cabe aqui, o que não se encaixa ali, mais ou menos à maneira de um quebra-cabeça sem os encaixes pré-definidos.

Apropriando-me de um dos questionamentos de Milton Santos (1993, p. 10), que indaga: “como definir os lugares sociais na cidade, o centro e a periferia, a deterioração crescente das condições de existência?”, penso que, a partir de meus trabalhos, não há como definir, pois as Paisagens (re)inventadas, ao mesmo tempo que são impossíveis em um mundo real, evidenciam camadas de tempo e espaço que já estiveram presentes em um mesmo não-lugar, elas são uma ilusão de “aliança”, um delírio de organização espacial na existência urbana atual. Mais do que isso, as Paisagens (re)inventadas (Figuras 24 a 33) suplicam uma interrupção temporária no espaço movente.

---

<sup>21</sup> No original: “*el sentido nace de una combinatoria de elementos insignificantes*”.

Figura 24 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia e tratamento digital. 119 fragmentos. Dimensões variadas.



Fonte: Arquivo da artista.

Figura 25 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia e tratamento digital. 132 fragmentos. Dimensões variadas.



Fonte: Arquivo da artista.



Figura 26 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia e tratamento digital. 185 fragmentos. Dimensões variadas.



Fonte: Arquivo da artista.

Figura 27 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia e tratamento digital. 91 fragmentos. Dimensões variadas.



Fonte: Arquivo da artista.

Figura 28 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia e tratamento digital. 59 fragmentos. Dimensões variadas.



Fonte: Arquivo da artista.



Figura 29 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia e tratamento digital. 73 fragmentos. Dimensões variadas.



Fonte: Arquivo da artista.

Figura 30 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia e tratamento digital. 43 fragmentos. Dimensões variadas.



Fonte: Arquivo da artista.

Figura 31 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia e tratamento digital. 84 fragmentos. Dimensões variadas.



Fonte: Arquivo da artista.



Figura 32 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia e tratamento digital. 82 fragmentos. Dimensões variadas.



Fonte: Arquivo da artista.

No contexto da produção em arte contemporânea, a proposta de “(re)inventar” paisagens nesse estudo, está exatamente em trazer para a criação dos trabalhos, fragmentos de paisagens dicotômicas que já existem para criar outras paisagens. Mas essa relação carrega também uma certa ambiguidade, e por esse motivo não são paisagens inventadas, mas sim (re)inventadas.

Ao propor a compreensão da “paisagem como projeto”, Jean-Marc Besse articula o que seria esse projeto:

projetar é imaginar o real. A fórmula é deliberadamente ambígua. Projetar a paisagem seria, ao mesmo tempo, pô-la em imagem ou representá-la (projeção) e imaginar o que poderia ser ou vir a ser (projetação). Essa ambiguidade, ou essa circularidade, é constitutiva da própria noção de projeto no pensamento da paisagem. Ela dá ênfase às duas dimensões contidas no ato do projeto: testemunhar, de um lado, e modificar, do outro. (BESSE, 2014, p. 60).

Em outras palavras, o projeto da paisagem inventa um território ao descrever (testemunhar) e inventar (modificar), mas o que é descrito e inventado já está lá, e por isso não pode ser inventado. Projetar seria então “criar algo que já estava aí” (Ibidem, 2014, p. 61). Assim, menciono essa relação afim justificar a escolha do termo “(re)inventar” para me referir às paisagens desta última série, pois elas se originam de paisagens já inventadas, pelo mundo, pelo universo, pelo homem, pela natureza... Seja como for, penso que se trata sobretudo de um (re)inventar.

