



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
CENTRO DE ARTES  
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

**CORPO E PAISAGEM**  
a arte contemporânea atravessada por saberes rurais do sul do  
Brasil

**BRUNO SCHUCH**

Pelotas, dezembro de 2019

**BRUNO SCHUCH**

**CORPO E PAISAGEM**

a arte contemporânea atravessada por saberes rurais do sul do  
Brasil

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao curso de Bacharelado em  
Artes Visuais do Centro de Artes da  
Universidade Federal de Pelotas, como  
requisito parcial à obtenção de título de  
Bacharel em Artes Visuais.

ORIENTADORA:  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eduarda Azevedo Gonçalves

Pelotas, 2019

BANCA EXAMINADORA:

.....  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eduarda Azevedo Gonçalves - Orientadora

.....  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alice Jean Monsell

.....  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Renata Azevedo Requião

Sendo a poética resultado de sucessivas incursões pelo mundo, sem data recordável de partida ou tempo estimável de transcurso, me parece impossível elencar todos os que de alguma forma, desde muito cedo, vem me auxiliando nessa peregrinação. Registro, simplesmente, minha gratidão e atesto a certeza de que busco sempre reencontrá-los em minhas lembranças com o mesmo vigor de quem, aprendendo, segura a mão de outro para dar os primeiros passos.

À minha mãe, que não se cansa de me ensinar a viver.  
A meu pai, cujos ensinamentos permanecem em memória.

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.  
– Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta Kublai Khan.  
– A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra – responde Marco –,  
mas pela curva do arco que estas formam.  
Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:  
– Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.  
Polo responde:  
– Sem pedras o arco não existe.  
(CALVINO, 1990, p. 79)

## Resumo

SCHUCH, Bruno B. **CORPO E PAISAGEM: a arte contemporânea atravessada por saberes rurais do sul do Brasil**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso – Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

O presente trabalho, objetiva refletir sobre a trajetória que venho construindo enquanto artista pesquisador em formação dentro no curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas. Este estudo evidencia o cruzamento de referenciais teóricos e artísticos, desenvolvendo conceitos que aportam nas definições de “paisagem” e de “deslocamento”. Com isso, busco dar a ver meus diferentes modos de conceber paisagem, onde aponto um modo de representação do espaço natural experimentado, reinventando-o. Para isso, resgato, em memórias de relações familiares, saberes agrários aprendidos na infância. Tais saberes integram o conjunto de procedimentos adotados por mim como artista. Apresento trabalhos fotográficos, videográficos e intervenções urbanas realizados nas cidades de São João del Rei, em Minas Gerais, e em Pelotas, no Rio Grande do Sul, que têm como processo a inserção de meu corpo em contextos naturais e culturais, estabelecendo um diálogo com o modo como o ser humano interage com a natureza. Nesta análise, evidencio referenciais artísticos como Ana Mendieta, João Penoni e André Severo.

Palavras-chave: corpo; manejo; paisagem; deslocamento; performance.

## Abstract

SCHUCH, Bruno B. **BODY AND LANDSCAPE: contemporary art crossed by rural knowledge of southern Brazil**. 2019. Course Conclusion Paper - Bachelor of Visual Arts at the Federal University of Pelotas, Pelotas, 2019.

This work aims to reflect on the trajectory that I have been building as an artist in formation in the Bachelor of Visual Arts course at the Federal University of Pelotas. This study shows the intersection of theoretical and artistic references developing concepts that contribute to the definitions of “landscape” and “displacement”. With this, I try to show my different ways of conceiving landscape, where I point out a way of representing the experienced natural space, reinventing it. For this, I recall in memories of family relationships, agrarian knowledge learned in childhood that today are part of the set of procedures adopted by me as an artist. I present photographic, videographic and urban interventions performed in the cities of São João del Rei, Minas Gerais, and Pelotas, Rio Grande do Sul, which has the process of inserting my body in natural and cultural contexts, establishing a dialogue with the way humans interact with nature. In this analysis, I point artistic references such as Ana Mendieta, João Penoni and André Severo.

Keywords: body; handling; landscape; displacement; performance.

## Lista de Figuras



Figura 01:  
John Constable, *A carroça de Feno* ..... 24



Figura 02:  
Camille Corot, *O lago de Ville d'Avey* ..... 25



Figura 03:  
Bruno Schuch, *Paisagens Escondidas* ..... 31



Figura 04:  
Bruno Schuch, *Porto Verde* ..... 33

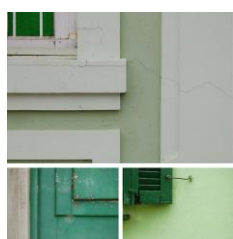


Figura 05:  
*Porto Verde* ..... 34  
registros dos verdes



Figura 06:  
Bruno Schuch, *Memento* ..... 37



Figura 07:  
*Memento* ..... 38  
instalação dos objetos cerâmicos



Figura 08:  
Bruno Schuch, *Coma* ..... 41



Figura 09:  
*Coma* ..... 42  
processo de escavação



Figura 10:  
*Coma* ..... 43  
ato de escavar utilizando uma pá



Figura 11:  
*Coma* ..... 44  
aferição de medidas tendo o corpo como referência



Figura 12:  
John Everett Millais, *Ophelia* ..... 46



Figura 13:  
Ana Mendieta, sem título, da série *Siluetas* ..... 48

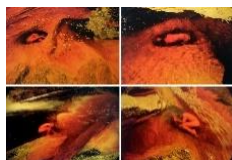


Figura 14:  
João Penoni, da série *Rio do Salto* ..... 49



Figura 15:  
Bruno Schuch, *Sopro* ..... 52



Figura 16:  
*Sopro* ..... 53  
processo preparatório para performance



Figura 17:  
*Sopro* ..... 54  
detalhes da ação de cobrir o corpo com pó



Figura 18:  
*Sopro* ..... 59  
investigação do espaço natural pretendido para performance



Figura 19:  
Bruno Schuch, *Era um rio o que corria aqui* ..... 61



Figura 20:  
*Era um rio o que corria aqui* ..... 62  
tomada de posição para ação performática



Figura 21:  
Córrego do Rio Acima ..... 64  
São João del Rei / MG, início do Séc. XX



Figura 22:  
Córrego do Rio Acima ..... 65  
registros de observação do córrego em diferentes momentos



Figura 23:  
*Era um rio o que corria aqui* ..... 67  
projeto registrado em caderno de anotações



Figura 24:  
Dennis Oppenheim, *Parallel Stress* ..... 68



Figura 25:  
*Era um rio o que corria aqui* ..... 72  
montagem pública em São João del Rei / MG



Figura 26:  
*Era um rio o que corria aqui* ..... 73  
confecção do painel / suporte



Figura 27:  
*Era um rio o que corria aqui* ..... 74  
montagem pública em São João del Rei / MG



Figura 28:  
*Era um rio o que corria aqui* ..... 75  
passantes observando o painel



Figura 29:  
Bruno Schuch, *Per-tenso* ..... 76



Figura 30:  
*Per-tenso* ..... 77  
recortes de frames do vídeo detalhando ações em diferentes momentos do vídeo



Figura 31:  
*Per-tenso* ..... 80  
registro do local escolhido para ação performática



Figura 32:  
*Per-tenso* ..... 81  
arranjo dos elementos naturais presentes no local escolhido para ação performática



Figura 33:  
*Per-tenso* ..... 82  
uso da pá como ferramenta no procedimento de escavação



Figura 34:  
*Per-tenso* ..... 83  
utilização das mãos como ferramenta para coleta da terra



Figura 35:  
André Severo, *Migração* ..... 84  
registro de ação performática



Figura 36:  
André Severo, *Migração* ..... 85  
seleção de doze fotografias da ação

## Sumário

|  |    |
|--|----|
| <b>Introdução</b> .....  | 16 |
| <br>   |    |
| <b>Capítulo 1</b>  |    |
| <b>NARRATIVAS FAMILIARES: a infância nos campos no sul do Brasil<br/>e o labor campesino</b> ..... | 19 |
| Sobre jornadas e recomeços .....   | 19 |
| Sobre força e trabalho .....   | 21 |
| Idealização da paisagem em páginas de calendários .....  | 23 |
| <br>   |    |
| <b>Capítulo 2</b>  |    |
| <b>PRIMEIROS MANEJOS POÉTICOS</b> .....  | 27 |
| Breves apontamentos sobre paisagem .....   | 28 |
| Corpo observador: a paisagem ideal ao alcance das mãos .....                                       | 30 |
| Corpo atravessador: a paisagem urbana, estendida aos pés .....                                     | 32 |
| Corpo executor: a interferência física no espaço .....   | 35 |
| <br>   |    |
| <b>Capítulo 3</b>  |    |
| <b>CORPO PRESENTE</b> .....  | 41 |
| <b>3.1 - Coma - terra invólucro</b> .....  | 41 |
| A escavação como meio .....  | 42 |
| O corpo como medida de ação .....  | 43 |
| <b>3.2 - Sopro - a terra coberta do corpo, o corpo coberto de terra</b> .....                      | 52 |
| Lugar outro, o encontro com Minas Gerais .....   | 57 |
| <b>3.3 - Era um rio o que corria aqui</b> .....  | 60 |
| O tensionamento do corpo .....   | 68 |
| Despir o corpo .....   | 70 |
| Intervenção urbana .....   | 71 |
| <br>   |    |
| <b>Capítulo 4</b>  |    |
| <b>SABERES REVISTOS</b> .....  | 76 |
| <b>4.1 - Per – tenso</b> .....   | 76 |

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| <b>Considerações Finais</b> ..... | 87 |
| <b>Referências</b> .....          | 89 |
| <b>Anexos</b> .....               | 91 |

## Introdução

Corpo e paisagem, sujeito e natureza, indivíduo e espaço. Há tantas possibilidades de significação para atribuirmos às coisas do mundo. Em meu trabalho como artista pesquisador venho buscando compreender como me conecto e significo a natureza que me cerca, através da produção e apresentação de paisagens, onde disponho meu corpo. Neste trabalho de conclusão de curso, busco investigar como, por meio da arte, aplicando conhecimentos agrários aprendidos na infância, me conecto à paisagem e a objetos rurais para produzir sentido.

Nesta pesquisa, decidi apresentar uma narrativa de um percurso artístico por meio da pesquisa em poéticas visuais. Tendo como eixo norteador o modo como, durante minha formação, lancei olhos para natureza e empreendi meu corpo junta a ela, buscando produzir sentido no contexto da arte contemporânea. O presente trabalho é oriundo da metodologia em poéticas visuais e, portanto, faz-se necessário, entender a diferença entre pesquisa “em arte” e pesquisa “sobre arte”. A artista pesquisadora Sandra Rey, esclarece:

“Em” referenciando a pesquisa sobre o processo de criação do artista. Pesquisa em arte, ênfase de Poética Visuais, delimita o campo do artista pesquisador que orienta sua pesquisa a partir do processo de instauração de seu trabalho plástico assim como a partir das questões teóricas e poéticas, suscitadas pela sua prática. (REY, 1990, p. 82).

Ainda conforme nos aponta Sandra Rey, “o artista que realiza uma pesquisa no âmbito universitário, concebe seu fazer artístico como práxis, sendo portador de uma dimensão teórica e, conseqüentemente, articulando o seu fazer de atelier com a produção de conhecimento” (REY, 1990, p. 82). Ou seja, a pesquisa aqui apresentada, é “em arte”. Pesquisa em que verso sobre meu processo de criação que envolve a prática artística, o estudo de conceitos e a investigação dos referenciais artísticos.

Para constituir a escrita, apresento um recorte de minha produção buscando apontar as relações formais e semânticas que me trouxeram até o atual momento, em que venho investigando modos de conceber e apresentar a paisagem, através de experimentações em que insiro meu próprio corpo em diversos ambientes rurais nas cidades de Pelotas, no estado do Rio grande do Sul, e São João del Rei, em Minas Gerais. Seleciono desde os primeiros projetos, no início do Curso de Bacharelado em Artes visuais, até os últimos, realizados este ano, concomitantemente à esta pesquisa, para poder melhor perceber e dar a ver os elos da produção atual com diferentes momentos da formação.

Opto por apresentar as imagens gradativamente conforme a progressão do texto, para que se crie, neste lugar textual, uma sequência narrativa obedecendo uma ordem cronológica de apresentação. Assim, em vez de apresentar primeiramente imagens das últimas performances, para depois discuti-las, escolhi apresentar os registros fotográficos de trabalhos realizados nas disciplinas nos primeiros anos da formação artística na universidade, acompanhados pelo o que revela algumas questões ainda não maduras, que passam a ser aprofundadas no presente trabalho de conclusão de curso. Considerando essa escolha, organizei este texto em quatro capítulos. No primeiro, intitulado *Narrativas familiares: a infância nos campos no sul do Brasil e o labor campesino*, resgato algumas lembranças pueris, por julgar que possam representar bem algumas das primeiras condições sociais nas quais começaram a se formar os processos de subjetivação que me provocariam a pensar e conceber a paisagem, como venho fazendo hoje. Para isso verso sobre três eixos do processo de produção, desenvolvidos pela artista e professora da UFRGS Marilice Corona. Ela evidencia a pesquisa poética que desenvolveu em seu doutoramento no Programa de Pós-graduação do instituto de Artes, a partir de três concepções de espaço, como “espaço de memória”, “espaço histórico” e “espaço estético”. Neste capítulo, verso sobre algumas situações pessoais que teriam se desenvolvido dentro do espaço de memória, adotando a ideia de CORONA. Segundo a autora, esse espaço “diz respeito ao universo íntimo do artista, àquelas imagens que o cercam e que são referências pessoais, afetivas. Imagens que desencadeiam novas imagens” (CORONA, 2009, p. 02).

Busco refletir sobre minha descendência de migrantes e imigrantes, olhando para o modo como eu aprendia o mundo que habitava na infância, guiado por narrativas de migração humana e de superação de adversidades pelo empenho do trabalho sobre a terra. Buscando entender como as demandas familiares, experimentadas por mim em fazeres campesinos, me levaram à instrução em saberes agrários que atravessam minhas motivações artísticas. Saberes que investigo e desenvolvo atualmente em minha em poéticas visuais.

Ainda dentro desse espaço de memória, discorro sobre a circunstância do meu primeiro contato significativo com documentos de arte. Em que falo sobre o modo como o acesso a um tipo de material gráfico me apresentou a pintura de paisagem, com ideais românticos de natureza, e como isso me fez olhar e pensar esteticamente o espaço que estava à minha volta.

No segundo capítulo, a que chamo *Primeiros Manejos Poéticos*, apresento uma breve contextualização teórica acerca de paisagem, em que aponto três autores que têm me auxiliado em meus processos reflexivos, sendo eles Anne Cauquelin, Régis Debray e Kenneth Clark. Isso para em seguida, comentar três de meus primeiros projetos, e começar a traçar uma linha de condução nesse percurso poético, buscando perceber o modo como envolvi meu corpo em cada uma das propostas. Não me ateei a discutir, profundamente, neste capítulo, processos ou referenciais artísticos e teóricos, por entender estes trabalhos como parte de um momento inicial, mais intuitivo do que consciente.

No terceiro capítulo, intitulado *O corpo e a paisagem*, discutirei os procedimentos e resultados de minhas primeiras performances, onde apresento meu corpo junto à natureza. Sobre o conceito de *natureza*, o pesquisador e historiador da arte Kenneth Clark, seu livro intitulado *Paisagem na Arte*, emprega essa a palavra para significar “a parte do mundo não criada pelo homem e que podemos apreender com o auxílio dos nossos sentidos” (CLARK, 1961, p. 174). Assim, simplesmente, entenda-se, em meu texto, por *natureza*, ou *espaços naturais*, ou ainda *elementos naturais*, aquilo que é alheio à vontade humana, de um modo amplo. Entendo que esse assunto mereça maior atenção, a respeito da significação atribuída ao conceito de natureza, para o entendimento de meu trabalho poético, julgo ser suficiente tal diferenciação.

Busco, neste capítulo, estabelecer um olhar sobre o modo como, durante o desenvolvimento de cada projeto, fui incorporando à minha prática alguns procedimentos, tais como o ato de cavar e simular objetos com meu próprio corpo. Procuro refletir também sobre o modo como fui percebendo os materiais com que venho trabalhando. Além de meu corpo, a terra. Além da fotografia, performance e escultura. Buscando estabelecer diálogo com artistas como Anna Mendieta, João Penoni e André Severo, para entender os atos de escavação e a presentificação do corpo no espaço.

Por fim, dedico o quarto e último capítulo, intitulado *Per-tenso* à reflexão acerca de minha última performance, em que conscientemente busco reunir os saberes agrários apreendidos em infância, com os saberes artísticos, reunidos durante minha formação. Para criar e dar a ver uma concepção de paisagem em que apresento meu corpo como objeto cultural. Um poste de uma cerca de arames em uma área rural, preso à terra e ao território. Um corpo criado para permanecer, que possui e é possuído pelo espaço. Buscando questionar as relações entre o ser humano e, neste caso, o espaço rural como analogia à própria relação da humanidade com a terra.

## **Capítulo 1 - Narrativas familiares: a infância nos campos no sul do Brasil e o labor campesino**

Antes de direcionar minha fala, especificamente à minha pesquisa poética em artes visuais, vou contar algumas coisas sobre mim, recobrando algumas informações sobre minha origem familiar, encadeadas a lembranças da infância. Não porque em minha produção poética eu sinta a necessidade de um resgate da memória infantil, mas, porque julgo que alguns fatos, representam bem algumas das primeiras condições sociais e familiares nas quais começaram a se formar os processos de subjetivação que me provocariam a pensar e apresentar a paisagem e meu corpo.

Antes de qualquer outra observação, sinto a importância de atentarmos, desde o início, para o distanciamento que me permite enxergar a mim mesmo. Não sou um artista que faz uso de conhecimentos agrários em suas investigações poéticas. Sou um campesino, detentor de saberes rurais, que me apercebi artista e busco basear esses saberes na construção de minha pesquisa poética.

### **Sobre jornadas e recomeços**

Sou nascido e fui criado em Jaguarão. Aquela pequena cidade pampeana de fronteira, no interior sul do Rio Grande do Sul. Sou filho de campesinos, semeadores e criadores, migrantes e imigrantes. E como não é de se admirar, cresci ouvindo histórias de outros lugares. Parte de minha família veio da Espanha no fim da década de 1950. Desterrados, em decorrência dos conflitos causados pelas duas grandes guerras e pela guerra civil espanhola, embarcaram crendo ainda que fariam o caminho para El Dorado. Alcançaram Jaguarão levados por um fazendeiro local, de ascendência ibérica. Temendo sofrer a reforma agrária anunciada nos anos 40 pelo governo nacional, o latifundiário foi até a cidade fluminense de Santos, propor trabalho aos espanhóis recém-chegados. Meu avô veio primeiro, junto de outros homens que se recusaram a seguir rumo ao Mato Grosso, colonizar terras não produtivas aos olhos federais. A família, chegou dois anos depois. Minha avó e três filhos, entre eles minha mãe. Não sabiam que eram objeto de uma política econômica e social de desenvolvimento e branqueamento do então governo federal brasileiro. Vieram para o extremo sul a viver de modo paupérrimo, como

empregados da grande fazenda. Essa é uma história conhecida por quase todos os imigrantes que deixaram a Europa nessa época, destinados ao Brasil. Era prática corrente entre os grandes proprietários de terra, trazê-los para o suposto milagre da América e pô-los a trabalhar em lugar dos negros a quem preferiam mortos.

