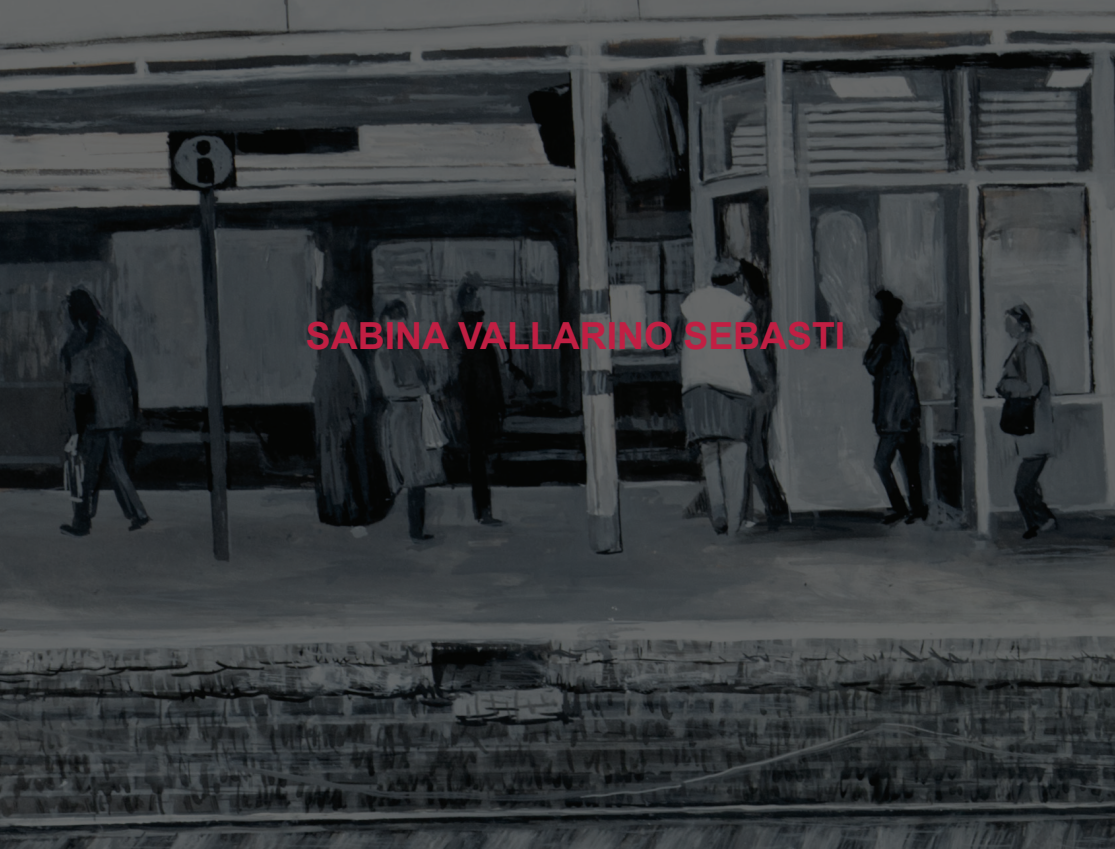




SABINA VALLARINO SEBASTI

PAISAGEM URBANA:

GENEALOGIA DE UMA INTENÇÃO POÉTICA EM PINTURA



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DAS ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (Mestrado)



Paisagem urbana: genealogia de uma intenção poética em pintura

Sabina Vallarino Sebasti

Pelotas, 2016.

Sabina Vallarino Sebasti

**Paisagem urbana:
genealogia de uma intenção poética em pintura**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Centro das Artes, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Tarouco de Azevedo

Coorientadora: Profa. Dra. Angela Raffin Pohlmann

Pelotas, 2016.

Sabina Vallarino Sebasti

Paisagem urbana: genealogia de uma intenção poética em pintura

Dissertação aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro das Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 31 de agosto de 2016.

Banca examinadora:

.....
Prof. Dr. Cláudio Tarouco de Azevedo (Orientador)
Doutor em Educação Ambiental pela Universidade Federal do Rio Grande.

.....
Profa. Dra. Angela Raffin Pohlmann (Coorientadora)
Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

.....
Profa. Dra. Eduarda Azevedo Gonçalves
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal de Rio Grande do Sul.

.....
Prof. Dr. Clademir Luís Araldi
Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo.

"Para que aparezca el arte, nosotros debemos desaparecer. Esto puede sonar extraño, pero en realidad es una experiencia común."