Igualmente, a ausência de fundo nessa primeira apresentação das imagens se deve a uma escolha proposital como consequência da (re)invenção: encarar todas as fendas, brechas, buracos, e detalhes dessas paisagens construídas, evidenciando o jogo compositivo do trabalho e a sua forma arquitetônica baseada na essência das construções fotografadas, em perspectiva e planaridade. É realmente um jogo compositivo onde existe, a meu ver, uma ressignificação das ruínas e das novas edificações. Ao mesmo tempo, também intenciono aproximar o espectador dos não-lugares, transitar pelas imagens se preferir. Assim, quem sabe, alguma parte, algum pequeno fragmento, poderá levá-lo a (re)inventar paisagens também.

Desta forma, desenvolver uma produção sobre paisagens (re)inventadas no contexto contemporâneo, pode ser também uma possibilidade de escape a esse “caos” do espaço urbano e ao tempo efêmero de suas paisagens, extraindo a partir

de tudo isso material poético capaz de produzir arte e mover uma pesquisa em poéticas visuais. O próprio tempo de elaboração é lento, inabitual ao urbano de que parte. Mas é sobretudo um tempo vivido, experimentado, ligado aos próprios movimentos de pausa do fazer artístico e dos redirecionamentos da pesquisa.

Assim, como forma de aprofundamento da poética e cogitando abrí-la a outras leituras e modos de visibilidade (também pensando em expor os trabalhos e imprimí-los em material físico), optei por colocar as imagens produzidas em relação, isto é, além de expor cada imagem como única, pensá-las ainda em repetição, lado a lado e trabalhando também o fundo. Acredito que isso se deve muito à minha entrega ao processo de pesquisa, à vivacidade que senti ao construir os trabalhos, lembrando de toda minha trajetória no campo da arte. Daí surgiram diferentes opções de trabalho, com resultados distintos. Mas tudo isso pode ser questionado, trabalhado e pensado a cada nova exposição do trabalho. Nesse sentido, divididas em três grupos, cada forma de apresentação possui um intuito.

A organização desses grupos é um outro desdobramento poético que se deu posteriormente e em função das composições que as Paisagens (re)inventadas originaram, algumas muito semelhantes em forma, outras nem tanto. Isso porque, em contraposição à edificação, “é verdade que o conceito de ruína se aproxima de outros dois conceitos que se relacionam e se contrapõem entre si. O conceito do construído e destruído, o vertical e horizontal” (JÚNIOR, 2017, p. 137). As composições desse desdobramento fazem referência a essa dualidade construção-desconstrução a partir de suas formas, algumas verticais e afastadas, outras mais aproximativas e outras mais horizontais.

No primeiro grupo (representado pela Figura 33), busquei trabalhar a mudança de graduação de luz no ambiente, apenas no fundo da composição, de maneira suave e discreta, assim como percebo a passagem do tempo em dias nublados do urbano (os que mais me agradam). Pensar essa passagem é, a meu ver, uma maneira de reivindicar as paisagens como interrupções temporárias, porém lembrando ainda do espaço urbano movente através do qual se originam. Por esse motivo, as imagens são apresentadas no formato horizontal, trazendo a ideia de uma linha cronológica, que, no entanto, também pode ser vista de trás para frente. Além disso, cada paisagem recebe um fundo com a mesma escala tonal e esmaecida (entre pretos,

brancos e cinzas), mas diverso no sentido de tratamento: cada um evoca um tipo de técnica manual e/ou textura, como a aquarela ou o algodão cru da tela, por exemplo.

Figura 33 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia e tratamento digital. Dimensões variadas.



Fonte: Arquivo da artista.

Enquanto nesse primeiro grupo, as paisagens permanecem intactas e o que se modifica é o fundo, no segundo grupo (representado pela Figura 34) acontece exatamente o contrário: a vegetação é a forma viva que se movimenta enquanto o fundo se encontra estático. Isto porque o foco aqui, está no processo de inserção dessa natureza, que acontece somente quando considero que a estrutura da paisagem (re)inventada já está totalmente “construída”. Dessa forma, atuo também como “controladora” da própria vegetação e posso projetar seu desenvolvimento gradual que, no entanto, de forma natural levaria anos para tomar a estrutura por inteiro.