Do passado da família de meu pai, conheço pouco. Não sei quando imigraram. Mas, supostamente, seu pai teria vindo da Itália e toda a família de sua mãe seria de colonos descendentes de alemães, sendo meu pai provavelmente a terceira geração. Sei que nasceu ele no extremo norte do município de Canguçu, na zona rural do quinto distrito, na região do Arroio do Sapato, quase Amaral Ferrador, onde hoje é município de Cristal. Os dados geográficos, topográficos, sempre fizeram parte de suas histórias, que de modo geral se relacionavam a situações de trabalho árduo sobre a terra e de sobrevivência. Passagens afetivas não costumavam fazer parte de suas narrativas. Sempre houve certa dureza nos modos como manifestavam afeto e me foi ensinado que pouco se contava, pois quase nada merecia ser lembrado.

As histórias das duas famílias se cruzam, porque meu pai fora viver em Jaguarão nos anos 1970, na ocasião de cumprir suas obrigações militares. O mesmo já tivera acontecido com outros homens de sua família. Migrou não apenas para alistar-se, mas para buscar uma vida melhor, uma vez que o lugar onde vivera quando criança não dava mais conta das necessidades de sua vida. Não serviu no quartel, indo para a reserva. Deixaria de lado o fazer de horticultor e ceifador para trabalhar como peão em estâncias de criação de gado, aprendendo o manejo com os animais, o trato com a terra. Em alguns anos conhecia minha mãe e se casariam.

Cresci ouvindo histórias de outros lugares, de duras travessias e árdios recomeços. Histórias de como eram belos os olivais de Montefrio, cidade de minha mãe. E de como era feliz a simplicidade da rotina diária da época da colheita das azeitonas. La Sierra Nevada, branca no inverno, por onde fugiram os irmãos de meu avô quando os comparsas do General Franco tomaram sua cidade. As casas de pedra que mal deixavam correr entre elas estreitas vielas. A angustiante viagem à América, para minha avó. A divertida viagem a América, para minha mãe. O porto de Cádiz, os vinte e tantos dias embarcados rumo à um lugar desconhecido, o porto de Santos. O trem. A chegada ao sul e a vida paupérrima a que foram submetidos. Histórias de alhures. Histórias de labor.

## Sobre força e trabalho

O medo da miséria iminente foi um dos muitos que costumavam assombrar minha família. Em resposta a isso, desenvolveu-se uma dedicação extrema ao trabalho, a economia dos recursos e o empenho em conquista de bens. Bem como o empenho em transferir os conhecimentos relacionados a esses fazeres e os valores morais atrelados a eles. O estigma do labor, esse trabalho árduo, sofrido, que castiga mas enobrece, tornou-se quase um brasão familiar. Essa é outra história conhecida por quase todos os imigrantes que deixaram a Europa, destinados ao Brasil.

Depois de longos anos trabalhando na fazenda, a família de minha mãe conseguiu se emancipar, mudando-se para uma chácara nas cercanias da cidade de Jaguarão. Ali, passariam a produzir hortaliças - teriam sido eles os maiores horticultores da cidade - e a criar animais de pequeno porte para abate. Meu avô adquiriu uma banca no mercado municipal, passando a manter uma loja de secos e molhados. Foram sempre trabalhos primários, de força bruta, essas da ordem dos que sobram a quem não pode muito escolher.

Meu pai, contava sua juventude, em narrativas que sempre se convertiam em jocosas anedotas de caçadas e pescarias. E eram muitas essas histórias. Não porque lhes aprazia a caça desportiva, mas porque incontáveis foram os dias em que essa era sua única fonte de alimento. Contava com o orgulho ingênuo de quem possuía apenas a força de seu corpo, as empreitas que vencera no labor das searas. O trabalho como ceifador nas grandes planícies de Santa Vitória do Palmar, quando ainda se deitavam lavouras inteiras de arroz a foice, pois o “maquinário americano” estava longe de chegar até aqui. Havia sempre curiosas passagens sobre o período em que aprendera a manejar o gado com um “castelhano” famoso em sua época por travessias épicas de grandes tropas.

Voltaria a plantar, já com maquinário apropriado, em parceria com os irmãos de minha mãe. Juntos, todos prosperaram. Com o dinheiro que adquiriu nas lavouras, meu pai retornou para a produção pecuária, agora não mais como empregado. Minha mãe seguiu a vida doméstica. Onde além de cuidar das crianças, costurava para fora e mantinha um *tambo leiteiro*, como se chamava na época o negócio doméstico de ordenha de leite bovino. Acordava às quatro da manhã para ordenhar nove vacas, a mão. Terminava a meia manhã, retornava as quatro da tarde. No entremeio, atendia os afazeres domésticos e a costura para complementar a renda. Durante os quase trinta anos em que

trabalhou dessa maneira, minha mãe só não ordenhou suas vacas uma noite. Aquela do dia em que morrera meu irmão.

Vivi, de meu nascimento até os dezessete anos, no campo, aprendendo as obrigações familiares, sendo ensinado na lida campeira. A primeira vez que montei um cavalo, ou melhor, a primeira vez em que fui posto sobre o dorso de um cavalo, é uma de minhas memórias mais antigas. Eu podia correr por entre suas pernas de tão pequeno. Àquela altura, eu não sabia, mas assim que completasse seis anos e fosse matriculado na rede regular de ensino, começaria também a acompanhar meu pai na lida campeira. A seus olhos, era o contraponto necessário para minha formação como homem. Assim, pouco mais de dez anos correram, até que deixei meu pai em Jaguarão e vim junto de minha mãe para Pelotas. Até meus dezessete anos, o acompanhei trabalhando no campo.

Aprendendo a cavar buracos, cravar postes e estender arames, desde que nem força tinha para fazer útil uma pá. Fui instruído a manejar instrumentos campesinos. Aprendendo a usar ferramentas com as mãos. Instruindo-me nos diferentes modos de carpir, arar, semear, amansar a terra e cultivar pastagens. Aprendendo a usar a força de meu corpo contra a vontade dos animais. Montando cavalos, tropeando o gado. Amarrando vacas e amansando terneiros.

Minha infância e adolescência se deu no meio rural, imerso em valores que exaltavam a relação do homem com o trabalho braçal, a força e a posse. Havia uma busca por uma identidade, por uma afirmação pessoal e pertencimento social, que era guiada pelo trabalho sobre a terra. O nomadismo forçado, e a busca por um lugar a chamar de seu. O território, o trabalho, os testemunhos de superação, de conquista, de dominação. As narrativas de ação sobre o espaço natural e sua subsequente domesticação visando a produção. Estiveram sempre presentes e foram a base da minha formação como indivíduo. Uma vida dedicada a reconstrução de sua família, a superação das barreiras culturais, as adversidades do trabalho campesino sob condições ínfimas e passou seus últimos dias, preso à memórias que não eram daqui.

## **Idealização da paisagem em páginas de calendários**

Vivendo a infância nos anos de 1990 em cidade interiorana, o acesso a imagens, da ordem que fossem, se dava a mim pela televisão, e por todo o universo dos impressos que venciavam chegar até lá. Todo ano, havia um ritual entre minha mãe e eu. Nós morávamos em uma pequena vila rural nas cercanias de Jaguarão e desde que consigo me lembrar, eu sempre a acompanhava quando era preciso ir à cidade. Compras a fazer, contas a pagar. No início de casa mês tínhamos nossa pequena peregrinação. Mas dezembro nos envolvia de um modo diferente. Do mercado à farmácia, da agroveterinária à loja de aviamentos. Com a proximidade do fim do ano, era tempo de buscar os calendários do ano novo.

Havia os pequenos de carregar na carteira e na bolsa. Os grandes de página única, para se pôr na parede, que eram os mais comuns. E os que mais me encantavam, os de várias folhas. Quase sempre com seis, frente e verso, que com suas doze páginas, formavam uma espécie de revista. Uma grande imagem ao topo, seguida pela tabela mensal apresentando os dias da semana, datas festivas e claro, os ciclos da lua. O calendário não é objeto ordinário. Justamente porque nele se anuncia a ordem dos dias. O calendário é para o homem campesino também uma ferramenta. E àquela época, de uso constante.

Suas imagens podiam apresentar uma infinidade de motivos, as imagens de topo, mas na minha casa, eram dois os preferidos: os que traziam fotos de animais e os que traziam imagens de paisagens. Entre os últimos, havia os que reproduziam fotografias e os que reproduziam pinturas. Quero me lembrar que havia uma predileção pelos impressionistas, mas não a mim. Havia algo que me fascinava nas imagens que, futuramente eu descobriria serem reproduções ou reverberações da pintura romântica e realista. Hoje, posso pensar em Constable, Corot e toda a contribuição que deram para fazer o homem comum olhar a natureza e exclamar: isso parece uma pintura. Ou pensar o que nos aponta Debray, quando poeticamente defende: “outros dirão que nossos bosques devem a Ryusdael, nossos mares a Claude Lorrain e às marinhas de Vernet, nossos vales a Poussin, nossas montanhas a Salvador Rosa” (DEBRAY, 1993, p.190).

John Constable é considerado junto de Willian Turner um dos maiores pintores britânicos de paisagem. Filho de comerciante e fazendeiro, pintava a natureza baseado em desenhos que fazia de observação direta. Em suas pinturas de grandes escalas, constrói

paisagens com pinceladas rápidas, explorando os efeitos atmosféricos e o clima que a mudança da luz podia provocar, tal como se dá na pintura *A Carroça de Feno* (figura 01).



Figura 01: John Constable, *A Carroça de Feno*, 1821. Óleo sobre tela, National Gallery, Londres, Inglaterra.  
Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/john-constable-the-hay-wain>

Para *A Carroça de Feno*, Constable teria feito primeiro uma série de esboços ao ar livre de partes da cena e então fez um esboço preparatório em tamanho real em óleo para estabelecer a composição. Imagens como essa faziam parte do universo impresso dos calendários que minha mãe e eu colecionávamos. Das grandes dimensões se seus quadros aos pequenos objetos, seu ponto de vista sobre os elementos naturais constituiria parte fundamental das referências estéticas que me fariam lançar olhos a paisagem.

O artista pesquisador Hélio Ferverza nos conta algumas das experiências que viveu na sua juventude, quando ainda em Sant’Ana do Livramento, sua cidade natal. Outra das cidades gaúchas de fronteira, irmã gêmea de Rivera, no Uruguai. Ele atravessava a divisa, uma vez por semana para estudar pintura na “Escuela Taller de Artes Plásticas”. E sobre suas experiências com imagens e documentos de produção artística, relata:

Daquilo que me lembro, talvez tenha começado mesmo quando, de outras vezes, passava para o outro lado para comprar publicações em fascículos nas livrarias existentes. Reunidos e colecionados pacientemente, um a um,

integrariam volumes encadernados sobre a história da arte. Data dessa época o contato e descoberta – por meio de fotografias reproduzidas e impressas – de obra de artistas como Paul Klee, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Juan Miró, Joaquín Torres Garcia e Antoní Tàpies, com as quais me confrontei em museus uns dez anos depois. (FERVENZA, 2009, p. 43)

A natureza concebida por Corot, lírica, idílica, tal como na pintura *O lago da Ville d'Avray* (figura 02), também forneceria imagens às idealizações que eu fazia da Europa descrita por meus avós. Àquele momento eu não era capaz de imaginar as relações geográficas necessárias para entender que o lugar de onde vinham eles, o sul da Espanha, nada tinha de semelhança com cenas pintadas pelo francês quase 200 anos antes deles deixarem a Europa. E de algum modo, havia nas cenas bucólicas da vida pastoril pintada por Corot, semelhanças com a visualidade campesina de onde eu vinha. Em sua paleta mais limitada de cores e na grande variação de tons, existissem semelhanças com o sereno pampa onde eu habitava.



Figura 02: Camille Corot, O lago da Ville d'Avray, 1865 -1870. Óleo sobre tela, 40 x 61,5 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. Fonte: <https://www.rauantiques.com/le-gue-aux-cinq-vaches-by-jean-baptiste-camille-corot-1>

Eram luminosas cenas poéticas, naturalistas, de um idealismo sutil, que se tornariam populares já na sua época e referência de beleza até hoje para o homem comum. Que além de apresentar a natureza como ideal de beleza, apresentava a figura do campesino, atrelando-a a esse lugar de tranquilidade bucólica.

Outros objetos significantes, que penso terem contribuído para a formação desse ideário integram corrente de produção cinematográfica da época. Filmes como *Hamlet* de 1990, *Robin Hood*, *O Príncipe dos Ladrões* de 1991, *Coração valente* de 1995 e mesmo *Coração de Dragão* de 1996, faziam parte de uma leva de épicos medievais que se tornaram sucesso de mídia e tiveram grande alcance mundial, sendo intensamente reproduzidos em rede aberta de televisão. Com uma fotografia característica, mostrava uma paisagem de grandes planos, uma atmosfera de luz fria, suave, onde os hábitos camponeses compunham cena ao lado dos nobres. Certamente seguia as provocações estéticas de quem viu os românticos e os realistas.

Esses rituais, esses objetos pertencem ao espaço de memória apontado por Corona. Imagens do meu universo íntimo.

São as imagens/objetos que nos afetam, que nos colocam em certa disposição de alma. São as experiências que me distinguem do outro, são particulares. São vivências, objetos, imagens que provocam outras imagens. Pode ser uma lembrança desencadeada por um objeto, a imagem de um filme, uma passagem literária, certa música, enfim, tudo aquilo que nos afeta particularmente e que, ao ser conformado pela linguagem, pelo diálogo com a história e pela discussão estética buscaria o universal do objeto artístico (CORONA, 2009, p. 02).

Hoje parece-me que esses objetos - calendários, revistas, filmes - elementos forneciam subsídio para possíveis comparações com a paisagem que eu atravessava. Unindo-se à ideia do estrangeiro, eram um convite ao exercício de olhar e buscar ver. Procurar diferenças, investigar semelhanças, imaginar como seria a paisagem de lá, descobrindo a daqui. Mas, penso também que meu interesse por esses objetos não tenha se dado apenas na tentativa de uma construção cenográfica imaginária dos espaços naturais possivelmente atravessados por meus familiares. Acredito que havia um fascínio pelo objeto artístico, no caso por seus registros. Fervenza nos aponta que “grande parte dos estudantes de arte, e talvez parte dos artistas, tem uma relação com a história da arte estabelecida por meio de imagens impressas, sobretudo quando o tempo já decorrido aumenta” (FERVENZA, 2009, p. 44).

Aí, se dava, de algum modo o meu primeiro contato com a história da arte. Por reproduções e reverberações de obras antigas, impressas presas a parede ou filmográficas reproduzidas na televisão. Penso que começava assim a construção mais objetiva do meu ideário acerca da natureza, de sua apresentação e representação.

## Capítulo 2 - Primeiros Manejos Poéticos

Entre tudo o que se pode aprender no campo, o vocabulário é um dos elementos culturais camponeses mais distintos. A palavra manejo, se refere primeiramente ao ato de manejar, de mover com as mãos. De, com elas, executar, trabalhar, governar (BUENO, 1973, p.814). No último caso, governar com as mãos especificamente o cavalo. No contexto familiar de onde eu venho, manejar era uma palavra recorrente. Manejavam-se as ferramentas, tais como enxadas, pás, alicates e torqueses, do mesmo modo como se manejavam os animais. Manejo, assim, se relacionava tanto ao uso de utensílios quanto à condução que se dá ao indivíduo de um rebanho, ou ao todo, em diversas situações de sua vida.

Aprender esses manejos, faz parte de um jogo de transferência de conhecimento e de valores. Valores de protagonismo, de autoafirmação, que se relacionam à sobrevivência, tendo como garantia o trabalho sobre a terra. Nesse sentido, manejo é sinônimo de execução, faina, labor. Manobras laborais, que assim como possibilitam um maior proveito de tempo e esforço na produção, fortalecem o vínculo do cultivador para com o objeto cultivado.

Os manejos constituem um tipo de saber que envolve a ideia de transmissão de conhecimento voltada a manter uma sucessão hierárquica de posse e práticas sobre um determinado território. Desenvolve-se em uma série de ações quase ritualísticas, a que podemos relacionar a ideia primária de *cultus*, apresentada por BOSI. Conforme o autor,

... *cultus* atribua-se ao campo que já fora arroteado e plantado por gerações sucessivas de lavradores. *Cultus* traz em si não só a ação sempre reproposta de colar, o cultivar através dos séculos, mas principalmente a qualidade resultante desse trabalho e já incorporada à terra que se lavrou. Quando os camponeses do Lácio chamavam *culta* às suas plantações, queriam dizer algo de cumulativo: o ato em si de cultivar e o efeito de incontáveis tarefas, o que torna o participio *cultus*, esse nome que é verbo, uma forma significante mais densa e vivida que a simples nomeação do labor presente. (BOSI, 1992, p. 13).

Manejar significa também estabelecer uma direção. Como aquele que navega manejando o leme. Ou aquele que sobre a terra, maneja um trator, um arado, mesmo um automóvel. Escolhi a expressão *primeiros manejos poéticos* como título deste capítulo, por apresentar aqui projetos realizados em um momento de transição entre dois mundos, o do trabalho rural e o do trabalho de arte. Situações onde eu começava a pensar saberes artísticos em fazeres poéticos. Escolhi apresentar aqui três projetos que representam momentos de direcionamento no caminho que me trouxe até o atual estágio de minha

pesquisa. Além disso, neles se dá uma relação com a ideia primária de manejo. Nestes trabalhos, minhas mãos foram as partes de meu corpo mais envolvidas nos fazeres práticos. A câmera fotográfica no caso de dois deles e a argila, no caso do último.

Antes de discorrer sobre eles, apresento algumas ideias sobre o conceito *paisagem*, que desde aquele momento, vem me acompanhando em minha pesquisa poética.

### **Breves apontamentos sobre paisagem**

Não me parece ser difícil apontar a origem de meu interesse pelas ideias de paisagem. Meus primeiros contatos com a arte se deram por reproduções desse gênero da pintura. Mas além disso, descender diretamente de imigrantes e migrantes, ter nascido em uma cidade fronteira de interior, e crescer no ambiente rural parecem-me ser um dos pilares da construção do meu espaço de memória, conforme o pensamento de CORONA (2009).