(NACHMANOVITCH, 1991, p. 66)

Resumo

SEBASTI, Sabina Vallarino. **Paisagem urbana: genealogia de uma intenção poética em pintura**. 2016. 97f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro das Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

O presente estudo, desenvolvido no mestrado em Artes Visuais na Universidade Federal de Pelotas durante os anos de 2015 e 2016, teve como principal objetivo aprofundar as causas de uma escolha poética pela pintura de paisagens urbanas. Como pesquisa genealógica, pretendeu-se, por meio da reflexão e da introspecção, descobrir os motivos que inspiraram e determinaram tais intenções estéticas. Frente aos desafios trazidos por uma época permeada pela cultura visual, a prática da pintura e a reflexão teórica procuraram abordar hipóteses que questionam em que medida o desenvolvimento de nossas habilidades perceptivas, por meio de uma tomada de consciência dos raciocínios implicados na representação pictórica, nos outorgaria uma visão mais apurada e intensa sobre o mundo que vivemos. Através de um trajeto provocado pelos processos de criação, a pesquisa enfocou questionamentos que pensadores como Baudelaire, Calvino, Bauman, Virilio e Careri colocam em relação ao desenvolvimento da vida na cidade, procurando reflexionar sobre a observação de fenômenos visuais como velocidade do trânsito, luzes noturnas e deslocamentos dentro do espaço urbano. Este trabalho buscou pensar a pintura de paisagens urbanas como uma indagação a respeito do modo como conformamos nossa experiência sensível, diante das fugazes e instigadoras perspectivas visuais que estimulam nossos percursos pela cidade.

Palavras-chave: pintura; paisagem urbana; processos poéticos; percepção visual.

Resumen

SEBASTI, Sabina Vallarino. **Paisaje urbano: genealogía de una intención poética en pintura**. 2016. 97f. Disertación (Master en Artes Visuales) Programa de Pos graduación en Artes Visuales, Centro de Artes, Universidad Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

El presente estudio, desarrollado en el curso de Master en Artes Visuales, en la Universidad Federal de Pelotas durante los años 2015 y 2016, tuvo por principal objetivo ahondar las causas de una elección poética por la pintura de paisajes urbanos. Como investigación genealógica, pretendió, por medio de la reflexión y de la introspección, descubrir los motivos que inspiraron y determinaron tales intenciones estéticas. Frente a los desafíos que nos proporciona una época permeada por la cultura visual, la práctica de la pintura y la reflexión teórica procuraron abordar hipótesis que cuestionan en que medida el desenvolvimiento de nuestras habilidades perceptivas, por medio de una toma de consciencia de los razonamientos implicados en la representación pictórica, nos otorgaría una visión más refinada e intensa sobre el mundo que nos toca vivir. A través de un trayecto provocado por los procesos de creación, la investigación se enfocó en cuestionamientos que pensadores como Baudelaire, Calvino, Bauman, Virilio y Careri plantean acerca del desarrollo de la vida en la ciudad, procurando reflexionar sobre la observación de fenómenos visuales como velocidad del tránsito, luces nocturnas y recorridos dentro del espacio urbano. Este trabajo buscó pensar la pintura de paisajes urbanos como una indagación respecto del modo como conformamos nuestra experiencia sensible, delante de las fugaces e instigadoras perspectivas visuales que estimulan nuestros recorridos por la ciudad.

Palabras clave: pintura; paisaje urbano; procesos poéticos; percepción visual.

Lista de figuras

Figura 1: <i>Impotência</i> , pintura, óleo sobre tela, 50 x 85 cm, 2015. Fonte: Sabina Sebastião.	17
Figura 2: <i>Mapa de vida</i> , pintura, óleo sobre tela, 90 x 120 cm, 2015. Fonte: Sabina Sebastião.	23
Figura 3: <i>Passagens</i> , pintura, óleo sobre tela, 100 x 60 cm, 2010. Fonte: Sabina Sebastião.	27
Figura 4: <i>Encruzilhadas</i> , pintura, óleo sobre madeira, 80 x 100 cm, 2012. Fonte: Sabina Sebastião.	30
Figura 5: <i>Desafios</i> , pintura, óleo sobre madeira, 90 x 120 cm, 2012. Fonte: Sabina Sebastião.	31
Figura 6: <i>Autopista I</i> , pintura, óleo sobre madeira, 80 x 100 cm, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.	32
Figura 7: <i>Autopista II</i> , pintura, óleo sobre madeira, 80 x 100 cm, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.	33
Figura 8: <i>Pedestre</i> , pintura, óleo sobre tela, 60 x 80 cm, 2016. Fonte: Sabina Sebastião.	39
Figura 9: <i>Esboço noturno</i> , pintura, óleo sobre madeira, 80 x 100 cm, 2010. Fonte: Sabina Sebastião.	42
Figura 10: <i>A ride with Chronos</i> , pintura, óleo sobre tela, 50 x 70 cm, 2016. Fonte: Sabina Sebastião.	44
Figura 11: <i>O matrimonio Arnolfini</i> de JAN VAN EYCK, Flandres, 1434. Fonte: Wikipédia.	45
Figura 12: Série de fotografias noturnas da cidade de Montevidéu, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.	52
Figura 13: Série de fotografias noturnas da cidade de Montevidéu, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.	53
Figura 14: Fotografias noturnas da cidade de Montevidéu, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.	55
Figura 15: <i>A espera</i> , pintura, óleo sobre madeira, 80 x 100 cm, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.	56