Assim, tento agenciar essa outra dualidade: entre o controlar e o deixar livre. Liberdade essa, que é própria da vegetação que cresce nas construções, ainda que limitada pelas fendas, paredes, buracos e janelas. Embora regida por escolhas particulares, procuro pensar sempre onde essa vegetação cresceria se estivesse de fato ali, em quais locais, em que se prenderia, o quanto se desenvolveria. Reconheço que são paisagens construídas a partir de uma percepção pessoal, mas cabe lembrar que os fragmentos derivam de uma paisagem real, e por isso esse cuidado é uma forma de ponderar o tratamento digital.

Figura 34 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia e tratamento digital. Dimensões variadas.



Fonte: Arquivo da artista.

A inserção da vegetação, nesse caso, não é tão suave como a graduação de luz; acontece de forma mais abrupta, pois simulo a natureza tomando o que é seu, seu espaço de domínio sobre a construção “fabricada” pelo homem. Aí pode estar também um contraste da natureza com as construções, pois a vegetação está comunicando que se desenvolverá e sobreviverá, apesar do ser humano. Assim, como forma de continuidade, há ainda um terceiro grupo (representado pela Figura 35), onde existe a consolidação dessa vegetação sobre a ruína, e conseqüentemente, sobre a edificação. O ato de florescer, marca o ápice desse acontecimento, o domínio e também a resistência/insistência natural sobre as construções forçadas pelo ser humano.



Figura 35 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia e tratamento digital. Dimensões variadas.



Fonte: Arquivo da artista.

Durante o tratamento e diante dos trabalhos, reconheço a proximidade com processos de montagem manual na forma de estruturar as composições, seja pela integração entre as partes, pela forma de recorte, etc. Igualmente, os fundos que integram a imagem, e o efeito aplicado sobre alguns elementos como as flores, fazem referência a técnicas manuais de pintura, de forma proposital. Isso é visto como um desejo íntimo, que assim como o apreço pela arquitetura, continua enraizado em mim.

Ainda que a tipologia se modifique sob outro arranjo compositivo, a característica da foto como material artístico se mantém, assim como a paleta de cores permanece a mesma desde o início da pesquisa. O professor e pesquisador brasileiro Hugo Houayek, ao mencionar os trabalhos do grupo de artistas *Support-Surface*, que pretendiam estabelecer uma relação dinâmica entre suporte o espaço expositivo, afirma:

a cor presente em certos trabalhos é diretamente relacionada com o material utilizado, ou seja, a cor da superfície é a cor do trabalho. A materialidade da cor faz com que ela se confunda com o próprio plano do trabalho [...] (HOUAYEK, 2011, p. 39)

A meu ver, a cor da superfície da cidade é essencialmente a cor do seu material dominante, o cimento. A cidade contemporânea, ao menos a cidade de Santa Maria, que deu origem aos trabalhos, não se atém a detalhes, procura funcionalidade, sua cor se esmaece, e o que se sobressai em meu mapeamento, é o cinza. Além disso, as paisagens fotografadas, que compõem os fragmentos do trabalho, não têm a característica de cores vivas. As ruínas em seu estado de degradação possuem, em sua maioria, cores esmaecidas e tons opacos, além de estarem “despidas”, isto é, revelando seu avesso, que é o concreto. Da mesma forma, as edificações em processo de construção são ainda um grande “mar” de cimento cinza. Tudo isso reafirma a paleta dominante das construções, enquanto a vegetação é viva e verde.