Eu aprendia o mundo que me cercava, os espaços comuns a mim, buscando, por comparação, encontrar na visualidade daqui aquilo que eu desconhecia. Olhava o que me cercava e não encontrava os elementos naturais que compunham as narrativas familiares. Pelo estranhamento, eu estendia o olhar, mais adiante, buscando encontrar o que me faltava para sentir o processo de catarse nas histórias que me eram contadas. Penso que especificamente o estranhamento causado pelos contos de outros lugares, tenha me provocado muito cedo a olhar a natureza e tentar atribuir significado a ela, em um processo imaginativo de projeção, antes mesmo de que eu pudesse entender a paisagem como conceito, ou como gênero da arte.

Em suas teorias o sobre a história da paisagem na arte, Clark nos mostra que ainda no século XV a natureza começava a receber atenção distinta, especialmente na pintura, ganhando valores que a fizeram digna de se tornar tema de trabalhado artístico. A construção de um ideário que se faria *paisagem*, começou pela observação e representação de artistas como os Van Eyck, Bellini e Giorgione no século XV, Brueghel no seguinte, Ruysdael, Lorrain e Poussin, no século XVII, depois por Constable, Corot, Turner, Rousseau e tantos outros. Segundo o filósofo, escritor e jornalista francês, Régis Debray,

Para que a natureza fosse considerada tal como é e não como suporte de um desejo ou de uma devoção – tratada como um espetáculo em si, conscientemente recortado por um efeito de moldura, portador de um atrativo próprio e não tirado do registro religioso – foi preciso passar por uma educação moral do olhar tanto como por um aprendizado técnico da mão. Por uma conversão do olhar à terra, isto é, por uma deserção do céu. E pelo abandono das metáforas. (DEBRAY, 1993, p.193)

A representação dos aspectos naturais constituiu-se como linguagem. Ordenou, esquadrinhou, enquadrrou, emoldurou, mediu e desmediu a natureza. O enunciado cultural *paisagem* faz parte de uma construção mental social, de representações simbólicas. Instituída culturalmente. Debray nos disse,

A aventura das palavras indica bem o fato, e a ordem em que vai acontecendo. A reprodução precedeu o original, o in visu fez o in situ. Os pintores suscitaram os espaços e as paisagens de nossos campos surgiram dos quadros com o mesmo nome. O olhar sobre a natureza é um fato de cultura, cultura que foi visual antes de ser literária (DEBRAY, 1993, p.190).

A filósofa, ensaísta e artista visual, francesa, Anne Cauquelin, dedica quase a metade de seu livro *A invenção da Paisagem* a conceituar e contextualizar a gênese dessa ideia. A autora visita Grécia, Roma, Bizâncio, a Europa medieval. Lança olhos às vedutas, aos jardins, até a perspectiva renascentista. Vai buscar na literatura e na pintura argumentos suficientes para fazer-nos entender que a sensibilidade e a tecnologia de cada época, teriam provocado os olhos humanos a um ou outro aspecto da natureza. E que assim, sobrepondo-se camadas de significantes e significados, foi-se inventando as ideias de paisagem. O enunciado *paisagem*, seria segundo a autora, como uma criação linguística. Um instrumento de significação que carrega em si de forma implícita, uma gama de filtros simbólicos, herdados por nós, muitas vezes sem nem nos darmos conta.

As diferentes dobras desse implícito, estratificadas e seladas por numerosos acordos tácitos, nos quais se acumulam as imagens de uma natureza ecônoma, diversa, rica, forte em sua perenidade, exprimível em termos de razão, em um discurso que vai abandonando pouco a pouco suas pretensões para ceder lugar a uma ordenação visual, tátil, emocional: a natureza se torna bela, de certo modo sublime, sempre reiniciada em outras figuras. E são principalmente os pintores que assumem essas figuras da natureza, chamadas de paisagens (CAUQUELIN, 2007, p. 100).

Em dada passagem de seu texto, Cauquelin examina uma cena em que se coloca como observadora: “pela janela, vejo, portanto, algo da natureza, extraído da natureza, recortado em seu domínio. A paisagem é justamente a apresentação culturalmente instituída dessa natureza que me envolve” (CAUQUELIN, 2007, p. 142).

Cauquelin adverte para a complexidade de dados e possibilidades de interpretação que pode carregar o conceito de paisagem. E mais do que uma antologia descritiva a respeito do tema, sua intenção é nos mostrar como seu advento interferiu e vem

interferindo no modo como nos relacionamos com a natureza. Em um movimento retórico e implícito, a paisagem, que não é a natureza, mas um enunciado cultural fruto da interpretação desta, tendo em vista suas diferentes possibilidades de significação, passa a ensinar ao homem novas acepções de natureza. E assim, cria-se um ciclo sucessivo de alternância entre representado e representante. Indissociadas, - indissociáveis? - seriam assim uma só?

### **Corpo observador: a paisagem ideal ao alcance das mãos**

Uma de minhas primeiras incursões à *paisagem*, foi uma série fotográfica realizada no ano de 2015, intitulada *Paisagens Escondidas* (figura 03), tendo como assunto, pequenos ambientes formados dentro dos vasos de plantas que minha mãe mantinha no quintal de casa. Eu tentava pensar os conceitos de paisagem, com os quais eu tivera contato ainda muito recentemente, olhando os elementos naturais mais próximos a mim. Nos vasos de minha mãe, não olhava as flores ou folhagens. Não me interessava propriamente pelas grandes plantas, mas pelos pequenos universos que elas cobriam. As planícies, depressões, as tundras. Minúsculas paisagens, iluminadas, umedecidas, vivas. Me pus a observar e fotografar diariamente esses espaços em um processo que resultou sessenta e seis fotografias compartilhadas em uma página no Instagram, rede social online de compartilhamento de fotos e vídeos. Destas, doze foram selecionadas e apresentadas como uma série de cartões dobráveis, onde eu buscava reativar a sensação de aproximação e descobrimento dos pequenos universos.

O trabalho consistia em investigar os vasos em busca de um cenário compostos por elementos naturais que mesmo em uma pequena escala pudessem provocar a sensação de alhures, conduzir o olhar até a distância, fazendo com que o espectador penetrasse imaginariamente no espaço. Eu não interferia fisicamente na disposição desses elementos. Não arranjava pedriscos ou musgos, como um paisagista de miniaturas. Montava a cena de paisagem apenas através do posicionamento e enquadramento da câmera, da abertura do diafragma e da velocidade do obturador, desfocando fundos, exaltando luzes, evidenciando relações de distância por meio dos recursos fotográficos.



Figura 03: Bruno Schuch. *Paisagens Escondidas*, 2014. 02/12, 03/12 e 07/12.

Eu materializava, na fotografia, um pensamento pictórico clássico. Àquele momento, conhecia pouco ou quase nada de arte contemporânea. E agora, lançando olhos às imagens, me parece que o projeto era um grande eco das referências imagéticas que eu trazia comigo até aquele então. O eco do pensamento do homem comum a respeito da paisagem. A projeção escalonada das formas belas e permanentes da natureza resultavam efeitos visuais que me interessavam na busca por um padrão de beleza natural interiorizado. Havia no resultado das fotografias, nos arranjos dos elementos formais, nas relações de luz e sombra, na distribuição do espaço, um certo lirismo que não ia muito além do convite a contemplação, ao prazer em olharmos para o mundo e buscarmos o belo na natureza.

A natureza se apresentava a mim na escala da mão. E, ao meu corpo, restava a resignação do estado de observação. A tensão provocada pela vontade e incapacidade de querer-me atravessando aquele espaço. A sensação de que mesmo em uma dimensão literalmente palpável, existia na natureza um estado de sublimação que só caberia ao homem, contemplar. Um estado e um tempo próprios do que é alheio ao humano, e que se pode conceber como paisagem. E como ato criador, fui capaz tão somente de conceber minhas paisagens pela ação do registro fotográfico, enquadrando e recortando a cena na busca por imagens de reflexão pictórica. Eu não podia atravessar aqueles espaços de outra forma que não fosse por um exercício puramente imaginativo. E isso me faltava. Eu reconhecia a necessidade de deixar o espaço de morada e ir à rua para encontrar [e conceber] fisicamente a paisagem. Isso me levou ao projeto apresentado no próximo subcapítulo.

### **Corpo atravessador: a paisagem urbana, estendida aos pés**

Tendo em mente o trabalho do artista estadunidense Robert Smithson, *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic, Nova Jersey*, desenvolvi um livro de artista intitulado *Porto Verde*. Trata-se de um conjunto de objetos composto por uma carta, um catálogo e um mapa. Juntos, são os elementos que compõem uma paisagem imaginária. Na carta um viajante apresenta uma sociedade distópica em que o homem começa a duvidar de que em algum momento aquilo que se entende por natural tenha superado o que é fruto da ação humana e onde aqueles que acreditam na natureza, em ato de resistência, pintam suas casas de verde. O foto-livro é um catálogo das nuances de fachadas, aberturas, pisos

e gradio dessas casas, acompanhado de um mapa não assinalado, onde a cartografia é sugerida e onde o viajante convida o observador a visitar a área e buscar as casas-cores pelas ruas da cidade (figura 04).



Figura 04: Bruno Schuch, *Porto Verde*, 2014. Livro, carta e mapa.

O trabalho de Smithson se origina de um percurso percorrido ao longo do Rio Passaic, em Nova Jersey e foi apresentado em forma de artigo publicado na edição de dezembro de 1967 da revista estadunidense “Artforum”, acompanhado de mostra fotográfica simultânea.

Na exposição, em Nova York, o público era convidado a alugar um carro e se dirigir ao rio para explorar o mesmo caminho do artista. Passaic serve de cenário para Smithson. O artigo é um relatório da experiência da caminhada por uma terra imaginária, “uma espécie de paródia dos diários dos artistas viajantes do século XIX em que Smithson se embrenha a explorar os territórios virgens e desconhecidos das áreas marginais de Passaic, sua terra natal” (CARERI, 2013. P. 138). Pelo caminho, o artista se depara com inúmeros monumentos, incomuns. Ele aponta uma ponte velha, uma caixa de areia, tubulações de esgoto. Conforme nos lembra Careri, “Smithson define a viagem como uma odisséia suburbana, uma epopeia pseudoturística que celebra como novos monumentos as presenças vivas de um espaço em dissolução” (CARERI, 2013. P. 138).

Eu caminhei algumas vezes pelas ruas da zona do porto de Pelotas sem a preocupação de buscar por um foco, tomando nota daquilo que por vezes me prendia a atenção no sossego do caminho. No quadrante entre as ruas Almirante Barroso - Dona Mariana e Gomes Carneiro - Conde de Porto Alegre, encontrei quase uma centena dessas casas. Depois dessa constatação, por três manhãs e três tardes, observando as condições de iluminação natural ideal, voltei ao porto agora objetivado a fotografá-las (figura 05).



Figura 05: Bruno Schuch, *Porto Verde*, 2014. Registos dos verdes.

No intervalo entre uma casa e outra, pensava o que poderia levar aquelas pessoas a colorir suas casas não de azul, ou amarelinho, como muito se via em Pelotas. Não de branco ou pêssego, como ainda se vê nas casas pintadas de cal das zonas antigas de qualquer cidade sulina. Mas, verde. Verdes, dos quase amarelo aos quase azul. O verde que se veria pela janela, agora era a cor de sua moldura. Não macios como a grama, mas ainda verdes os ladrilhos. Paredes verdes, altas como as florestas. Assim, cheguei a um local onde meu pensamento sempre me leva: a relação ambivalente entre aquilo que pertenceria ao universo natural e ao cultural.

Eu entendia que a escolha do verde por parte daquelas pessoas para colorir suas casas, poderia se relacionar a alguma memória afetiva com espaços e elementos naturais. Mas mais do que especular essas razões, investigar motivações e buscar alguma

conclusão sobre o que os levava a verdejar suas casas, me interessava justamente provocar algum questionamento sobre essa atitude. Para que de algum modo eu pudesse ativar outros questionamentos sobre a sua relação com a cor, mas também com a natureza.

A ação de caminhar, de atravessar o espaço urbano a pé, me conduziu a observação e documentação fotográfica de quase uma centena de casas pintadas de verde. Acredito que por influência de uma relação pessoal reminiscente dos espaços que eu atravessava caminhando em Jaguarão. Talvez por projeção e transferência de um espaço verde imaginativo, do campo para a cidade. Igualmente, essa experiência provocou em mim uma nova maneira de pensar estratégias de representação para dar a ver a concepção da paisagem urbana que eu percebia naquele momento. Diferentemente do primeiro projeto, em que eu me punha diante de elementos naturais para conceber paisagem através apenas do arranjo fotográfico, aqui eu conseguia atravessar fisicamente os espaços. E desta vez, além do uso da fotografia, a paisagem se construía através de uma narrativa literária e de um mapa. O corpo que antes observava e inventava paisagem por projeção, agora atravessa fisicamente o espaço e cartografa para construir uma nova concepção paisagística. Aqui eu consigo verificar a transferência de um espaço verde, um campo para a cidade

### **Corpo executor: a interferência física no espaço**

Dentre as diversas linguagens que se pode estudar no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, sempre tive muito carinho pela cerâmica. Minha relação com a barro é pueril. A manuseio com a argila remonta aos períodos de chuva na campanha jaguareense, onde eu recolhia a greda umedecida das estradas rasgadas pela água. Dentre as diversas linguagens que se pode estudar no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, sempre tive muito carinho pela cerâmica. Minha relação com a barro é pueril. A manuseio com a argila remonta aos períodos de chuva na campanha jaguareense, onde eu recolhia a greda umedecida das estradas rasgadas pela água.

O fazer cerâmico, em todos seus processos me atrai por fascinação. Manusear a terra, manejar ferramentas para a dar terra outra razão de existir. Dar-lhe forma, dar-lhe um corpo. Mais do que a possibilidade de criar um objeto, o fazer do ceramista me

encanta. O ceramista brinca de ser terra e brinca de ser Terra. Brinca de um tempo Terra, de formação geológica, salvo proporções, evidentemente. Em seu trabalho, empreende suas mãos a modelar a argila: molha, seca, sulca o barro com os dedos, erodindo a superfície de seu objeto. Derruba excessos, organiza seus volumes, pressiona-os para que fiquem. Vigia a cura da peça em tempo de espera e observação necessários para trabalhar nas necessidades do ar. Permitindo sua ação sobre a peça que seca, esperando que ele carregue a água que em outro momento, ele mesmo adicionara à massa. E por fim, o começo. Ao queimar a peça, reencena a atmosfera de insuportável calor, onde se fez tudo o que hoje é rocha. Promove a reorganização molecular do corpo cerâmico, fazendo da terra, cerâmica, ela própria imitação dessas rochas. E assim, nasce um objeto cerâmico, pronto para uso.

Há na arte cerâmica uma relação direta com o universo campesino. Não apenas nos fazeres manuais, mas na necessidade de instauração de ciclos de trabalho e no respeito às forças naturais. A necessidade de respeitar um outro tempo. No Ateliê de Cerâmica da UPF, tive a oportunidade de me familiarizar com o pensamento do artista pesquisador José Luiz Kinceler, a respeito da noção de descontinuidade. KINCELER (2008), considera o ritmo imposto pela máquina cotidiana que delimita as relações sociais, interpessoais, físico espaciais, para falar da necessidade de desacelerarmos e buscarmos novas possibilidades de habitar o mundo. Conforme aponta o autor,

Para entender a noção de descontinuidade em arte devemos considerar o fato de que recebemos uma cultura em movimento, que cabe a nós, em nossa presente condição vivenciar, e, deste espaço tempo articular conjuntamente a nossos desejos e percepções outras possibilidades de habitar este mundo que agora nos toca praticar. (KINCELER, 2008, p. 179)

Depois de ter aplicado os lambes verdes na zona do porto de Pelotas, desenvolvi uma proposta de intervenção urbana intitulada *Memento* (figura 06), foi pensada especificamente para uma parede externa do prédio em ruína da antiga Cervejaria Brahma, na rua Conde de Porto Alegre, na zona portuária de Pelotas. Tal edifício, desde 2012, integra o patrimônio imóvel da Universidade Federal de Pelotas e está situado em uma das ruas de maior movimento, atualmente, naquela área urbana. A intensão primeira de aplica-los naquele local fora de, pelo estranhamento, provocar uma situação de descontinuidade no fluxo de deslocamento daqueles que passavam pelo local. Interromper a corrente que seguia seu corpo e seu pensamento, inibindo o anestesiamiento cotidiano.



Figura 06: Bruno Schuch. *Memento*, 2017.

Trata-se da instalação de três objetos cerâmicos nos vãos deixados por tijolos caídos de uma parede em ruína. Esses objetos tiveram por referência estética fungos popularmente conhecidos como *orelha de pau*. Sendo compostos pelo conjunto de cinco lâminas semicirculares sobrepostas, presas a uma base comum, que ocupava o intervalo deixado por tijolos caídos, projetando-se para fora da parede.

Àquele momento, eu me interessava pela ideia de *impermanência*, com a qual tivera contato em alguns estudos meditativos. Trata-se de uma ideia que se aproxima de efemeridade. Mas, a noção de efemeridade, presente em maior evidência na cultura ocidental, se relaciona a ideia de fechamento de um ciclo. Ela pressupõe a consciência de um ciclo que se terminará. E me parece estar mais relacionada a finitude desse ciclo do que propriamente a ele. Diferentemente da ideia de impermanência que eu adoto, presente em correntes filosóficas orientais. Aquilo que não permanece, não necessariamente se acaba. Mas muda. Se transforma. Transmuta. Deixa o estado em que estava, para ser outra coisa, infinitamente.

Na cerâmica, também me atraía a noção de fragilidade. Eu desenvolvia peças extremamente finas, buscando apresentar um possível paradoxo em objetos frágeis desenvolvidos com materiais e técnicas que costumeiramente resultam objetos muito duráveis. Encontrei no prédio da antiga cervejaria, características formais que de alguma

maneira apontavam para um estado de transitoriedade, de mutabilidade. Um estado de matéria em modificação. Via-se ali, a terra queimada dos tijolos erodindo sob a ação do vento, do sol e das chuvas. Via-se também as pequenas plantas a brotar raízes entre as frestas das finas rachaduras da monumental estrutura. Um universo à parte que seguia seu tempo, sobre as cabeças dos passantes, uma situação de coexistência em diferentes estados temporais, em mudança permanente.

Neste projeto, empreendi meu corpo em um trabalhado tradicional de escultura por modelagem e adição de matéria, adotando a cerâmica como meio. O mesmo tipo de matéria que se encontrava na antiga parede: a terra argilosa, misturada a areia e água, seca e queimada. Ocupei-me desde o preparo da massa cerâmica, a modelagem do objeto, até sua instalação final (figura 07).



Figura 07: *Memento*, instalação dos objetos cerâmicos. Imagens: Ana Paula Barbosa.

Com martelo e talhadeira em mãos, subi uma escada para adequar a forma dos espaços aos objetos escultóricos. Coloquei os objetos em seus respectivos vãos e os fixei com argamassa, o mesmo tipo de material adesivo que mantém os tijolos unidos na construção original. Com uma esponja molhada, limpei os escorrimentos e respingos de argamassa, aderidos a parede e aos objetos escultóricos. Como artista, me interessava não apenas conceber a proposta, mas realizar cada etapa de seu desenvolvimento. O envolvimento físico com cada etapa dos processos me era caro.