Figura 16: Fotografias noturnas da cidade de Montevidéu, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.	57
Figura 17: <i>Calçada noturna</i> , pintura, óleo sobre madeira, 80 x 100 cm, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.	58
Figura 18: Fotografias noturnas da cidade de Montevidéu, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.	59
Figura 19: <i>Cruzamento de avenidas</i> , pintura, óleo sobre madeira, 80 x 100 cm, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.	60
Figura 20: Série de fotografias noturnas da cidade de Montevidéu, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.	63
Figura 21: <i>Ruas incandescentes</i> , pintura, óleo sobre madeira, 90 x 120 cm, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.	65
Figura 22: <i>Reflexos</i> , pintura, óleo sobre madeira, 80 x 100 cm, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.	66
Figura 23: Fotografias na estação de metrô, Buenos Aires, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.	68
Figura 24: <i>O trem passou</i> , pintura, óleo sobre madeira, 80 x 100 cm, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.	69
Figura 25: Rinoceronte, Dürer, gravado em madeira, 1515, Fonte: Gombrich (1984, p. 84).	71
Figura 26: Rinoceronte africano, Heath, gravado, 1789. Fonte: Gombrich (1984, p.84).	72
Figura 27: Página do <i>Catálogo ilustrado de plantas medicinais</i> , do autor japonês Iwasaki Kan'en, fim do período Edo (primeira metade do século XIX). Fonte: <i>Biblioteca Digital Mundial</i> .	76
Figura 28: Representação clássica de um átomo nos modelos de Rutherford e Bohr. Fonte: Wikipédia.	78
Figura 29: <i>Os olhos da cidade</i> , pintura, óleo sobre tela, 60 x 80 cm, 2016. Fonte: Sabina Sebastião.	87
Figura 30: <i>Calçada de Pelotas</i> , pintura, óleo sobre tela, 60 x 80 cm, 2016. Fonte: Sabina Sebastião.	92
Figura 31: <i>Luz verde na rua XV de Novembro</i> , pintura, óleo sobre tela, 50 x 70 cm, 2016. Fonte: Sabina Sebastião.	93

Sumário

1. Iniciando o percurso	10
2. Meu próprio <i>walkabout</i>	20
3. Desafiando Cronos	32
4. O desdobramento da visão, a imagem no espelho	40
5. Experimentar os processos	49
6. Reconstruir uma paisagem	62
7. Considerações finais	87
Referências bibliográficas	94

1. Iniciando o percurso

Como a razão surgiu no mundo? Justamente, de uma maneira não racional, pelo acaso. Será necessário decifrar esse acaso como um enigma. (NIETZSCHE, 1887, p. 118, tradução nossa)¹

Neste momento observo a mim mesma caminhando pela cidade, escutando o barulho do trânsito, olhando o movimento na confusão escura de uma noite fria e pouco iluminada. Árvores, calçadas, azulejos quebrados, coletores de lixo, luzes, semáforos, cartazes, algumas vitrines e muitas portas fechadas. Carros que passam, circulam, param, irrompem e contaminam com seus gases e sons de máquinas. Pedestres que caminham com certa presteza, sem ânimo de desfrute, apenas o transitar semiautomático de uma rotina atarefada. Um cenário desprovido de beleza, um mundo composto por formas de concreto arbitrárias e desordenadas, sem harmonia, sem lógica e sem sentido. Por que escolhi pintar paisagens urbanas? Existe algum motivo que o explique? Sempre foi assim? Não, nem sempre, e, como quase todas as coisas, esta escolha também teve um começo. De onde surgiu essa espécie de apetite por retratar cidades, no seu mais impessoal aspecto? Onde nasce essa paisagem?

Na necessidade de desvelar quando ou porquê surge minha predileção pela criação de paisagens urbanas, pesquisei filósofos, teóricos, artistas e poetas que falassem das questões da modernidade ou da pós-modernidade. Sem dúvida, na percepção da cidade bem posso achar refletidos todos os conflitos da civilização contemporânea. Mas isso explica tudo?

¹ "Wie die Vernunft in die Welt gekommen ist? Wie billig, auf eine unvernünftige Weise, durch einen Zufall. Man wird ihn errathen müssen, wie ein Räthsel."