Ao visualizar o todo de minhas produções, penso que o projeto de trabalho envolvendo processos digitais foi um risco, mas um risco que me propus a correr para sair da minha “zona de conforto” e dar seguimento a pesquisa. Contudo, percebo que a essência do projeto inicial, de coletar resquícios e refugos do urbano como “materiais poéticos”, de certa forma se fez presente, mas ressignificada por meio dos fragmentos. Isso porque, alguns elementos, como máscaras descartáveis e restos de embalagens, são possíveis de identificar talvez somente pelo *zoom* das imagens. Outros, porém, são igualmente parte da estrutura dessas construções, como os postes de fiação elétrica e as texturas provenientes de “Refugos Urbanos”. Esses elementos são para mim uma espécie de resgate das intenções iniciais da pesquisa, do momento em que foram criados os trabalhos (em meio a uma pandemia) e também são uma forma de resgate da minha trajetória no campo da arte, através de uma identidade visual que sempre integrou meus trabalhos.

André Rouillé fala de obras “plenamente pictóricas e totalmente fotográficas” (2007, p. 17), ao se referir a fotografias as quais eram completamente pintadas pelos artistas já nos anos 1970. Penso que meu trabalho é um tanto assim, plenamente pictórico – não em intencionalidade, mas em essência –, ainda que totalmente digital.

Logo, a produção artística, como resultado da pesquisa, elenca desde minhas primeiras produções no Ateliê de Pintura (nesse caso, em ideia), até as Paisagens

(re)inventadas em sua forma original, e principalmente seus desdobramentos, com os três grupos mencionados. Cada forma de apresentação diz respeito às especificidades que cada paisagem, mesmo (re)inventada, suplica. Pois assim como a cidade, a paisagem é um organismo pulsante, e mesmo que de forma inconsciente, toda paisagem pode ser relativa a um projeto, que nesse caso, é artístico.

É nesse sentido que as Paisagens (re)inventadas como composições poéticas conduzem a outros desdobramentos, pois ainda que (re)inventadas, possuem uma vivacidade semelhante à da paisagem real.

#### 4.4 O CONJUNTO DA FRAGMENTAÇÃO

Em sua essência etimológica, o verbo “fragmentar”, diz respeito ao ato de “reduzir a” ou “fazer-se em fragmentos”; fracionar, quebrar. Mas e se a fragmentação for justamente uma forma de unir as partes? Isto é, e se a fragmentação for o caminho possível para pensar todo um conjunto?

Nessa pesquisa, a fragmentação foi se apresentando como um conceito em construção durante o processo, entendendo-se em diversas camadas do trabalho como um todo. Ela (a fragmentação) começa já na própria organização das cidades em territórios fragmentados; passa pelos fragmentos coletados para compor minhas pinturas; posteriormente, as fotografias são encaradas como um fragmento do espaço investigado, e por fim, as imagens são separadas em pequenos fragmentos, justapostos e sobrepostos para (re)inventar uma paisagem também fragmentada, isto é, composta de fragmentos. A este processo eu atribuí a nomenclatura de “fragmentações poéticas do espaço urbano contemporâneo”, apoiada nas palavras de Bartolomé Ferrando, que afirma:

a percepção fragmentada nos situa, mais uma vez, na experiência do descontínuo

a percepção fragmentada nos coloca, mais uma vez, na experiência do descontínuo, em nossa experiência

toda percepção fragmentada nos abre um território plural de conexões e trocas

toda percepção fragmentada nos abre um território plural de novos cruzamentos e inter-relações. (FERRANDO, 2012 p. 53, tradução nossa).<sup>22</sup>

Em minha produção artística, percebo que a construção histórica do espaço urbano como um espaço fragmentado, certamente foi um gatilho para (re)inventar imagens a partir de suas partes. Quer dizer, o crescimento desenfreado das cidades na ausência de um planejamento urbano, estende inevitavelmente uma “poluição visual” acerca da paisagem urbana e promove uma visão fragmentada das coisas, tornando-se difícil a partir de então visualizar uma imagem do todo. Por esse motivo, a fotografia é mencionada também como um “recorte de perspectivas”. Por isso, os procedimentos de tratamento das imagens partem da fragmentação para posteriormente unir as partes.