Este projeto foi importante em minha caminhada como artista por apontou procedimentos que se repetiriam em meus trabalhos seguintes. Foi a primeira situação em que, deliberadamente, eu ocupei o espaço livre dentro de um buraco com um corpo estranho, não esperado para aquele lugar. Também aí se deu a tomada de consciência de uma postura laboral que se relaciona a processos e ferramentas básicas, ao trabalho físico tido muitas vezes como de ordem primária. E a consciência do desejo pulsante de assumir o protagonismo maior, não apenas como produtor de um objeto visual.

Desde *Porto Verde*, eu notara em mim um enorme entusiasmo quando percorria as ruas da cidade. Ao investir meu corpo em investigações fotográficas, quando coletava sensações e prospectava projetos. Também experimentara essa sensação quando no ato de instalação dos lambes, dos *tijolos/fungos*. O frenesi estético eu sentia quando estava realizando os projetos, e não com eles acabados. Percebi que era envolvimento físico enquanto artista, a presença de meu corpo, a ação que, com meu corpo, eu realizava, o que mais me cativava. Me encantava fazer, produzir, engendrar. Ferramentar! Me encantava subir uma escada, segura por duas pessoas, no meio de uma via pública, às quatro horas da tarde, carregando talhadeira, martelo cimento e claro, os tijolos/fungos. Era aquela ação escultórica, performática o que me encantava. E aqui uso insistentemente esse conceito, para fazer lembrar mais uma vez ao pensamento de Kinceler, que nos fala sobre o *encantamento* no processo criativo. Pois percebo que comigo se dava um momento de interrupção, no meu próprio trajeto como artista. Segundo o autor, no processo de criação, encantar-se significa:

Ficar encantado com nosso percurso, com os resultados que produzem o processo criativo. Consciência de que os outros sentidos para nossa existência estão sendo alcançados. [...] É abrir um entre, um intervalo, uma pausa dinâmica na realidade, um espaço-tempo de atuação capaz de provocar devires. [...] Uma proposta quando encanta permite seu propositos rever suas formas de entender o mundo, devires que abrem em potência outras formas de reinventar o cotidiano. (KINCELER, 2008, p. 179)

Refletindo sobre isso, cogitei que a maior potência alcançável em meu trabalho se daria, ativando meu próprio corpo como objeto estético. Como já dito, sempre me interessou a paisagem, mas a partir dali, o registro de deslocamentos, os desenhos, as fotografias, as pinturas dos espaços que eu atravessava, se mostravam a mim como artifícios de representação, resultados de uma situação muito mais potente que aquilo que davam conta de mostrar. A minha própria presença no espaço.

Depois da realização de *Memento*, observando o modo como me envolvia fisicamente em minha produção visual, passei a desenvolver trabalhos onde aproximei meu corpo da paisagem, para juntos, diante de uma câmera fotográfica, constituírem imagem poética. O corpo que em um primeiro momento observava as pequenas paisagens em miniatura nos vasos de minha mãe; que depois disso atravessou a cidade registrando a presença da cor verde manifestado na paisagem urbana, por ação dos moradores daquela cidade; e que por fim, voltou a mesma cidade, a encontrar um local onde se manifestavam, mais uma vez, aqueles pequenos universos de musgos e pequenas plantas, não para registrar, mas para interferir, introduzindo naquele contexto outro corpo, um corpo cerâmico. Logo, eu passaria a dispor o meu corpo junto ambientes naturais para conceber e apresentar imagens de paisagem.

## Capítulo 3 - Corpo Presente

### 3.1 - Coma – terra invólucro

A primeira vez que disponho meu corpo junto à natureza para compor paisagem, é literalmente pela introdução do mesmo no espaço natural, para a performance intitulada *Coma* (figura 08). Consiste em uma performance direcionada para fotografia e vídeo, de dez minutos em que permaneço, nu, deitado dentro de um buraco escavado por mim em um barranco numa estrada rural na região da Cascata, no Município de Pelotas. A ação foi registrada em vídeo e fotografia digitais. O vídeo que apresento neste trabalho de conclusão de curso (anexo 01, em CD) é um recorte de 3 minutos dessa ação.



Figura 08: Bruno Schuch, *Coma*, 2017. Performance direcionada para fotografia e vídeo.

## A escavação como meio

Dos saberes agrários que trago comigo, a serventia do objeto cortante a que chamamos pá, seu domínio em todas as possíveis aplicações, são algumas das instruções técnicas que me foram oferecidas, ainda na infância. O domínio sobre a pá oferece ao ser humano presente no ambiente rural, muitas possibilidades de ação e controle sobre o espaço. Principalmente àquele que detém poucos recursos. Com ela, se afrouxa a terra para encanteirar as hortas. Se sulcam os caminhos para a água, dentro da lavoura. É com ela que se preparam os berços para novas árvores e também se abrem as covas para assentar postes, na ereção de cercas. Isso, falando apenas das pás de corte. Para a realização de *Coma*, inauguro em meu processo criativo o ato de cavar como meio. Com uma pá de corte em mãos, escavei um buraco no barranco, considerando a forma de meu corpo, de modo que eu pudesse me acomodar dentro dele (figura 09).



Figura 09: *Coma*, processo de escavação. Imagens: Marcelo Felipeti Júnior

Entendo que, daquele momento até agora, em meus trabalhos atuais, o ato de cavar não seja parte da performance, mas sim o meio para criar o contexto performático pretendido por mim (figura 10).



Figura 10: *Coma*, ato de cavar. Imagem: Marcelo Felipeti Júnior.

Penso que esse meio se relaciona também simbolicamente com o próprio meio social do qual me origino. Na língua portuguesa, escavar é sinônimo de descavar (BUENO, 1973, p.405). Palavra que pronunciada se assemelha foneticamente ao termo *desabar* e, por conseguinte, à palavra *desterrar*. Palavra que por sua vez é sinônimo de *expatriar*. E considerando as narrativas familiares apresentadas no primeiro capítulo deste trabalho de conclusão de curso, acredito que minha relação pessoal com as situações de migração, a que me atrelo mesmo antes do nascimento, estejam apresentadas.

### **O corpo como medida da ação**

Usei meu próprio corpo como referência de tamanho e formato para o buraco, sendo a pá o instrumento de aferição dessas medidas. Comprimento, profundidade e altura, aferidas com a pá, tendo meu corpo por base. Conforme a escavação avançava, eu tentava encontrar lugar dentro do buraco, observando de dentro dele o modo como meu corpo de encaixava ali. Esse processo pode ser observado na imagem abaixo (figura 11).



Figura 11: Coma, aferição de medidas tendo o corpo como referência. Imagens: Marcelo Felipeti Júnior.

Encontrada a forma final do buraco, acertada a terra caída, posicionei a câmera sobre o tripé, ajustei as configurações para o modo de vídeo e a coloquei a gravar. Me despi e entrei no buraco, onde permaneci deitado sem me mover por cerca de dez minutos.

Eu frequentemente passava por aquela estrada, e havia nesses barrancos uma visualidade específica que me parecia interessante. Quase sempre à sombra, pela orientação cardeal da estrada, neles a luz solar incidia apenas indiretamente. Com a umidade que brotava da terra e que se mantinha pela vegetação alta à margem do caminho, formavam-se condições ideais para o aparecimento das samambaias, avencas e outras plantas de sombra, que se empenhavam em cobrir a terra amostra à beira da estrada. Essas áreas eram interrupções no caminho visual da paisagem. Pontos em que se alterava a recorrência dos elementos dispostos ao longo da estrada.

Costumeiramente, em especial nas planícies pampeanas, deslocamos sobre a terra, a ver sua superfície. O barranco da estrada, em sua verticalidade, se mostra a mim como o resultado de sucessivas incisões humanas. Corte sobre corte, que deixam ver a carne da Terra. De dentro do talho, nós olhamos as superficiais camadas de sua epiderme. Com minha pá, repetindo esse gesto cultural, corto mais uma vez sua carne exposta em barranco, para acomodar e expor a minha.

No processo de autorreflexão para a escritura deste trabalho, percebi que as motivações para esta performance se relacionavam de alguma maneira, ao processo de enlutamento que eu viva pela morte de meu pai. À imagem de seu corpo imóvel e todo o contexto que se seguiu a esse fato e que me levaram a pensar agora sobre o estado de impermanência do corpo e da vontade do sujeito. O título *Coma* foi escolhido tardiamente. Apenas quando se tornara clara a mim, essa influência. Coma é um estado de suspensão das atividades motoras, em que o fluxo de consciência é estancado. Mas um estado reversível. Algo que, para mim, se assemelhava ao processo de luto que eu vivia naquele momento pela morte de meu pai.

Além disso, há um outro aspecto decisivo na escolha desse título. Um aspecto linguístico. No espanhol, língua materna de metade de minha família, e do país vizinho à cidade onde nasci, *coma* é o nome que se dá ao sinal gráfico a que chamamos *vírgula*. Sinal que representa um instante de pausa. Um momento de respiro no texto para tomar folego, o leitor. Para aliviar o percurso, narrativo. Um instante apenas, não definitivo, para parar, e seguir. Um tempo distinto, talvez da mesma ordem daquele vivido pelos seres do barranco. Seria um tempo vegetal? Um tempo vegetativo?

Parece-me que de muitas maneiras a imagem criada durante essa performance possa evocar a icônica pintura em que John Everett Millais, retratando a morte de Ophelia do Hamlet de Shakespeare (figura 12). Shakespeare era uma das fontes favoritas de pintores vitorianos e a figura trágico-romântica de Ofélia, era um assunto especialmente popular entre os pré-rafaelitas. A imagem é carregada de uma natureza descrita em detalhes, que operam a favor dos simbolismos. As plantas, retratadas em seus pormenores estão à serviço da narrativa que envolve a personagem. Segundo informações disponibilizadas no site da Tate Britain, que hospeda o quadro, a papoula significaria morte, o salgueiro, a urtiga e a margarida estariam associados ao amor, à dor e à inocência abandonados.



Figura 12: John Everett Millais, Ophelia, 1851-2. Óleo sobre tela, 76,2 x 111,8 cm. Tate Britain, Londres, Inglaterra. Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>.

Em comparação com *Ofélia*, há de fato um ato simbólico na minha ação em *Coma*. Mas este não se relaciona ao sofrimento amoroso conjugal. Apesar de não estar claro para mim naquele momento, hoje penso que se relacione ao processo de perda, ao luto. À uma narrativa de relação entre vida e morte tendo o ser humano e a terra como personagens. O corpo e o território, talvez.

Na imagem resultante em *Coma*, as cores frias esverdeadas da vegetação e do musgo entram em contraste com os tons ocres quentes da terra nua caída, denunciando a ação física do homem sobre aquele espaço. A terra caída pelo processo de escavação. Uma escultura por subtração. O corpo deslocando parte do mundo entorno de si. Há uma tensão em seu repouso, um desconforto, uma repulsão, talvez. Um buraco feito para acomodar o corpo. Mas ao mesmo a imagem pode suscitar uma situação de descoberta desse corpo. Como se fosse aquele o local de origem de um objeto arqueológico. Como se o espaço de ar entre o corpo e a terra, fosse resultado de um descolamento do material em torno de si, por sua própria pulsação. Por uma incompatibilidade de materiais, o corpo desloca parte do mundo entorno de si. Vibra.

A imagem de Ofélia, me lembra a da Ismália, do poeta simbolista brasileiro Alphonsus de Guimaraens, pois que sublimes. Ambas, experimentando um estado de espírito que transcende a condição humana. Cada uma em seu contexto narrativo, em devaneio, ansiando alcançar outro estado de ser, outro estado físico, outro estado da alma. Minha imagem é terrena. Não fala de céus e mares ou de riachos e flores. Apresenta um corpo vivo, de um artista presente, que escava um buraco no barranco para acomodar a si mesmo nesta realidade, terrena, terrosa.

Coloco meu corpo ali, na tentativa de, junto dos elementos naturais esteticamente potentes, produzir sentido. O corpo latente, nascido para mover-se apresenta-se estático. Repousando envolvido por elementos naturais que seguem em seu próprio e distinto tempo. Entendo que com este trabalho eu começo a me aproximar dos artistas da *Land Art*. Conforme Kastner e Wallis, há entre os integrantes dessa corrente artística há aqueles que buscam o envolvimento físico direto com os espaços naturais. Aqueles que pretendem a si “como um indivíduo agindo em uma relação direta com a terra. Alguns artistas usam seus corpos para fazer uma relação performativa com um ambiente orgânico; a escala dos trabalhos é em relação à forma humana”. (1998, p.114 - tradução do autor)

Segundo os autores:

“...eles enfatizam uma ligação primal e simbólica com a terra, criando formas contemporâneas de ritual. Outros reagem contra a monumentalidade da *land art* americana primitiva fazendo gestos transitórios e efêmeros. Uma escultura pode incluir o artista fazendo uma caminhada através de um campo, sutilmente realinhando elementos para marcar sua passagem. Os artistas também usam seus corpos para mapear a paisagem, apresentando documentação fotográfica de suas jornadas.” (KASTER e WALLIS. 1998, p.114 - tradução do autor)

Mas haveria outro aspecto importante nesse tipo de produção, que envolve o corpo e a paisagem. “Em contraste com a ausência de insinuações sugerida pelos primeiros trabalhos de earthworks, a paisagem pode ser revelada como uma zona de invasão ou exclusão, dividida por redes invisíveis, ainda que complexas, de limites políticos e étnicos”. (KASTNER e WALLIS, 1998, p.114 - tradução do autor).

É neste local que opera Ana Mendieta. A artista cubana mudou-se ainda jovem, refugiada, para os Estados Unidos em 1961 e essa separação cultural traumática teve grande influência sobre sua produção artística. Seus primeiros trabalhos envolviam manipulações em seu corpo, muitas vezes em contextos de violência, como cenas de estupro ou assassinato. Na década de 1970, Mendieta começou a visitar o México em busca de sua cultura original e foi durante esse período que os espaços naturais adquiriram importância crescente em seu trabalho. Na série “*Siluetas*” (figura 13), Mendieta começa a explorar uma série de autorretratos em que inscreve sua presença física na paisagem.



Figura 13: Ana Mendieta, sem título, da série “Silueta”, Iowa, 1978. Fonte: KASTNER, Jeffrey. WALLIS, Brian. Land and environmental art. Nova Iorque: Phaidon Press Limited, 1998.

Não é esse o meu caso. Sim, há uma dimensão simbólica na ideia de renovação da natureza, especialmente da terra que abriga o corpo. E há uma circunstância onde encontro a mesma situação processual: a terra escavada. Lavrada, nos manejos familiares, derrubada por mim em *Coma*. Mas essa figura não é apresentada para simbolizar uma força ancestral, ou o poder vital da concepção, características atribuídas à natureza no trabalho de Mendieta. Em meu trabalho, é justamente o oposto. Posiciono meu corpo naquela situação, na intensão de provocar a reflexão sobre o estado de fragilidade e impermanência do ser.

Quando penso o modo como tento conceber a paisagem e me inserir nela, neste trabalho, tomo como referência o trabalho artístico de João Penoni (figura 14).

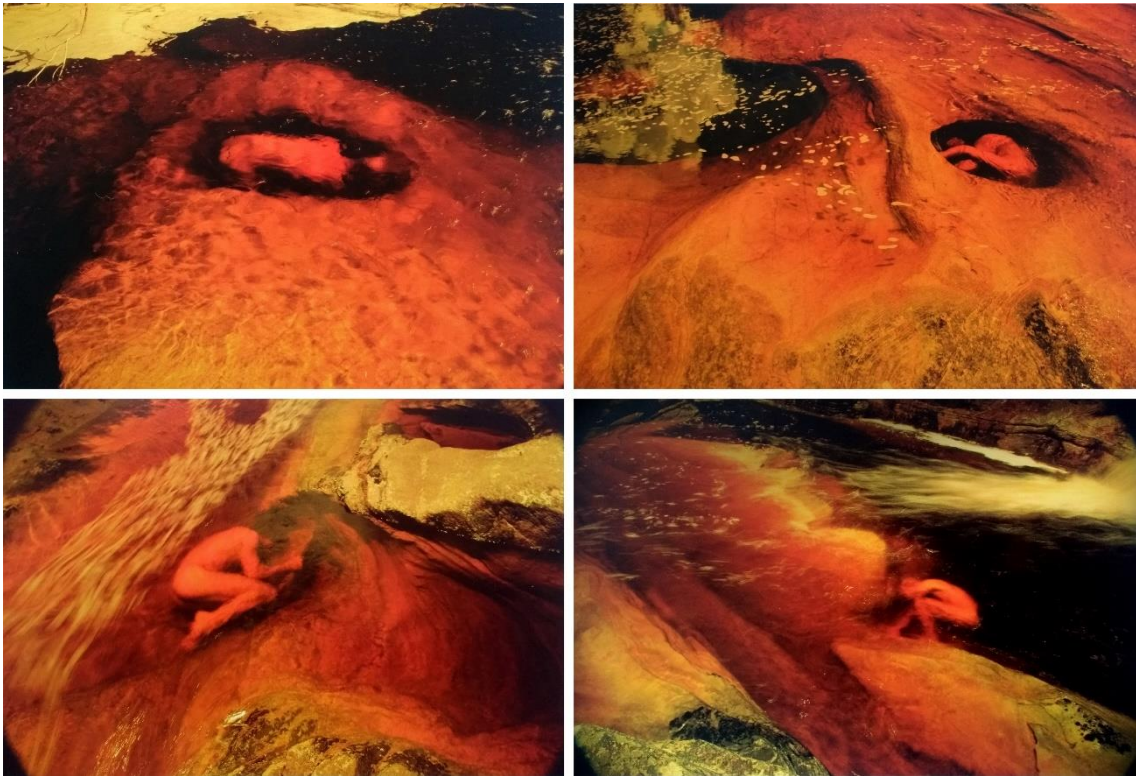


Figura 14: João Penoni, da série Rio do Salto. Fonte: FRIQUES, Manoel Silvestre (Org.). Lúmens de João Penoni. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Selo Recorte, 2013.

O artista carrega em si o mesmo espírito errante de Petrarca, Thoreau, de Long e de Smithson. O artista fala sobre seu trabalho, em entrevista a Beatriz Lemos para o catálogo de sua exposição “Lúmens”. Conta que muitos dos “lugares/paisagens” que aparecem em seus trabalhos foram encontrados em viagens que fizera e, que considera uma das partes mais significantes do seu processo de trabalho, a busca e o encontro com esses lugares. Podemos vislumbrar seu encantamento pela investigação junto aos espaços naturais quando diz: “para a série Nichos, procurava sempre alguma cavidade, fenda, qualquer brecha na paisagem onde o corpo pudesse se encaixar. Quando encontrava, era como se aquele lugar estivesse ali esperando e preparado para o encaixe. É como se a paisagem te abraçasse” (PENONI apud FRIQUES, 2013, p. 50).