Mas nesse ato de fragmentar, fracionar, espedaçar e romper, pode haver um certo distanciamento das paisagens, uma perda de sentido. Por isso, apresento também, dentro da mesma série, uma montagem com as nove composições (Figura 36), afim de pensar a integração das mesmas.

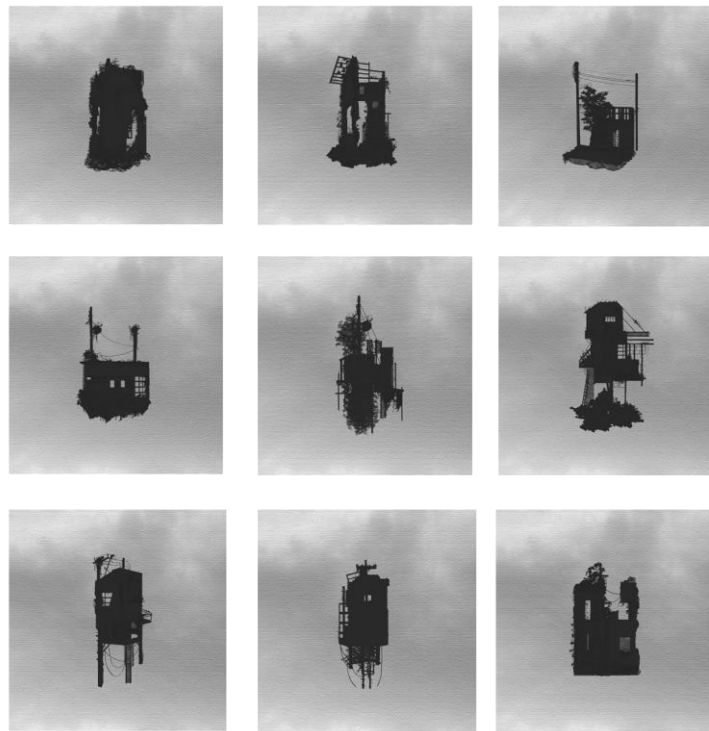
O “negativo” dessas imagens como sombras, além de um jogo compositivo com as dimensões (apresentadas na Figura 36 como miniaturas), é também uma espécie de catalogação das paisagens que, apesar de não serem mais aquelas originais das fotografias, deslocadas de seu estado inicial em função dos tratamentos digitais, são (re)inventadas através de fragmentos que guardam a essência de cada uma de suas partes. É como um retorno à categoria inicial de tratamento da fotografia em meu trabalho artístico: o registro, ou a captura. No entanto, diferente dos primeiros, esse registro envolve paisagens que não existem de fato, são “construídas” artisticamente.

---

<sup>22</sup> No original: *la percepción fragmentaria nos sitúa, de nuevo, en la experiencia de lo discontinuo*  
*la percepción fragmentaria nos ubica, de nuevo, en la experiencia de lo discontinuo, en nuestra experiencia*

*toda percepción fragmentaria nos abre un territorio plural de conexiones e intercambios*  
*toda percepción fragmentaria nos abre um territorio plural de cruces e inter-relaciones novedosas.*

Figura 36 – Gabriela Capa: Série Paisagens (re)inventadas, 2021. Fotografia e tratamento digital. Dimensões variadas.



Fonte: Arquivo da artista.

A montagem, a meu ver, contribui também para ressaltar um quê de existência, pois percebo que a partir dela, as paisagens das ruínas e das novas edificações ganham uma outra dimensão, não só de maneira literal, mas também passam a existir sob um outro aspecto, como objetos artísticos. Existe assim, um deslocamento entre o que elas um dia foram, e a maneira como as percebo agora, (re)inventadas.