Esse é o caso da série “Rio do Salto” (figura 17).

Na série Rio do Salto, feita sob as águas de um rio vermelho, o Parque de Ibitipoca (MG), me utilizei das panelas (buracos perfeitos esculpidos pelo movimento das águas) para os encaixes com o corpo. Era como se o corpo pudesse ter sua casa ali, se alimentasse daquele buraco, de tão perfeito o encaixe. Mas faltava o oxigênio e batia o frio da água gelada. (PENONI apud FRIQUES, 2013, p. 51)

Há no trabalho de Penoni, uma constante inquietação. Uma tensão entre espaço e indivíduo onde a figura humana, procura abrigo, busca um lugar para acomodar-se, em

vão. “Neste espaço natural inventado por Penoni, o indivíduo procura desfazer as barreiras que o separam de seu entorno; a figura busca integrar-se ao fundo. De certo modo, há uma resistência a esta plena integração” (FRIQUES, 2013, p. 45). Talvez por entendermos que não seja aquele seu lugar, onde possa de fato manifestar sua própria natureza, percebamos essa situação. O artista entende que, “essas tentativas de simbiose com a paisagem, ao mesmo tempo em que nutrem, energizam e purificam, também mostram uma incapacidade de fazê-la [a simbiose], a fragilidade e a inutilidade do corpo dentro de uma cratera vulcânica ficam muito claras” (PENONI apud FRIQUES 2013, p. 51).

Penoni trabalha sobre os espaços naturais para construir uma paisagem que possa acomodar o homem em um novo lugar. “Enquanto ação, a obra paisagística de Penoni preocupa-se em assegurar que o indivíduo não seja reduzido aos limites do ser humano, que o espaço também o constitui” (FRIQUES, 2013, p. 45). Talvez possamos enxergar esse esforço pela camuflagem do artista no contexto natural.

Nestas séries, o artista desloca-se do contexto urbano com a finalidade de fundar o seu lugar, em um processo que poderia ser definido como um reagrupamento do indivíduo à mãe natureza. Para isso, ele seleciona locais onde seja possível um exercício mimético próximo da indistinção entre experiências internas e externas do esquizofrênico. (FRIQUES, 2013, p. 45)

Podemos perceber nesses trabalhos a ausência da monumentalidade dos cenários naturais, tão explorada pelos artistas paisagistas. Pelas escolhas formais, por angulação e enquadramento da câmera, Penoni recorta a cena de modo que os espaços naturais, em vez de imporem uma autoridade sobre seu corpo, o recebem em seu justo tamanho. Mas ainda que possamos ir caminhando para este lado, crendo em uma reconexão quase mística do homem e natureza, Friques ressalva a necessidade de que entendamos que a análise de trabalhos como esses não deve estar fundada em um essencialismo que encare a paisagem como um dado natural.

Indo ao encontro do que já nos apontou Anne Cauquelin, o autor nos lembra que as paisagens de Penoni, assim como toda paisagem, são uma construção. E no meu caso, uma construção maior ainda. Em meu processo de criação eu, atribuo à uma pá o serviço de cavar os buracos que Penoni encontrou produzidos naturalmente pela ação da água. Em ambos os casos, há um resultado artificial nessas relações entre os corpos e os espaços. “A artificialidade, portanto, impõe um obstáculo à consideração destas imagens como um reencontro do homem como o mundo natural. É preciso haver outros caminhos” (FRIQUES, 2013, p. 45). Naquele momento, Penoni nos diz que “simbolicamente, esse

corpo tenta uma utopia de harmonia com o entorno, mas ao mesmo tempo experimenta certo desconforto e inadequação a ele. O corpo tenta virar paisagem, mas não consegue, pois é matéria” (PENONI apud FRIQUES, 2013, p. 50).

Me parece que depois de tanto sofrer para formatar-se como indivíduo e de tanto lutar para construir-se como sujeito, seja quase impossível ignorar o arcabouço social, a armadura cultural da qual nos constituímos e carregamos e que o corpo humano talvez não seja capaz de se livrar apenas por descartar suas vestes. No caso de Penoni, seu corpo chega quase a camuflar-se ao ambiente de seu entorno, mas no meu caso o corpo está claramente apresentando como tal. Em meu trabalho, não pretendo que o corpo se torne paisagem, pretendo que ele se avizinha a ela. Em *Coma*, não busco uma tentativa de mimetização, mas sim um estranhamento por oposição da forma e pela cor.

### 3.2 - *Sopro* - a terra coberta do corpo, o corpo coberto de terra

A segunda vez em que me coloco fisicamente na natureza para conceber uma paisagem-corpo, foi em Minas Gerais, para performance direcionada para vídeo, intitulada *Sopro* (figura 15). A ação foi realizada às margens de uma estrada do interior do município de São João del Rei, tendo sido registrada em vídeo digital. O vídeo que apresento neste trabalho de conclusão de curso (anexo 02, em CD) é um recorte de 3 minutos dessa ação.

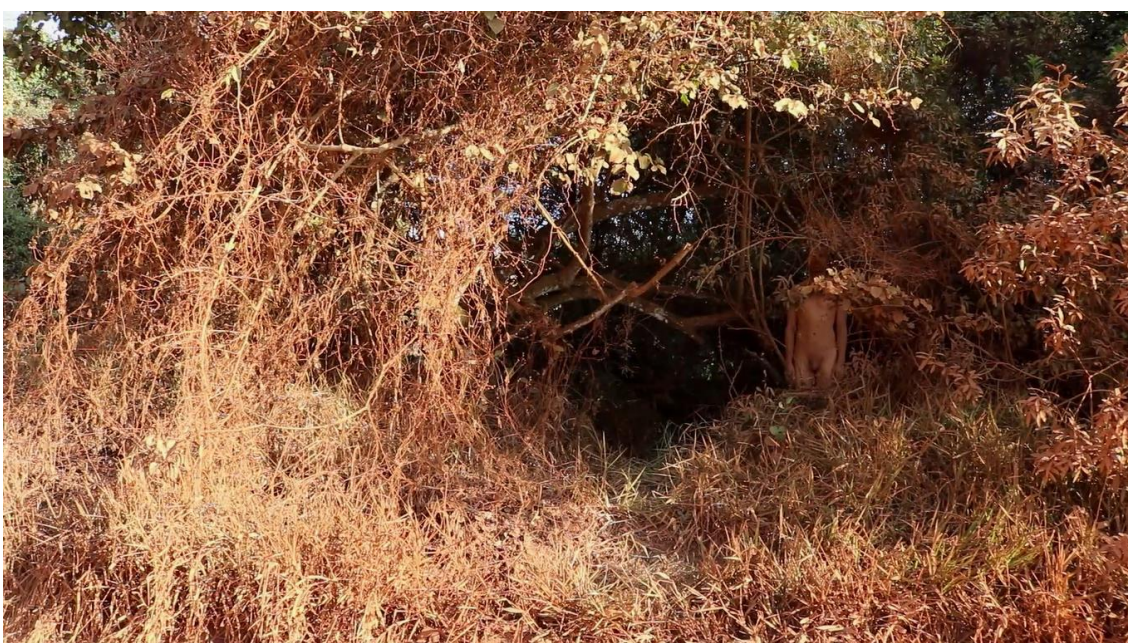


Figura 15: Bruno Schuch, *Sopro*, 2018. Performance direcionada para vídeo. Frame de vídeo.

Consiste em uma performance de dez minutos em que permaneço de pé, sem me mover, em posição de sentido, dentro de uma faixa de vegetação à margem de uma estrada, estando meu corpo nu, inteiramente coberto de terra. A mesma terra que cobre a vegetação, poeira da estrada.

Não há muito a ser dito sobre o processo de execução desta performance. Diferente de *Coma*, aqui o espaço natural não precisou ser preparado para receber a ação. O que necessitava de preparação era, desta vez, meu corpo. Eu posicionei a câmera em modo de vídeo e a pus a gravar. Despi minhas vestes e comecei a juntar com as mãos a

terra acumulada nos cantos da estrada, ao lado da faixa de vegetação. Então, joguei essa mesma terra sobre o meu corpo (figura 16).



Figura 16: *Sopro*, processo preparatório para performance. Cobrindo o corpo com a terra da estrada.

Deixei que a terra caísse sobre mim, buscando cobrir de pó, toda minha pele, pintando-me de ocre como a vegetação à beira da estrada (figura 17).



Figura 17: *Sopro*, detalhes da ação de cobrir o corpo com pó.

A terra que repousava sobre a vegetação, se desprendera da estrada pela ação humana, quando em trânsito; pela ação do clima, quando intempéries; e sobre o comando, ordem e acúmulo do tempo. Àquele momento eu não usava mais uma pá, agora eram minhas mãos o instrumento para trabalhar a terra. Pensava eu, que elas operavam resgatando uma possível memória física daquele espaço. Numa encenação em três atos, as mãos eram o sol que racha, as patas e rodas e pés que cortam, soltando da estrada a terra vermelha. Depois, eram o vento, desafiando a física, suspendendo partículas dessa mesma terra no espaço aéreo. Como as lufadas que sopraram o pó sobre a vegetação costeira, elas lançavam terra sobre meu corpo. Por fim, eram umidade, orvalho e chuva branda que não lavam, mas prendem a poeira sobre as folhas. Agarrei-me à terra da estrada, joguei-a sobre meu corpo, esfreguei-a para que permanecesse. E depois, caminhei, para junto daquele pedaço de mato que resistia entre a estrada e a cerca. Um espaço entre dois domínios humanos, o dito público e o dito privado. Caminhei me esgueirando entre galhos, em busca de um lugar comum, um lugar onde estar, coberto do mesmo pó.

Para *Coma*, usei uma pá para cavar o buraco e uma enxada para desamontoar a terra dentro da vala que corria ao lado da estrada. De modo que não se espalhasse, criando uma superfície uniforme que não provocasse ruído visual nas imagens finais da performance. Em *Sopro* o ato de cavar é substituído pelo de reunir a terra da estrada com as mãos. Há uma inversão de gestos. As mãos que, com uma pá, antes derrubavam a terra sobre a margem da estrada para fazer lugar no barranco tentando acomodar o corpo, agora reúnem a terra da margem da estrada para cobrir o corpo e dar-lhe lugar junto à vegetação. Em ambos casos, minhas mãos deslocam a terra de seu lugar original para dar-lhe um sentido, junto a meu corpo. Trabalho de escultor.

O corpo que estava dentro da terra, apresentado nu, limpo, como elemento de contraste com a natureza, está agora coberto pela terra solta, pela poeira, em meio a vegetação, replicando a situação imposta pela ação do homem àquela fração de natureza. Manifestava-se assim uma escolha formal e semântica. Formal, pois ao aplicar uma fina camada de poeira, eu conseguiria uma melhor harmonia tonal na imagem e isso me levaria a um resultado de imagem onde meu corpo apareceria camuflado na paisagem. A escolha semântica me parece estar relacionada a antiga ideia do memento, que vem perpassando meus trabalhos. A fragilidade da existência, e impermanência do ser. Em *Sopro*, o corpo que impõe à natureza uma situação de agressão, toma lugar junto a ela para dizer:

*“memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris”*<sup>1</sup>. E foi ao pensar a relação entre a máxima bíblica que busca lembrar-nos da brevidade da vida e a situação polvorosa da terra submetida à erosão, estendida sobre a vegetação, que cheguei ao título dessa performance.

Entendo que haja uma ação semelhante às do conjunto de ações conhecido como mimetismo, investigadas pelo Sociólogo francês Roger Caillois (1972), porém não em total comunhão de procediendos. Por mais que eu busque uma harmonização da cor de meu corpo com a cor do ambiente eu me cerca, procedimento recorrente da camuflagem entre animais (CAILLOIS, 1972 p. 66), conscientemente não houve intensão minha de fazer de meu corpo indistinguível no meio que o cercava. Havia sim um desejo de identificação com o espaço que eu busco enfatizar visualmente cobrindo meu corpo de pó. Há mais uma intenção de conjugar, avizinhar, de harmonizar meu corpo àquele ambiente, do que propriamente de dar-lhe uma aparência enganadora, escondendo-o. PENONI sim, parece buscar uma situação de camuflagem, mesmo considerando não ter conseguido atingir esse objetivo.

Estive diante da câmera por 30 minutos. Em diferentes posições. Para escolher a posteriori o resultado que mais se adequava aos meus objetivos. Resultam imagens que podem ser editadas em vídeos de diferentes durações e roteiros. Durante o recorte de vídeo que apresento como esta performance, permaneço imóvel, mas desta vez apresento o corpo de pé. Olhando para a fora da cena, para alente da câmera, ou seja, para o próprio observador. Entendo que essa atitude esteja ligada a um processo de catarse. Ao observar meu corpo, no estado em que esteja, o sujeito põe-se em meu lugar.

Sobre essa experiência catártica, em suas performances, PENONI (2013) comenta:

Quando me coloco diante da câmera como objeto, me coloco no lugar do outro. Aquele corpo retratado deixa de ser eu para se tornar um corpo que poderia ser você. Quando o espectador olha para uma imagem de uma cachoeira e, aos poucos, percebe a forma de um corpo atrás do véu de água que quase o cobre por completo, de imediato ele se transporta para aquele lugar e tem a sensação da água caindo sobre seu corpo: “se ele está ali eu também poderia estar”. (PENONI apud FRIQUES, 2013, p. 53)

Da mesma forma, ao olhar para a lente, eu busco imaginar os olhos do espectador, para que no momento em que este venha observar a imagem finalizada, sinta esse processo de catarse.

---

<sup>1</sup> Lembre-se homem que és pó, e ao pó retornarás.

## **Lugar outro, o encontro com Minas Gerais**

Em termos conceituais, me agrada pensar que o que separa o espaço – uma área qualquer entre coisas quaisquer- do lugar, seja o afeto. Para mim, a relação afetiva, de qualquer ordem e natureza, que se possa ter com algum espaço faz dele lugar. Em 2017, eu deixei Pelotas para conhecer novos espaços. Fui viver em Minas Gerais, por ocasião de uma mobilidade acadêmica, na qual me desloquei para a Universidade Federal de São João del Rei. Fui viver em uma cidade de origens setecentistas, no barroco sudoeste mineiro. E já na minha chegada fui tocado pelas dinâmicas sociais de relação do homem com o espaço natural. Pousar em Belo Horizonte pela primeira vez foi uma das experiências mais tocantes que tive.

De dentro do avião, as crateras rasgadas à máquina aumentavam seu tamanho à medida que a altitude diminuía. A carne da Terra que eu imaginava ver nos barrancos das estradas que eu percorria no Rio Grande do Sul, se apresentava como ferida aberta, lacerada, chaga rasgada em vermelho. A dimensão da ação humana sobre o espaço natural era outra em Minas Gerais. Se via, por toda parte. Cheguei em agosto, período de seca. E o caminho até São João del Rei, onde viria a viver por ano e meio, apenas aumentou o choque que eu sofrera no processo de aterrissagem. Em muitos pontos, as estradas eram banhadas de ocre. A vegetação, metros acima do chão, estava coberta pelo pó das mineradoras. Da extração ao transporte, estavam lá as marcas do mal que ainda causamos. As minas gerais continuam a sangrar pelas nossas mãos.

A decisão de realizar um trabalho junto a vegetação coberta de pó, foi provavelmente a mais rápida que já me ocorreu. No dia mesmo em que cheguei a São João Del Rei, essa intensão passou a me acompanhar. Mais do que a topografia mineira, era todo um paradigma social diferente com o qual eu estava me deparando. Por vezes, me sentia mesmo como um artista viajante a observar novas paisagens naturais e sociais, cenários naturais e dinâmicas humanas. Além de uma mudança territorial, certamente eu encontrei com novas estruturas mentais que me moveram a pensar sobre o contraste entre essas paisagens do sul do Rio grande do Sul e as de lá. Pensar as relações que se formaram pelo modo como se trabalhou ou se trabalha a terra em cada uma dessas regiões. Aqui, uma cultura construída sobre o ideário do homem campeiro. Lá, sobre o ideário do homem mineiro. De um lado, supostamente uma cultura de cultivo; de outro, supostamente uma cultura de exploração. Em ambos, o atrelamento moral entre o ser humano e o labor sobre a terra.

Eu cheguei a São João del Rey no inverno. Deixei Pelotas em uma estação chuvosa para descobrir que lá o período de frio é também tempo de seca. Havia quase três meses não chovia na região das vertentes, cuja capital é São João Del Rei. Um choque para mim. “Quando o verão chegar, trará as chuvas”, me diziam. Naquele momento, eu ainda desconhecia os recursos necessários para a realização de *Sopro*. Não sabia para onde ir, não conhecia as estradas locais, não dispunha de equipamento e logicamente, não tinha resolvido as questões formais para a realização projeto. Me faltava familiaridade com aqueles espaços. Me faltava afeto. Assim, eu segui meu caminho, tendo em mente que o tempo que eu precisava para me ambientar na cidade e me equipar, seria o mesmo tempo de espera até a nova estação seca.

Quando veio o novo período de seca, em agosto de 2018, eu estava a sua espera, preparado para performar. Ao lado do campus onde eu estudava, havia uma estrada onde se formavam as condições tidas por mim como ideias para a realização da performance: vegetação alta à margem da via, coberta de pó. Eu observei o fluxo de trânsito em diferentes dias e horários no local, a incidência da luz solar, a progressão do acúmulo de pó. Durante alguns meses, apenas aguardei que se formasse a camada suficiente para colorir a vegetação de ocre. Depois de conseguido o equipamento e marcada a data de realização da ação performática, choveu. Uma chuva torrencial, que carregada de toda a tensão acumulada por mais de um mês, lambeu folha por folha, devolvendo o pó à estrada de onde viera. Só me restava outra vez, esperar.

Na vida campesina há um momento apropriado para cada situação. No campo somos ensinados a planejar longas distancias temporais, a investir tempo àquilo que está por vir, que há de acontecer. Vive-se sempre um tempo de espera, de sujeição das vontades. Há um tempo para semear e um tempo para colher. O momento certo e a velocidade adequada. Há um tempo para amansar os bezerros, para ordenhar as vacas, para domar os cavalos. Domesticar animais e a si mesmos. Por um lado, dominando impulsos, controlando vontades, aprendendo a paciência. Por outro, embrutecendo-se. Quando é chegado esse tempo certo, não há maneira de evitá-lo. Na vida campeira, não há domingos ou feriados, chuva, sol, doença ou frio, que mude a ordem das necessidades das coisas. E assim, aquele que se via amarrado ao pago, esperando a hora certa para cumprir suas obrigações, se vê forçado a ação. E essa ação não vem da vontade, mas da necessidade.