Essa maneira de apresentação converge ainda com a cartografia e com a pesquisa em arte, pois é também uma forma de mapeamento sensível, que neste momento específico acontece posterior à criação artística, mas nem por isso deixa de ser parte do processo. A pesquisa é, por si só, um processo contínuo. Seja por meio de imagem, de sequência, ou da indicação de quantos fragmentos foram utilizados, a poética que envolve as paisagens (re)inventadas se faz sempre como uma forma de pensar a relação dicotômica entre ruína-edificação, e agenciá-la de maneira artística.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desenvolver uma pesquisa em artes visuais e, conseqüentemente, em poéticas visuais, é um processo desafiador, pois não há muito espaço para se manter na “zona de conforto”. Os conceitos estão sempre se renovando e implicam uma tomada de escolhas diante dos questionamentos e obstáculos que emergem à pesquisa; implicam o fazer e o pensar, o produzir e o discutir, tudo em concomitância. Um processo um tanto complexo.

O impacto do contexto pandêmico, se mostrou à pesquisa como uma grande adversidade, colocando-me por muitos momentos em uma posição de incerteza sobre a continuidade da pesquisa e até questionando minha permanência no Programa de Pós-graduação. Contudo, essa adversidade fez perceber o quão amplo é o campo da pesquisa *em artes*. Vi-me diante de uma linguagem com a qual não possuía nenhuma afinidade, mas que fui conhecendo ao longo do processo, a partir de tentativa e erro. Realizei diversas experimentações, tentei recorrer à manualidade que me era familiar, mas a produção artística escolheu se delinear através dos processos digitais. Dessa forma, investiguei e procurei aprofundar o trabalho, tanto de maneira prática, quanto teórica.

A produção inicial em pintura, de “Refugos Urbanos I e II”, a realização da exposição “espaço|tempo em suspensão”, as outras exposições coletivas, a produção artística apresentada na série “Instantes Invisíveis” e, por fim, a apresentação das “Paisagens (re)inventadas” e seus desdobramentos com mais três grupos de trabalhos para a defesa final e obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, são igualmente importantes para mim enquanto constituintes desse processo de pesquisa. Penso que assim como as adversidades, as trocas, sugestões, *feedbacks* sobre o trabalho e orientações, só tendem a enriquecer minha trajetória como pesquisadora, como artista e como pessoa, da mesma forma que possibilitam entender melhor meu próprio trabalho e até mesmo mostrar caminhos futuros.

Estar diante de um contexto de restrição de transitoriedade, isolada do meu tema de pesquisa (justamente a paisagem do espaço urbano), e mesmo assim, frente a um recorte de janela, atentar para a construção do edifício ao lado e perceber em

seu estado efêmero a potencialidade de uma relação dicotômica, como problemática de desenvolvimento para a pesquisa, só ressalta o quão relevantes os temas da paisagem urbana e da arquitetura são para mim.

Através desse pequeno fragmento de paisagem, que o olhar do avesso me permitiu perceber, entre as camadas da janela, passei a desenvolver minha prática baseada no estado transitório espaço-temporal, implicado na diversidade que constitui o espaço urbano da cidade de Santa Maria/RS, mas que é também um dos paradoxos da contemporaneidade: a coabitação das novas edificações e das ruínas, da ascensão e da degradação em um mesmo território.

Coloquei meu corpo de artista-pesquisadora-cartógrafa em campo, buscando diminuir as fronteiras com o território de pesquisa e encontrei a fotografia como possibilidade de aproximar as paisagens em um contexto pandêmico e desafiador. Dessa forma, me deixei “atravessar” pelas metamorfoses matéricas da urbe. Vivi os estágios de passagem desse fragmento de cidade, senti suas camadas, habitei os não-lugares transitórios das ruínas e das novas edificações à minha maneira. Tudo isso afim de tecer aproximações e reaproximações como uma possibilidade de contato e experiência entre artista e paisagem urbana.