Quando se desenvolve uma proposta de arte junto a natureza, isso não é diferente. Ainda que se considere incorporar o acaso, para desenvolver um trabalho junto a

ambientes naturais é preciso mais do que a apreensão de seus aspectos visuais e potencialidades estéticas. É necessário encontrar o momento mais adequado para a realização da ação. As intempéries são o primeiro fator a se considerar. Dias de chuva e de nublado, de sol aberto, de vento corrente a soprar nuvens e sombrear a terra. Parece ingênuo falar sobre isso, pois que óbvio. Mas essa situação de espera tem sido parte relevante do meu processo artístico.

Sempre que um projeto começa a ganhar direção, percebo que há em mim um encantamento que busco superar. Aquela euforia sentida quando encontramos uma ideia que percebemos, resultará um trabalho. Entendo que essa sensação seja o estopim para o desenvolvimento de um projeto. Mas que seja preciso esgotá-la. Transformar o entusiasmo, a excitação, em reflexão, constatação e admiração das potencialidades semânticas. Sinto que do contrário, esse entusiasmo poderia me prender a uma poeticidade ingênua. E busco fazer isso revisitando os locais sucessivamente, através de caminhadas, enquanto aguardo as condições naturais ideais para performar, buscando acalmar o olhar, no intento de encontrar novas percepções, novos contágios. Algumas vezes colhendo registros em imagens (figura 18), como no caso de *Sopro*.



Figura 18: *Sopro*, investigação do espaço natural pretendido para performance. Imagem do autor.

Busco provocar-me sensorialmente, para assimilar o maior número de aspectos estéticos possíveis daquele cenário caótico que se apresenta a mim, mas visando um movimento de ordenação desses estímulos. Conforme aponta Sandra Rey,

Sim, o processo de criação é algo que se apresenta na ordem do caos, mas se aventurar neste processo, implica tomar consciência que este ‘caos’ não é a desordem total ou a confusão indiferenciada. É esta alternância que se estabelece logo aos primeiros investimentos na obra, entre o saber e o não saber. (REY, 1990, p. 88)

Como um pintor que se afasta da tela para observar os resultados das novas pinceladas, eu busco oferecer ao meu corpo novas percepções, tendo em vista que “o corpo do viajante anota os eventos da viagem, as sensações, os obstáculos, os perigos, o variar do terreno” (CARERI, 2013, p.133). A cada visita, os elementos dispostos naquele ambiente vão se assentando. O conjunto caótico de estímulos e possibilidades de ação, vai se ordenando. E as estruturas físicas do território se inscrevendo em meu corpo. Novas linhas, novas texturas, novas manchas vão surgindo e a imagem que pretendo criar vai tomando forma ideal em minha mente.

Ainda conforme REY,

Se o caminho é essencial, que tem um caráter produtivo no processo de criação, podemos deduzir que é porque a obra avança segundo um processo. A formulação em processo significa que a obra é um processo de formação. (...) e se a obra é, ao mesmo tempo, um processo de formação e um processo no sentido de processamento, de formação de significado, como afirmado acima, é porque, de alguma forma, a obra interpela os meus sentidos, ela é um elemento ativo na elaboração ou no deslocamento de significado já estabelecidos. Ela perturba o conhecimento de mundo que me é familiar antes dela: ela me processa. (REY, 1990, p. 87)

O poeta transcendentalista estadunidense, Henry David Thoreau conta-nos a suposta ocasião em que um viajante pedira à empregada de Wordsworth que lhe mostrasse o gabinete de estudos do patrão, pois que ela respondeu: “esta é a sua biblioteca, mas o seu gabinete está lá fora” [THOREAU, 2012, p.53]. Thoreau foi um dos primeiros a enxergar e apontar no ato de caminhar seu potencial estético, capaz de provocar experiências possíveis de refletir os dados da realidade subjetiva e social. Os poetas caminhantes, organizam melhor suas ideias atravessando o espaço, deslocando. Também é para mim a rua, a estrada, o caminho de trânsito onde melhor encontro meus pensamentos. O ato de caminhar torna-se aí um processo mântico de amadurecimento de ideias.

### 3.3 - Era um rio o que corria aqui

A terceira vez em que coloquei meu corpo junto à paisagem foi para a performance intitulada *Era um rio o que corria aqui* (figura 19). Trata-se de uma performance direcionada para fotografia em que permaneço deitado sobre uma tábua, pondo meu corpo em estado de ponte entre as margens de um córrego canalizado. A ação foi realizada no centro da cidade de São João del Rei, Minas Gerais, registrada em fotografia digital (anexo 03, em CD).



Figura 19: Bruno Schuch, *Era um rio o que corria aqui*, 2018. Performance direcionada para fotografia. Fotografia: Frederico Reis

A execução da performance foi a realização de uma ideia pretendida e estudada por alguns meses. Assim como em *Sopro*, foi necessário um período de espera das condições naturais ideias para compor a imagem que eu pretendia. Um tempo de investigação do espaço, de concepção de estratégias e de testes.

No planejamento desta performance optei por contratar um fotógrafo para realizar os registros, em foto e vídeo. Eu decidi a posição da câmera em relação a cena, o enquadramento, abertura, o ponto focal. Desci com a tábua para dentro do leito do canal. Posicionei-a no local onde eu desejava, tendo por diretriz de posicionamento as copas das

árvores. Eu já observara e registrara o local diversas vezes e já simulara mentalmente minha posição ideal com base na observação das fotografias. Depois de posicionar a tábua, subi até a ponte para constatar junto ao fotógrafo o sucesso da composição.

Desci mais uma vez até o leito, ajustei a posição da tábua, me despi, caminhei até o centro da mesma e deitei sobre ela (figura 20).

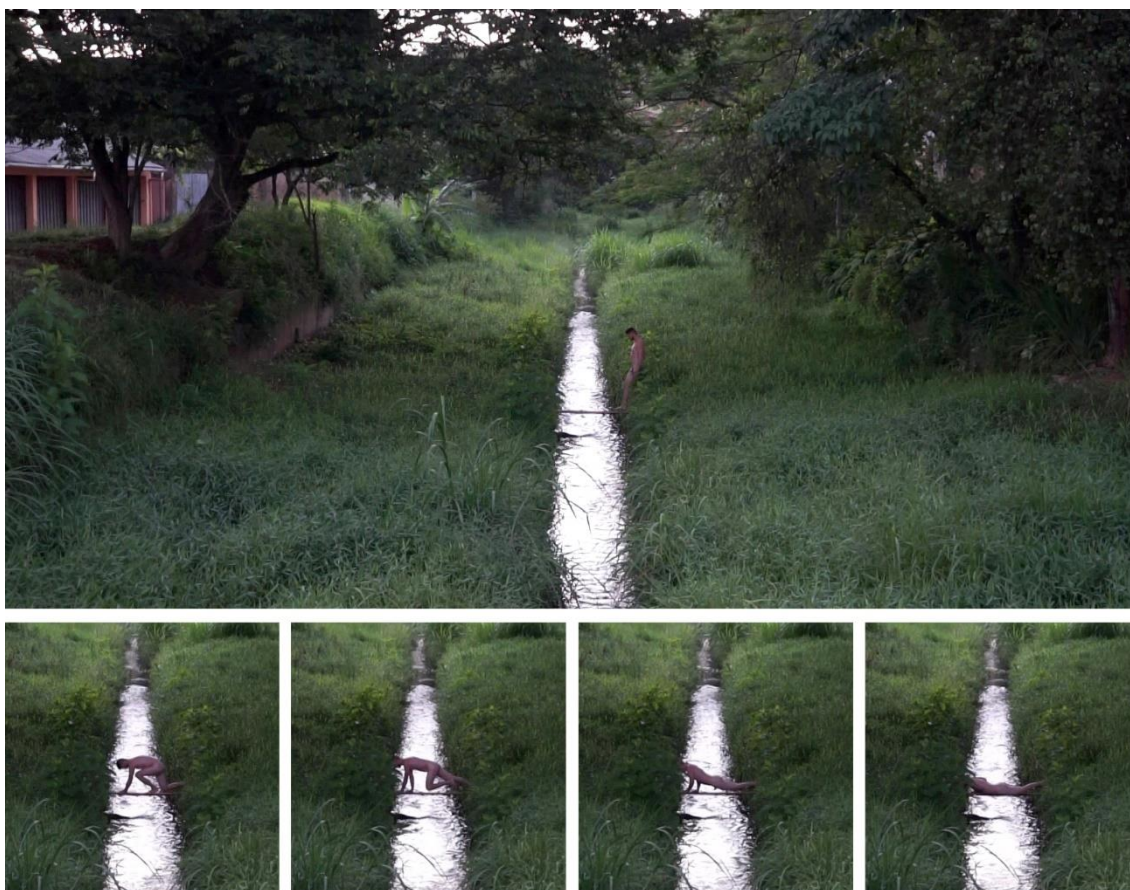


Figura 20: *Era um rio o que corria aqui*, tomada de posição para ação. Imagens: Frederico Reis.

Anteriormente, ainda na madeireira onde comprara a tábua, testei sua resistência enquanto ensaiava o movimento descendente. Mas eu desconhecia a minha resistência àquela posição. Mantive meu corpo esticado, braços, inclusive. Seguros apenas pela resistência de meus músculos. Por duas vezes foi necessário sair do estado de performance para relaxar os braços. Permaneci ali por cerca de quinze minutos, enquanto o fotógrafo recolhia fotografias e vídeos. O que apresento para este trabalho de conclusão de curso é o resultado fotográfico da ação.

Para a realização da performance, escolhi um horário em que coincidissem a sutileza da luz e a timidez da dinâmica sócio espacial da cidade. Era seis e meia da manhã quando chegamos ao córrego. Ainda era escuro quando posicionamos equipamento e

testamos as posições da câmera e da tábua. Esperamos cerca de 30 minutos até que incidisse sobre nós a luz ideal. E próximo das sete horas da manhã eu estava em estado performático buscando ser ponte entre as margens do Córrego do Rio Acima.

O processo de escavação, neste projeto não esteve a meu encargo e é anterior a minha ação. Eu aproveito o leito canalizado do córrego para acomodar meu corpo. Olhando o lado esquerdo da imagem, pode-se observar uma mureta de contenção que segura um barranco. Acima deste, no canto superior esquerdo vê-se troncos das árvores plantadas ao lado do canal. No canto superior direito vê-se ramagens de outras árvores. Percebe-se por esses elementos que a cena é observada de cima e que o corpo está em um nível mais baixo do solo. Mais uma vez ocupando um espaço que não pertence, em origem, a ele. Tem-se a noção de amplitude, de uma natureza, ainda que domesticada pelo homem, muito superior em volume ao corpo que acomoda.

Atualmente, em minha pesquisa poética, quando olho para *Era um rio o que corria aqui*, me interessa pensar, o procedimento de imitação de um objeto cultural. No caso, um objeto arquitetônico, a ponte. Essa situação despertou em mim a reflexão sobre a potencialidade desse gesto. Depois disso, eu desenvolvi uma performance onde apresento meu corpo como poste que sustenta a cerca.

Diferente de *Sopro*, onde busco acomodar meu corpo de modo que ele se assemelhe a seu entorno, aqui não busco harmoniza-lo ao meio que o cerca. Há um estado de imitação, talvez simulação de um estado de um objeto, porém sem camuflar meu corpo. Sem que este corpo se apresente como tal. E se isso acontece, talvez seja em consequência das dimensões das imagens apresentadas e da própria relação de tamanho entre meu corpo e os elementos naturais ali presentes. A composição mais aberta, onde a natureza se apresenta maior, esconde o corpo não por mimese, mas por afastamento.

O Córrego do Rio Acima (figura 21) foi um dos fluxos d'água engolidos pela ganância durante o processo de formação da cidade de São João del Rei. Um rio inteiro subjugado à escala (e vontade) humana.



Figura 21: Córrego do Rio Acima em período de seca, São João Del Rei, início do Século XX. Acervo on-line do grupo “A Antiga São João Del Rei!” na rede social on-line Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1780761555302383&set=p.1780761555302383&type=1&theater>

Quando cheguei à cidade, fui logo apresentado a dois de seus principais cartões postais: as grandiosas pontes de pedra coloniais que se estiravam sobre o que seria o Córrego do Lenheiro. Este é o principal curso d'água do centro histórico da cidade, sendo o Córrego do Rio Acima um de seus afluentes. Acontece que do grande volume de água que corria ali, só resta o indício apontado pelos arcos das pontes. Os córregos secaram, sufocados pelo crescimento urbano, o decorrente desmatamento, aterramentos e

pavimentação. Sobram estreitos canais no centro do antigo leito, por onde segue um fluxo muito baixo de água.

Depois de dois meses morando em São João del Rei, fui viver em uma casa ao lado do Córrego do Rio Acima. E a partir daí minha atenção para com os córregos da cidade passou a ser maior. Eu sentia ali potentes questões visuais e semânticas a serem investigadas. Foram meses caminhando ao lado do Rio Acima, observando, deixa-me afetar e recolhendo registros, usando a câmera do celular, sempre disponível no bolso, para fotografar (figura 22).



Figura 22: Córrego do Rio Acima, São João Del Rei, registros de observação em diferentes momentos durante o ano de 2018.

Esses espaços, de natureza domesticada, lugares entre os espaços de deslocamento e a propriedade privada, sofrem constante interferência humana. Mas, há nesses espaços, uma tensão própria. Uma força de recuperação, de manutenção, de resistência e resiliência. Se manifesta ali a diretriz básica de todo ser vivo, continuar a existir, perpetuar-se, vencer a efemeridade. E por mais profunda que seja a origem dessa força, sua manifestação é tênue. Com pura sutileza, num tempo que não é o humano a

samambaia cobre o barranco. O pasto debruça-se sobre o leito do córrego. As ramagens avançam sobre a estrada. E por isso, por uma característica própria que não é da ordem do indivíduo, mas do coletivo, sem preocuparem-se com a eternidade, existem.

A ideia de por meu corpo em estado de ponte veio da observação da rotina de funcionários da prefeitura prestavam manutenção ao espaço público, aparando a grama para que se mantivesse bem baixa. Para não precisarem fazer um percurso de centenas de metros ou ter de entrar no córrego, improvisaram sua própria ponte com duas tábuas cimbradas, atravessadas sobre as margens de concreto do curso d'água. Ao observar a inusitada dinâmica de trabalho que se apresentava no leito do córrego, percebi a possibilidade de fazer o mesmo com meu corpo. O espaço urbano e suas dinâmicas sociais me apontava uma alternativa poética. Sobre essa inter-relação de afeto entre indivíduo e espaço, CARERI aponta:

O espaço apresenta-se como um sujeito ativo e pulsante, um produtor autônomo de afetos e de relações. É um organismo vivente, com um caráter próprio, um interlocutor que tem repentes de humor e que pode ser frequentado para instaurar um intercâmbio recíproco. (CARERI, 2013, p. 78)

A cidade, não deve ser vista apenas como um espaço de aglomeração humana, constituído por pedra e concreto. A cidade é também toda a rede de afetos construída por aqueles que a habitam. E essa relação entre cimento e carne, terra e pele, pedra e osso que se dá nas cidades, constrói em cada um de nós distintas relações físicas e sociais com o espaço. E nesse intercâmbio relacional, vamos instaurando novas percepções de paisagem. Segundo CAUQUELIN,

A cidade participa da própria forma perspectiva que produziu a paisagem. Vendo-a assim, rendemos homenagem a sua constituição, recompomos os elementos de sua própria gênese e transformamos cada sensação, visual, auditiva, tátil ou olfativa, em tantos outros elementos de uma paisagem idealizada. (CAUQUELIN, 2007, p. 149)

Depois dessa experiência urbana vivida por mim, foi preciso entender como se estruturavam as relações físicas daquele espaço. Quando decidi por meu corpo em ponte, fui até os córregos investigar as possibilidades de realização da ideia. Com uma vara encontrada no próprio local e usando meu corpo de baliza, aferi as dimensões do leito. Mas tendo os córregos sofrido a ação de manutenção do espaço público, o que se via não era mais a imagem que eu guardava como potente, de grama alta na várzea e pastizal deitando sobre as margens do canal. Agora o restava era palha seca, cortada há pouco. Mais uma vez, assim como em Sopro, foi preciso respeitar um tempo de espera para que se configurassem outra vez, as condições pretendidas por mim.

Me interessava que o pasto estivesse alto pois assim, traria uma noção de permanência e resistência da vegetação que insiste em crescer onde o seu humano decidiu que ela não deve existir. Além disso, com a grama alta, haveria uma harmonia cromática bem como de texturas, que resultaria em uma atmosfera de sutil equilíbrio, apontando uma constância da paisagem. Mas havia também uma questão formal dos elementos visuais que comporiam a imagem final. O córrego tem dois metros de largura, meu corpo, um metro e oitenta. Eu precisava do pasto para cobrir o espaço vazio entre as extremidades de meu corpo e as margens.

Como de costume, nesse intervalo de tempo, enquanto esperava as condições desejadas por mim se reestabelecerem, caminhei algumas vezes pelas margens e pelo leito dos córregos fotografando, anotando mais uma vez, colhendo informações desde incidência da luz, a movimento de pessoas, agora já com o ponto de ação determinado. Me uma das caminhadas, com uma vara encontrada no próprio local e usando meu corpo de baliza, aferi as dimensões do leito e constatei a possibilidade de realizar a ação performática (figura 23).

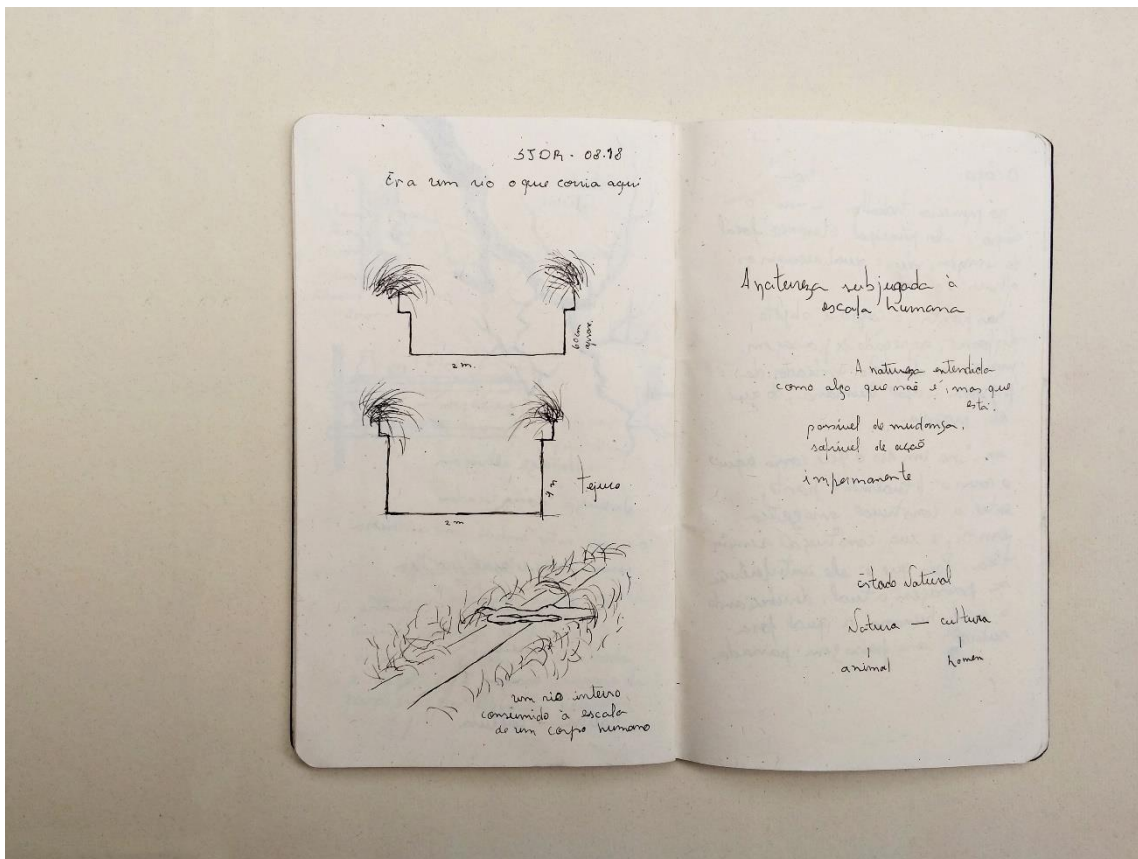


Figura 23: Era um rio o que corria aqui, projeto registrado em caderno de anotações.