A partir do principal objetivo da pesquisa, de investigar e desenvolver, na área de poéticas visuais, o tensionamento entre a suspensão e a limiaridade espaço-temporais, compreendidas nas paisagens, procurei problematizar camadas de tempo e de espaço, através de fragmentos perspectivados implicados no trabalho artístico pelo tratamento digital das fotografias. Esse processo, de “fragmentações poéticas”, possibilitou desenvolver diferentes formas de tensionamento, entre transparências, encaixes e montagens, ainda que com procedimentos artísticos semelhantes.

O intuito de pensar através de fragmentações poéticas, articula ainda, a relação dicotômica de maneiras distintas, uma vez que essa relação se dá direta e indiretamente, tanto em proximidade, quanto em distanciamento no que tange as ruínas e as novas edificações. Nesse sentido, a análise dos processos criativos, junto ao estudo da cartografia enquanto abordagem metodológica, foi fundamental para desenvolver esse trabalho “*in progress*”, permeado por tantos (re)direcionamentos.

Ao final dessa escrita, ao analisar todo o percurso, algumas questões passam a aflorar e se sobrepõem às camadas do trabalho, afinal, seriam as novas edificações uma transição da ruína, ou o contrário? Seria a ruína o futuro da nova edificação? Ou a nova edificação o futuro da ruína? Será que ambas não se tratariam da mesma construção em espaço-tempos diversos?

A respeito disso, acredito ter sido relevante não me prender apenas a uma forma de apresentação das paisagens, pois desenvolver trabalhos com características distintas implica uma seriedade nos processos de criação artística, trazendo consigo uma complexidade em torno de como articular essa diversidade na discussão do trabalho. O benefício de tudo isso, é que os resultados foram sempre imprevisíveis, permitindo, inclusive, que eu pudesse perceber as paisagens do urbano por outros caminhos, posicionando seus fragmentos de outro modo, transferindo-os para outro suporte, outra dimensão e, principalmente, questionar suas relações, como procurei fazer.

Além disso, agora resido na cidade de São Paulo/SP, onde as paisagens divergem significativamente daquelas que moveram esta pesquisa. A dimensão dessa grande metrópole, me assusta, ao mesmo passo que me instiga. Refletindo sobre essa mudança, questiono afinal: o que causa estranhamento é a arquitetura em si, o modo como a paisagem se organiza, ou aspectos mais subjetivos implicados no habitar uma cidade? O que ocasiona a familiaridade com os não-lugares das ruínas e das novas edificações em detrimento de uma familiaridade com a cidade em si?

Percebo que minha trajetória nas Artes Visuais, e os caminhos que segui até aqui, as redireções tomadas por decisão própria e também aquelas através das quais fui conduzida, pelo curso natural e ao mesmo tempo atípico dos fatos vividos, são questões que hoje me permitem abordar essas questões e percebê-las a partir de outras perspectivas na pesquisa prático-teórica .

Ademais, penso que todos esses questionamentos suscitados são próprios da pesquisa *em arte*, mas sobretudo da pesquisa em arte contemporânea, pois produzir nesse contexto é trabalhar sob uma infinidade de possibilidades que, no entanto, se apresentam aos poucos de acordo com as experiências de cada artista-pesquisador. Assim, absorvo do entorno, ao meu trabalho artístico, aquilo que me traz afinidade, mas também, e principalmente, potencializo os estranhamentos.



## REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, [1992] 2012.

AGUIAR, Lisiane Machado. **As potencialidades do pensamento geográfico**: a cartografia de Deleuze e Guattari como método de pesquisa processual. XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Caxias do Sul, 2010.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓZIA, Liliana da (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 52 -75.

BECHER, Bernd. O léxico industrial de Bernd e Hilla Becher. [Entrevista cedida a] Ulf Erdmann Ziegler. **Zum**, 2000 (publicado em 2011). Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-1/hilla-becher/>. Acesso em: 12 jan. 2022.

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo**: exercícios de paisagem. Rio de Janeiro: UERJ, 2014.