## O tensionamento do corpo

Quando decidi que usaria meu corpo como ponte entre as margens do córrego, me veio em mente, como referência possível, *Parallel Stress* de Dennis Oppenheim (figura 24).

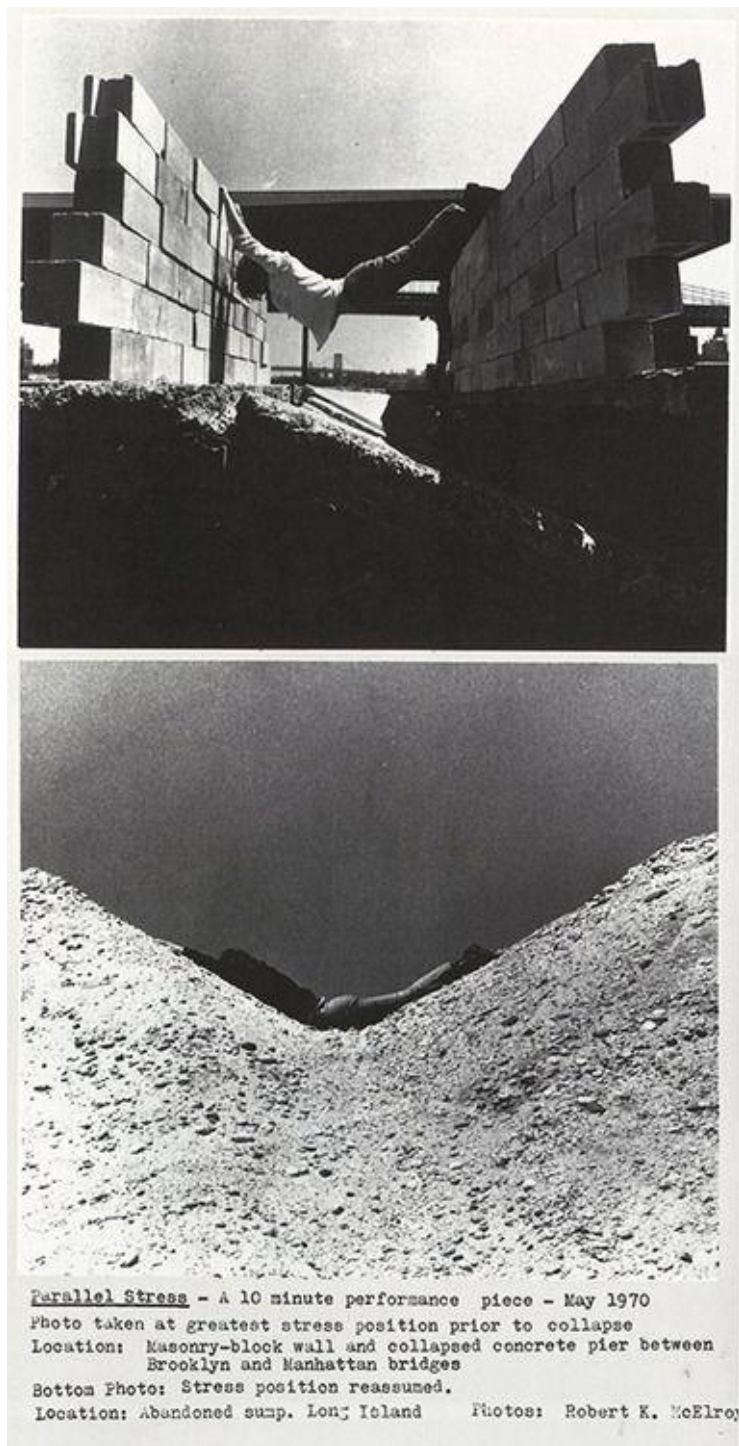


Figura 24: Dennis Oppenheim, *Parallel Stress*, 1970.  
Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artists/dennis-oppenheim-1722>

Trata-se de uma performance de dez minutos, entre paredes de bloco de alvenaria e um antigo píer de concreto desabado entre as pontes de Brooklyn e Manhattan, em Long Island, Nova Iorque, Estados Unidos da América. Essa performance integra o conjunto das primeiras práticas artísticas de Dennis Oppenheim. A fotografia foi tirada no momento em que o corpo de Oppenheim estava em sua posição de maior estresse. “Oppenheim manteve essa posição até que seu corpo desmoronou, assim como aquela seção da doca já havia desmoronado” (KASTNER e WALLIS, 1998, p.117 – tradução do autor). O artista realizou esse procedimento repetidamente, ampliando a distância entre as paredes. Depois disso, a posição de estresse de seu corpo foi repetida por uma hora em uma cavidade no solo, em um poço abandonado, ainda em Long Island.

Eu me perguntava se deveria, assim como Oppenheim não utilizar recursos de suspensão para meu corpo. Mas entendi que nossos objetivos eram diferentes, logo, nossos procedimentos também poderiam ser. O resultado estético e semântico seria certamente outro.

O artista testou a capacidade do seu corpo de suspender a si mesmo entre duas paredes de alvenaria. O estresse foi registrado pela posição de seu corpo quando arqueado. O corpo de Oppenheim formou uma ponte humana, ecoando as pontes de Brooklyn e Manhattan em ambos os lados dele. (KASTNER e WALLIS, 1998, p.117 – tradução do autor)

Me parece que há uma situação de expor o corpo e testar sua resistência à uma força natural. No caso de Oppenheim, a gravidade. Apesar de ter sentido a gravidade agindo sobre meu corpo contra a tábua e especialmente sobre meus braços, que estavam suspensos, de longe, esse não era o objetivo de minha performance.

Após perceber uma situação de subjugação da natureza à vontade humana, desenvolvi esta performance, onde, simbolicamente, meu corpo conecta as duas margens de um córrego, para junto ao título *Era um rio o que corria aqui*, denunciarem um estado de modificação da paisagem. Pela escada e mesura do corpo em comparação com os demais elementos da paisagem. Me interessa pensar mais a noção simbólica do corpo como ponte e objeto de dimensionamento dos elementos da paisagem naquele espaço do que propriamente a tensão de um corpo humano propenso a cair, lutando para permanecer. Além disso, a arriscada situação de expor meu corpo a águas contaminadas não me parecia necessária.

## Despir o corpo

O corpo, conforme apresento nas imagens, parece dar uma medida para a natureza assim como a natureza, uma condição ao corpo. Apresentam-se ali o que tenho pretendido explorar em meus trabalhos: o contraste entre dois tempos, o das pulsões humanas e o das forças naturais. Em repouso, deitado ou de pé, o corpo nascido para a cinestesia, feito para mover-se, permanece parado acumulando tensão. Seria um corpo latente, domesticado? E uma natureza domesticada, latente?

Dispo meu corpo na tentativa de neutralizar as significações possível das vestes. Para que assumo assim um lugar de proposital estranhamento. Ao corpo nu, cabe o espaço privado e vê-lo no espaço público, mesmo que não de todo urbano, não é algo ordinário. Não se trata da tentativa de representar um homem em estado natural. Mas talvez de negar o maior número possível de elementos físicos dotados de dados culturais.

O corpo e a representação do corpo nú na história da arte teve diferentes papéis e ainda é preciso para mim, entender quais os objetivos dessa escolha. A pose neutra é a que mais me agrada. A rigidez imposta ao corpo nascido para o movimento, descaracteriza-o, dissimulando sua vocação. Ao corpo enterrado, preso ao solo e à arames. Costumo ver performances contemporâneas onde há a sugestão de uma série de relações tais como fragilidade, medo, introspecção ou mesmo força e virilidade, forçadas pela pose. E por mais que entenda que qualquer posição adotada por mim para posicionar meu corpo frente a câmera ou ao espectador seja uma pose, me interessa neutralizá-la no intento de suprimir possíveis relações arquetípicas e estereotípicas.

Em *Era um rio o que corria aqui* e *Coma*, coloco meu corpo na paisagem como uma forma de dar a ver os atravessamentos culturais, sociais e estéticos vividos por mim no estado de Minas Gerais, especialmente na cidade de São João del Rei. As cidades, assim como os campos, são para mim mais do que espaços a serem atravessados, são ambientes de experimentação e expressão do corpo. O pensamento de CARERI, a respeito de um intercâmbio recíproco de afetos entre cidade e indivíduo, vai ao encontro das elaborações sobre *corpografia*, da arquiteta e urbanista Paola Berenstein. BEREINSTEIN fala especificamente sobre o contexto urbano. Mas penso que suas ideias possam ser aplicadas também ao contexto rural. Nas palavras da arquiteta, deve-se entender por *corpografia* urbana um tipo de cartografia realizada pelo corpo e no corpo, “que corresponde a diferentes memórias urbanas que se instauram no corpo como registro de experiências corporais da cidade, uma espécie de grafia da cidade vivida que fica

inscrita, mas que, ao mesmo tempo, configura o corpo de quem a experimenta” (BERENSTEIN, 2012, p.144).

As corpografias formulam-se como estados transitórios das corporalidades que o corpo processa, relacionando-se com tudo o que faz parte do seu ambiente de existência: outros corpos, objetos, ideias, lugares, situações, enfim, a cidade, a qual pode ser entendida como um conjunto de condições para essa dinâmica ocorrer. O ambiente (urbano, inclusive) não é para o corpo meramente um espaço físico, disponível para ser ocupado, mas um campo de processos que, instaurado pela própria ação interativa dos seus integrantes, produz configurações de corporalidades e qualificações de ambientes: as ambiências. (BERENSTEIN, 2012, p.150).

Segundo a autora, um corpografia não necessita representação para existir, para tornar-se visível. Ela está inscrita no próprio corpo daquele que experimenta o espaço e é a própria manifestação das corporalidades desse indivíduo, podendo ser observada apenas no modo como se dá sua relação com esse espaço experimentado. (BERENSTEIN, 2012, p.152). No entanto, acredito que as performances que desenvolvo, são justamente a apresentação de corpografias, não apenas urbanas, mas também rurais. São situações contextuais, onde de alguma forma eu coloco meu corpo junto à paisagem, para apresentar, ou representar, condições inscritas em meu corpo, ou mente, mente-corpo, através do acúmulo de diferentes experiências interativas para com o espaço.

### **Intervenção urbana**

Eu decidi exibir essa performance pela primeira vez na cidade de São João Del Rei, em um outdoor instalado ao lado do local da performance (figura 25). Durante o processo de investigação para a performance, observei os outdoors instalados ao lado córrego, e com isso, me ocorreu usar esse veículo de publicidade de massa, desviando sua função de uso original, para colocá-lo a serviço da arte. Neste caso um trabalho de arte que busca contestar os mecanismos de apropriação da natureza por parte do crescimento urbano desordenado, em parte, fruto do capitalismo. Além, disso, considerando sua localização, o outdoor, funcionaria como um espelho distorcido da realidade ali presente,

reapresentando em imagem a situação ali dada, mas nesta, contando com a figura de meu corpo.



Figura 25: *Era um rio o que corria aqui*. Montagem pública. São João Del Rei, 2018. Registro do autor.

Descobri que uma única empresa detém a licença sobre todos os outdoors da cidade. Depois de mais de um mês em negociação, minha proposta de contratação foi recusada. Na verdade, fora aceita até o momento em que a imagem foi enviada para impressão. Nesse momento, a fim de evitar problemas para a empresa, o diretor de marketing se negou a levar o projeto adiante. Por mais de um mês eu pedi que reconsiderassem e eu fui sendo ignorado com a desculpa de que o caso estava sendo tratado no departamento jurídico, afim de evitar problemas legais. Mesmo sendo uma proposta artística, legalmente o outdoor deve responder à acordos legais e normas de veiculação de mídia pública. A nudez, não é permitida.

Eu sabia que a empresa seria notificada e receberia um prazo para remoção do outdoor, antes de ser punida. Eu disse que assinaria a imagem. Mas nada surtia efeito, até que em uma conversa direta o responsável pelo caso assumiu que tivera anteriormente problemas com um grupo religioso que pediu a remoção de um outdoor que apresentava a silhueta de um corpo feminino sensualizado. E que a imagem de um corpo nu, ainda que naquela situação, seria certamente a causa de represália. E por isso, eles se negavam a aplicar minha imagem. Mais uma vez a tradição moralista daquela cidade setecentista barroca, no interior de Minas Gerais, se fazia maior. Mas, como artista, eu estava longe de aceitar essa situação. Assim, imprimi a imagem em uma gráfica e construí meu próprio outdoor. Neste caso, penso ser mais adequada a palavra painel (figura 26).



Figura 26: *Era um rio o que corria aqui*, confecção do painel / suporte. São João Del Rei, 2018. Imagens: Maíza Santos.

Mais uma vez, conhecer o uso de ferramentas primárias me foi útil no processo poético. Com um facão, buscando ser discreto, eu cavei os buracos que suportariam a estrutura de madeira. Eu não poderia usar uma pá para cavar ao lado de uma das principais vias da cidade sem ser percebido e, provavelmente, inquerido. No dia seguinte à escavação, recebi a ajuda de um amigo para montar a estrutura do painel. Passamos da manhã à noite sobre a sombra das árvores à margem do Córrego do Rio Acima, entre serras, martelos, pregos, rolos e cola. Foi uma experiência muito feliz aquela. Uma alegre brincadeira de protagonismo para com a cidade.

No fim da tarde, com a ajuda de dois charreteiros que nos acompanharam durante boa parte do processo de construção do painel, a estrutura foi posta de pé ao lado da ponte, ocupando os buracos escavados anteriormente, junto à margem do córrego (figura 27).



Figura 27: *Era um rio o que corria aqui*, montagem pública, São João del Rei, 2018. Imagem do autor.

As colunas foram encaixadas nos buracos anteriormente feitos sob medida e calçadas com pedras que posicionadas anteriormente, aguardavam sua ocasião de uso. A madeira da estrutura era de um tipo muito resistente popularmente conhecida como “roxinho”, sustentava o painel composto por três placas de mdf que juntas totalizavam a medida de dois metros e setenta e cinco centímetros de altura por cinco metros e cinquenta e cinco centímetros de comprimento, suspenso trinta centímetros acima do nível do solo. A imagem tinha sobreposta, no canto inferior direito a frase “era um rio o que corria aqui”, adicionada em um programa digital de edição de imagem.

Conforme aponta CAUQUELIN,

A cidade participa da própria forma perspectiva que produziu a paisagem. Vendo-a assim, rendemos homenagem a sua constituição, recompomos os elementos de sua própria gênese e transformamos cada sensação, visual, auditiva, tátil ou olfativa, em tantos outros elementos de uma paisagem idealizada. (CAUQUELIN, 2007, p. 149)

Com a ação de construir um painel e apresentar a fotografia resultante dessa performance, eu busquei devolver a São João del Rei parte do que a cidade oferecera a mim. Interpretando o contexto de formação de sua paisagem urbana, busquei dar a ver àqueles que viviam lá, a situação que tanto me afetara (figura 28). Com isso, intentei apresentar um novo modo de olhar as várias camadas, ou dobras, da paisagem física e social daquela cidade.



Figura 28: *Era um rio o que corria aqui*, passantes observando o painel. Imagem: Frederico Reis.

A ação foi comentada em redes sociais, em uma rádio local e no boca-a-boca, especialmente entre aqueles que passavam pelo local. Estive algumas horas observando a circulação dos pedestres e o modo como paravam para olhar a imagem. Eu planejava conversar com as pessoas a respeito do trabalho, depois de alguns dias de exposição. Mas a performance se manteve exposta por apenas três dias, quando então, a prefeitura removeu a estrutura.

## Capítulo 4 – Saberes revistos

### 4.1 - Per-tenso

*Per-tenso*, é uma performance direcionada para vídeo (figura 29), realizada no interior do município de Pelotas, em que entro em um buraco feito por mim, cubro meus pés com a terra retirada no ato de cavar o buraco, prendendo-me à ao solo e então amarro em meu corpo os arames de uma cerca, de modo que passo a sustenta-la de pé, assumindo o lugar de um poste de sustentação. A ação durou quinze minutos e foi registrada em vídeo digital. O vídeo que apresento neste trabalho de conclusão de curso (anexo 04, em CD) é um recorte de três minutos dessa ação.



Figura 29: Bruno Schuch, *Per-tenso*, 2019. Performance direcionada para vídeo. Frame de vídeo.

A fim de facilitar a visualização da ação, neste volume impresso, apresento a seguir um conjunto de recortes em zoom de frames do vídeo original (figura 30).



Figura 30: recortes de frames do vídeo, detalhando ações em diferentes momentos do vídeo.

Mais uma vez, fixei uma câmera em um tripé, ajustei suas configurações e deixei-a gravando. Depois de entrar no buraco e enterrar minhas pernas até os joelhos, comecei a amarrar os arames em diferentes pontos do meu corpo, correspondentes às alturas em que estavam na estrutura original. Assim, fiz amarrações em meus joelhos, coxas, cintura, peito e pescoço, sendo ao todo, dez fios de arame, cinco para cada lado. Depois disso, estiquei meus braços junto de meu corpo, prendendo-os também dentro das amarrações dos arames.

Esta performance é resultado de um processo de imersão realizado durante a pesquisa para este trabalho de conclusão de curso. Após investigar minhas relações primeiras com a paisagem, o meu passado como campesino, recordando as narrativas familiares nos primeiros anos de minha vida, onde estive em contato com os fazeres rurais e os discursos relacionados ao labor. Discursos atrelados às noções de pertencimento a um território, cultivo da terra e dominação de espaço.