CAPSSA, Andrea. EXPOSIÇÃO ESPAÇO|TEMPO EM SUSPENSÃO, 2020. Disponível em: <https://www.artsteps.com/embed/5fd8fd5aa7f7f510bcca1ef0/560/315>. Acesso em: 26 dez. 2020.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: O caminhar como prática estética. Tradução Frederico Bonaldo. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gilli, 2013.

CAPA, Gabriela. EXPOSIÇÃO DISPOSITIVO VIRAL, 2020, plataforma Instagram. Texto de artista.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa. *In*: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**: Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002. p. 35-50.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. Tradução Silvia Maria Mourão Netto. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DALFITO, Daiana. **Esculturas Anônimas e a Objetividade Pós-Industrial**: um estudo sobre a obra de Bernd e Hilla Becher. 2012. 283 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP. Campinas: [s.n.], 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, V. 1, 1995. (Coleção Trans).

FERRANDO, Bartolomé. **Arte y cotidianidad**. Madrid: Árdora, 2012.

FORTUNA, Carlos. A paisagem da ruína urbana. *In*: FORTUNA, Carlos; *et al.* **Paisagens Socioculturais Contemporâneas**. Universidade de Coimbra: Cescontexto, n. 15, 2015. p. 5-9.

GERVILLA, Lucas Rossi. **Abandono**: intervenções audiovisuais em lugares abandonados. 2019. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2019.

GERVILLA, Lucas Rossi. **Ruinoso** [livro eletrônico]. -- 1. ed. -- Jundiaí, SP: E. do Autor, 2020.

HAMERSKI, Claudia Inês. **Relações Imprecisas**: a fotografia e seu referente, desenho e fotografia. 2014. 130 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, Porto Alegre, 2014.

HOUAYEK, Hugo. **Pintura como ato de fronteira**. O confronto entre a pintura e o mundo. Rio de Janeiro: Aicuri, 2011.

JÚNIOR, Mário Anacleto de Sousa. **O conceito de ruína e o dilema da conservação em arte contemporânea**. São Paulo: Revista ARA n. 2, 2017.

LAMPERT, Letícia. **Conhecidos de vista**: a cidade revelada através de olhares, janelas e fotografias. 2013. 123 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, Porto Alegre, 2013.

MOMA. Gordon Matta-Clark, **Splitting**, 1974. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/50871>. Acesso em: 05 jan. 2022.

OLIVEIRA, Vladimir S. Cartografias: da arte de fazer mapas aos mapas na arte. *In*: **Cultura Visual**, n. 18, Salvador: EDUFBA, 2012. p. 97-108.

OTTONI, Ana. **A ruína brutalista**. Sobre a fotografia e a nostalgia na contemporaneidade. 2017. 248 p. Dissertação (Mestrado em Ciências). FAUUSP, São Paulo, 2017.

PALAZUELOS, Felix Rebolledo; FONSECA, Tania Mara Galli. Erlebnis e Erfahrung na perspectiva do limiar como transição e passagem. *In: Estudos e pesquisas em psicologia*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, 2017. p. 934-950.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PORTOBELO, Archtrends. **Arquitetura alemã**: conheça as características desse estilo. Disponível em: <https://archtrends.com/blog/arquitetura-alema/>. Acesso em: 12 jan. 2022.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

ROUILLÉ, André. Seminário Oi Futuro. *In: FATORELLI, Antonio. Fotografia e novas mídias*. Conferências. Rio de Janeiro: Foto Rio, 2007. p. 9-27.

SANTOS, Milton. **A urbanização Brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1993.

SCHEFER, Oliver. **Espaços liminares**: natureza e função do limiar na paisagem contemporânea. Tradução de Pedro Hussak. Niterói: Revista Poiésis, v. 21, n. 36, 2020. p. 67-82.

SILVEIRA, Maria Laura. O Brasil: território e sociedade no início do século 21. A história de um livro. *In: ACTA Geográfica, E. Esp. Cidades na Amazônia Brasileira*, 2011. p.151-163.