No fim de maio do corrente ano, por ocasião deste trabalho de conclusão de curso, eu voltei a Jaguarão, para percorrer outra vez a estrada que, pelo menos uma vez por semana, conduzia a mim e meu pai aos afazeres rurais da cidade à campanha. Fui procurar por mim. Tentar encontrar minhas reminiscências. Foi um movimento que durou cinco horas. De carro, refiz o caminho lentamente, parando sempre que me sentia afetado por algo, me deixando contagiar, agora conscientemente.

A situação de confinamento ao espaço da estrada, condicionada pelos quilômetros de cercas de arame, me tocou através da lembrança de uma passagem do texto *Caminhando*, de THOREAU. Era o ano de 1862 quando publicou pela primeira vez as seguintes linhas:

Atualmente, nesta vizinhança, a melhor parte da terra não é propriedade privada; a paisagem não tem dono e o caminhante desfruta de uma comparativa liberdade. Mas possivelmente o dia virá quando ela será dividida nas chamadas áreas de lazer em que apenas uns poucos obterão um prazer limitado e exclusivo, quando as cercas serão multiplicadas e armadilhas humanas e outros engenhos inventados para confinar os homens à estrada pública e quando caminhar sobre a superfície da terra de Deus equivalerá a invadir as terras de algum cavalheiro. (THOREAU, 2006, p. 62)

Com isso em mente, vislumbrei meu corpo conjugado àquela paisagem, em lugar de um poste. O poste que sustenta a cerca. Elegi a cerca de arame, estrutura física de contenção, por entendê-la como um signo rural para fronteira. De limitação. A cerca é barreira para ambos lados. Limita a entrada de estranhos, ao estabelecer as fronteiras de posse. Determina a primazia da vontade do dono sobre aquela fração de terra. Mas

também delimita o avanço daquele que se encontra dentro de seu perímetro. A cerca pode confinar o gado a um determinado espaço, assim como confinar o próprio ser humano.

Na minha trajetória familiar, desde as narrativas de infância até os dias de hoje, testemunhei a relação de posse que o homem campestre pode ter sobre uma fração de terra, sem perceber que na verdade é essa terra que verdadeiramente o possui. A terra que sustentará sua vida e a de sua família, será também a que a consumirá. Numa relação mútua de doação e acolhimento. De autonomia e aprisionamento. Onde o trabalho sobre a terra, faz do ser humano, parte dela.

Lembrando a origem das expressões que se atrelam a *colono e cultivo*, BOSI nos conta que “o latim, língua entranhadamente campestre, forjou a locução *colere vitam*, ao pé da letra, *lavar a vida*. (...) a vida se faz aqui objeto de uma ação continuada, uma tarefa com que o lavrador, enquanto labuta, se lava a si mesmo (BOSI, 1992, p.18). Isso pode-se aplicar a qualquer ofício, trabalho, emprego. Nós artistas, sabemos bem que é no fazer que fazemos a nós mesmos artistas. E no meu caso, especialmente, neste trabalho de conclusão de curso, foi olhando para meus trabalhos anteriores, que consegui me tornar consciente de alguns aspectos de meu processo criativo, adotando-os deliberadamente em *Per-tenso*.

Aqui eu estava consciente do procedimento de escavar, apreendido fisicamente na infância e poeticamente em *Coma*. E por consequência, ciente da potência de vários outros gestos da cultura campestre, que poderiam ser convertidos em prática poética, como as ações empenhadas na ereção de cercas, que eu aprendera ainda jovem, trabalhando com meu pai em Jaguarão. Eu estava consciente também do procedimento de imitação do objeto, assimilado em *Era um rio o que corria aqui*, ao simular uma ponte. Também consciente das influências românticas dos pintores de paisagem como Corot e Constable e dos ideais bucólicos que ainda costuma se associar ao modo de vida rural.

Escolhi, então, um local onde eu pudesse construir uma paisagem em que se apresentassem formalmente semelhanças à pintura tradicional de paisagem, em especial aos românticos que me afetaram na juventude (figura 31). Um local onde eu pudesse compor uma cena calma, de luz difusa e cores amenas, típica da paisagem idílica romântica, reconhecível como uma cena de paisagem tradicional, por qualquer pessoa. Conforme aponta CAUQUELIN, de algum modo, as significações que se atribuíram aos espaços naturais estariam presentes em nós, especialmente os ocidentais, mesmo que não tenhamos consciência disso. Formas simbólicas estabelecidas muito antigamente, que muitas vezes adotamos como originais, mas que fazem parte de modelos instituídos

culturalmente, adquiridos pelo mesmo processo de aquisição da linguagem, por conhecimentos implícitos, aqueles que fazem parte de nosso paradigma. A autora explica-nos que “o jardim edênico atravessou os séculos, trazido pelos poetas, assim como a floresta sombria de forças vigorosas. Somos alimentados por fábulas que jamais lemos e por sensações que jamais provamos” (CAUQUELIN, 2007, p. 155).



Figura 31: Local escolhido para performance, em enquadramento aproximado do espaço determinado para ação.

Encontrei-o em uma propriedade particular no interior do município de Pelotas. Uma área, onde através do enquadramento fotográfico, eu pude apresentar um primeiro plano limpo, um segundo plano com árvores e pedras, forrado de grama e arbustos de carqueja. No meio de uma coxilha, destaca-se do fundo, por sua diagonalidade. O fundo distante, da Serra dos Tapes, se apresenta costumeiramente azulado, pela distância atmosférica.

Mas o enquadramento fotográfico não foi suficiente para compor a paisagem, do modo como eu pretendia. Galhos derrubados pelos ventos do fim de agosto criavam diagonais descendentes que interrompiam a condução do olhar pela cena, além de uma massa de galhos menores e folhas exatamente sobre a área onde eu pretendia me posicionar para a ação performática. Para apresentar a paisagem, conforme eu idealizara,

era preciso arranjar aqueles elementos. Para isso, foi preciso fazer uso de outro conhecimento rural aprendido em infância, o manejo do machado (figura 32).



Figura 32: *Per-tenso*, arranjo dos elementos naturais presentes no local escolhido para ação performática.  
Imagens: Hudson Silveira.

Depois de removidas as ramagens e limpo o terreno, determinei o ponto exato do local onde eu me colocaria, considerando a relação com os demais elementos da paisagem, observando a cena recortada pelo visor da câmera posicionada sobre um tripé. Usei essa mesma câmera sobre o tripé para registrar a ação de preparação do contexto performático, onde mais uma vez com o usei uma pá como ferramenta, em um procedimento de escavação (figura 33).



Figura 33: *Per-tenso* , uso da pá como ferramenta no procedimento de escavação.

Naquele local, costumava haver uma cerca. Mas esta estava caída há algum tempo. Eu aproveitei sua estrutura original, reformando-a para que atendesse à minha demanda artística. Uma cerca como aquela é composta basicamente por postes, piques e arames. Postes, ou moirões, são os objetos de madeira maiores, que são cravados à terra e que mantem a estrutura de pé. Piques, são os objetos de madeira menores, mais estreitos que estruturam a cerca mantendo os fios de arame em intervalos regulares. E os arames podem ser de vários tipos, mas neste caso, tratava-se de um tipo arame liso, de maior resistência que atravessará os piques e se amarrará aos postes, constituindo a cerca em si. E outro arame mais maleável, chamado arame de atilho, que serve para aprender os fios de guia nos piques e a postes adjacentes. A cerca é construída em seguimentos, no intervalo entre dois postes, que pode variar de acordo com o terreno. Nesses postes são esticados dois fios de arame que servirão de guia. Um à altura do solo, outro a altura do topo do poste. Nesses fios se amarram os piques. Os piques contêm furos por onde passam os demais fios de arame que compõem a cerca. Todos os fios são amarrados nos postes fixados à terra.

Com os piques que sobravam da velha cerca caída, adicionando novos arames, eu construí uma nova cerca que tivesse o comprimento necessário de fios para abraçar o meu corpo. Escavei um buraco usando meu próprio corpo como medida. Meus pés e pernas como referência, usando a pá como instrumento de aferição e também entrando no buraco, eventualmente, para perceber sua profundidade. E para recolher a terra que se soltava no fundo do buraco, usei simplesmente minhas mãos em concha (figura 34).



Figura 34: *Per-tenso*, utilização das mãos como ferramenta para coleta da terra, do interior do buraco escavado.

As mãos, ferramentas básicas, as primeiras a que recorreremos na apreensão e modificação do mundo. Enquanto recolhia a terra, olhava para minhas mãos, reflito sobre como as tinha utilizado poeticamente. Desde o dispararam de botões de câmeras fotográficas, empunhando pás e revolvendo a terra, recolhendo essa mesma terra e lançando-a sobre meu corpo. Pensava sobre a pá, esse objeto extensão de minhas mãos, entendendo-a como um símbolo do labor campesino que eu venho ressignificando ao empreende-la em ações de arte.

Diferentemente das demais performances voltadas para vídeo, desenvolvidas por mim, no resultado final desta, apresento além do vídeo, o áudio registrado durante a ação. Em *Coma* e em *Sopro*, a visualidade era sua característica maior. Os ruídos dos ambientes captados durante a ação não acrescentavam qualquer informação positiva e podiam mesmo ser distrativos. Já em *Per-tenso*, o áudio é repleto de sons dotados de informações

pertinentes, a mim. Ouve-se o vento soprando, movendo as ramagens das árvores. Próximo dali, pássaros cantam. Esses sons, a meu ver, contribuem para a formação da imagem de uma paisagem natural idílica, sobre a qual eu estaria interferindo. O tinido metálico provocado pelo choque entre os fios de arame, quando eu os manuseio, destaca a qualidade material dos fios que amarro a meu corpo, e além disso enfatiza a minha ação física sobre eles. Por fim, a chegada da chuva coincide com a parte final da performance, onde junto meus braços ao corpo, permanecendo preso a terra, tensionado pela amarração, mantendo a cerca em tensão. O som da água a cair, tocando a vegetação, acrescenta uma carga dramática à imagem da chuva fechada que se aproxima borrando o fundo da cena, até cair sobre meu corpo, e molhar a lente da câmera.

Lançar olhos para a paisagem do sul do Brasil e agir sobre ela com pás e mãos, é o que se propõe também o artista gaúcho André Severo. Em seu projeto intitulado *Migração*, Severo realizou uma série de viagens por diferentes cidades da metade sul do Rio Grande do Sul, escavando, deslocando e intercambiando aproximadamente quatrocentos e cinquenta quilos de terra, recolhidos de terrenos previamente escolhidos por ele (figura 35).



Figura 35: André Severo. Registro de ação em *Migração*, 2002 -2003. Fotografias: Paula Krause Fonte: <https://www.andresevero.com/about>

O marco inicial desse trabalho situou-se no seu ateliê, em Porto Alegre, onde foram realizadas as primeiras escavações, produzindo doze buracos que permaneceram abertos durante todo o tempo de execução da ação, que durou um ano. O material retirado foi armazenado em sacos de linho, sendo que este gesto deu início ao percurso migratório pelo estado. A cada local do trajeto, foram feitas novas escavações de onde foi extraída nova quantidade de terra e depositado o material proveniente do último local visitado. Seguiu-se assim, um movimento contínuo de escavação um número similar de buracos, retirada de novos materiais, preenchimento dos sacos e transferência de seu conteúdo para o próximo ponto do roteiro (figura 36).



Figura 36: André Severo. Seleção de fotografias da ação *Migração*, 12 fotografias, dimensões variáveis. 2002 -2003, acervo MAC-RS. Fotografias: Paula Krause. Fonte: <https://www.andresevero.com/migrao-imagens>

No fim das viagens, Severo retornou para o marco de partida, em seu ateliê, e enterrou, nos mesmos buracos que originaram a matéria para o primeiro deslocamento, os resíduos provenientes das cidades visitadas. Em sua página pessoal na internet<sup>2</sup>, artista fala resume seu trabalho da seguinte forma:

O trabalho constituiu-se de ações de deslocamento humano e material por uma região muito específica do estado do Rio Grande do Sul, ações de natureza efêmera que buscaram exprimir um percurso e uma ação de troca e envolvimento entre meu movimento como artista, a paisagem, o contato com as populações da região e a instauração de um pensamento artístico focado na análise da condição efêmera, das características entrópicas da paisagem e no desenvolvimento de um raciocínio não linear de reflexão sobre o movimento errante através da experiência com a arte. (SEVERO, in <https://www.andresevero.com/migrao>)

Severo usa seu corpo para deslocar a terra e dar um novo lugar a ela no mundo. Eu uso meu corpo para deslocar a terra e dar um novo lugar a ele no mundo. Serevo se desloca sobre a Terra carregando e reacomodando parte dela. Usa a pá para extrair parte do solo que carregará a outro lugar, fazendo do deslocamento de seu corpo sobre o espaço, e do material recolhido por ele durante esse deslocamento, seu próprio trabalho. Diferente dessa situação, as errâncias praticadas por mim, na cidade ou no campo, tem sido até o presente momento parte de processos de investigação poética, de prospecção de trabalhos e amadurecimento de ideias.

---

<sup>2</sup> <https://www.andresevero.com>

## Considerações finais

Ao término do trabalho de conclusão de curso, percebo que por meio do desenvolvimento desta pesquisa adquiri consciência das motivações presentes em minhas investigações poéticas como artista visual. Encontrei em memórias de infância razões que me levaram a pensar, construir e apresentar a paisagem. Dos saberes rurais, aprendidos com meu pai e minha mãe, investindo-os em fazeres poéticos. Olhar a pampa outra vez, agora, não é mais buscar o conforto no silêncio da imensidão, mas perscrutar novas potências poéticas.

Nesta pesquisa lancei olhos sobre hábitos culturais desenvolvidos no sul do Rio Grande do Sul, oriundos do labor campesino, ressignificando-os através da arte. *Cultura* é uma palavra que se pode aplicar tanto ao trabalho com o solo, quanto àquele feito sobre o ser humano, desde a infância, para adequá-lo ao sistema produtivo do qual se origina, na intenção de manter esse mesmo sistema em funcionamento. Hoje, percebo que sempre houve em mim a vontade transgressora de ocupar o mundo através de outro sistema, o da arte. Mas faço isso ressignificando minhas primeiras condições de existência. A existência de um filho de imigrantes colonos, que aprendeu a manejar ferramentas com o objetivo de cultivar o solo e criar animais, para garantir apenas sua sobrevivência. Para isso, ressignifico o uso de ferramentas e técnicas agrárias, a fim de acomodar minha mente e meu corpo. Este corpo escultor, um corpo que se move na intenção consciente de imobilizar-se. Que cava buracos continentais para si.

Ao olhar para os artistas referentes apresentados aqui, constatei diferentes maneiras de trabalhar sobre a terra e com a terra. Diferentes modos de praticar a presença física sobre o espaço. Isso me levou a refletir sobre como enquanto artista eu me relaciono com os espaços atravessados por mim, e como interfiro sobre eles artisticamente. Especialmente, refletir sobre minhas origens e minha relação com a campanha gaúcha. Mais do que isso, ressignificando minha relação laboral com a terra, e estabelecendo novos pontos de vista a respeito da minha situação sobre a Terra.

Entendo que essa investigação de minha trajetória como artista visual, me conduziu à metodologia da pesquisa em artes na Universidade Federal de Pelotas, e que os saberes adquiridos até agora, são apenas o começo de um novo ciclo de vida. A semeadura desse novo ciclo, talvez. Os meses de pesquisa me mostraram que há muito a ser pesquisado, muitos assuntos a serem investigados, muitos artistas a serem conhecidos.

Além disso, claro, é preciso de minha parte, muita prática. Há, sem dúvida, muita terra para amansar daqui para frente.

Por fim, espero que este trabalho tenha ido além de demonstrar apenas minha trajetória pessoal como artista visual. Mas que tenha também sido capaz de apontar algumas possibilidades de como um artista em formação pode buscar em saberes primeiros, de áreas alheias, muitas vezes previamente adquiridos, procedimentos e motivações à sua pesquisa particular.

## Referências:

- BERENSTEIN, Paola; BRITTO, Fabiana. Corpo e cidade coimplicações em processo. In: **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais v.19**, p.142-155. Belo Horizonte, 2012. disponível em: [https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA\\_19\\_web\\_142-155.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_142-155.pdf) acesso em 12 de novembro de 2019.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BUENO, Francisco S. **Dicionário escolar da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Material Escolar, 1973.
- CAILLOIS, Roger. **O mito e o homem**; trad. José Calisto dos Santos. São Paulo: Edições 70, 1972.
- CALVINO, Italo. As cidades invisíveis. Trad. Diogo Mainardi. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Ed. G. Gili, 2013.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**; trad. Marcos Marciolino. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Todas as Artes).
- CLARK, Kenneth. **Paisagem na arte**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.
- CORONA, Marilice. Meus documentos: A casa e o espaço da memória. In: **Panorama Crítico**, ed. 03. 2009.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da Imagem: uma história do olhar no Ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- FERVENZA, Hélio. Registros sobre deslocamentos nos registros de arte. In: **Dispositivo de registros na arte contemporânea**. Luiz Cláudio da Costa (Org). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009.
- FRIQUES, Manoel Silvestre (Org.). **Lúmens de João Penoni**. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Selo Recorte, 2013.
- KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. **Land and environmental art**. Nova York: Phaidon Press Limited, 1998.
- KINCELER, José Luiz. As noções de Descontinuidade, empoderamento e encantamento no processo criativo de “Vinho Saber – Arte Relacional em sua forma complexa”. In: **XVII Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais**. Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/162.pdf>

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre pesquisa em artes visuais. In: **Revista PortoArte**. Porto Alegre: UFRGS, nº 13, 1996.

SMITHSON, Robert. **Um Passeio pelos monumentos à Passaic, Nova Jersey**. Disponível em [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_-Robert\\_Smithson.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_-Robert_Smithson.pdf) Acessado em 09/05/2019

THOREAU, Henry David. **Caminhando**. Trad. Roberto Muggiati. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

### **Demais referências:**

<https://www.andresevero.com/migrao> acesso em 12/11/2019

<http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/ConnectingToTheEarth> acesso em 04/05/2019

<https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/2645/> acesso em 04/05/2019

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1780761555302383&set=p.1780761555302383&type=1&theater> acesso em 15/05/2019

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/john-constable-the-hay-wain> acesso em 04/05/2019

<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/andre-severo/> acesso em 12/11/2019

<https://www.rauantiques.com/le-gue-aux-cinq-vaches-by-jean-baptiste-camille-corot-1> acesso em 04/05/2019

<https://www.royalacademy.org.uk/article/constable-gainsborough-turner-landscape> acesso em 04/05/2019

<https://www.tate.org.uk/art/artists/dennis-oppenheim-1722> acesso em 09/05/2019

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506> acesso em 04/05/2019

[https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA\\_19\\_web\\_142-155.pdf](https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_142-155.pdf) acesso em 12/11/2019

<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165> acesso em 12/11/2019

## **Anexos**

No disco abaixo encontram-se as versões em vídeo, em formato MP4, das performances *Coma*, *Sopro* e *Per-tenso*, bem como a imagem em grandes dimensões, em formato JPEG, da performance *Era um rio o que corria aqui*.