Esclarece minha escolha pela temática? Autores como Bauman (2008) focalizam suas indagações nas sensações contraditórias e experiências ambíguas que nos proporciona a percepção da cidade.

A vida na cidade é uma experiência notavelmente ambivalente. Atrai e repele ao mesmo tempo, e, para complicar ainda mais a existência de seus habitantes, são os *mesmos* aspectos da vida urbana os que, de maneira alternativa ou simultânea, atraem e repelem... A desconcertante variedade do entorno urbano é uma fonte de temores (sobretudo para aqueles que já "perderam seus costumes familiares", ao se ver afundados num estado de incerteza aguda por causa dos processos desestabilizadores que tem trazido a globalização). O *mesmo* brilho e cintilação caleidoscópico da cena urbana, na qual nunca faltam novidades e surpresas, constitui o feitiço irresistível das cidades e seu poder de sedução. (BAUMAN, 2008, p. 126 - 127, tradução nossa)²

Seria possível começar agora a formular uma genealogia das minhas paisagens, justificando decisões estéticas nos grandes conflitos da sociedade contemporânea refletidos na cena urbana, seja nas controvérsias originadas a partir da destruição das grandes utopias, seja na dinâmica capitalista que me submerge numa vida pautada pela rotina histórica, seja no aumento demográfico ou na destruição dos espaços verdes. Costumo ver a história, e a minha própria história, como um fluxo de continuidades, procurando as causas de minhas escolhas como se eu fosse um elo numa suposta corrente de acontecimentos, como herdeira passiva do curso de uma tradição. Porém, concordando com Foucault (1980), não deveria entender a pesquisa genealógica como a procura de uma origem, mas sim de rupturas ou discontinuidades.

² "La vida en la ciudad es una experiencia notablemente ambivalente. Atrae y repele a la vez y para complicar aún más la existencia de sus habitantes, son los mismos aspectos de la vida urbana los que, de manera alternativa o simultánea, atraen y repelen... La desconcertante variedad del entorno urbano es una fuente de temores (sobre todo para aquellos que ya han "perdido sus costumbres familiares", al verse sumidos en un estado de incertidumbre aguda a causa de los procesos desestabilizadores que ha traído la globalización). El mismo brillo y centelleo caleidoscópico de la escena urbana, en la que nunca faltan novedades y sorpresas, constituye el embrujo irresistible de las ciudades y su poder de seducción."

A genealogia não se opõe à história como a visão de águia e profunda do filósofo em relação ao olhar perscrutador do sábio; se opõe pelo contrário ao desdobramento meta-histórico das significações ideais e dos indefinidos teleológicos. Opõe-se à procura da «origem». [...] O que se encontra ao começo histórico das coisas, não é a identidade ainda preservada de sua origem — é a discórdia das outras coisas, é o disparate. (FOUCAULT, 1980, p. 8 - 10, tradução nossa) ³

Em resumo, como todos sucessores do devir de uma história, mas as explicações ou justificações que apontam aos megaproblemas do século, parecem não estar descrevendo as circunstâncias específicas ou particulares que atingem meu viver. A tarefa deste estudo, que pretende descobrir as reais causas de minhas escolhas poéticas requer alguma coisa a mais, exige esquadrihar ali onde o curso da história da humanidade se intercepta com minha minúscula existência. Ali onde o fluxo irrefreável da história humana que alguns chamam progresso me desloca da rocha sobre a qual estou parada.

A vida está pautada por suas próprias misérias, diminutas alegrias ou insignificantes futilidades. Não me sinto parte de nenhuma *mainstream*⁴, e, embora assim fosse, isso não alteraria em nada meu diário viver, que seguiria justificando seu percurso de acordo com os pequenos sucessos do dia a dia. Isto me lembra um pensamento que li faz muito tempo, um fragmento do livro "As sandálias do pescador" de Morris West (2015), que nunca esqueci:

³ "La genealogía no se opone a la historia como la visión de águila y profunda del filósofo en relación a la mirada escrutadora del sabio; se opone por el contrario al despliegue metahistórico de las significaciones ideales y de los indefinidos teleológicos. Se opone a la búsqueda del «origen». [...] Lo que se encuentra al comienzo histórico de las cosas, no es la identidad aún preservada de su origen —es la discordia de las otras cosas, es el disparate."

⁴ Termo em inglês que designa o pensamento ou predileções correntes da maioria da população.

"[...] quanto mais se eleva o ser humano, mais vê do mundo, mas menos capta dos pequenos fatores determinantes da existência humana: que um homem sem sapatos pode morrer de fome porque não pode caminhar até o lugar onde conseguir um emprego. Que um arrecadador de impostos que sofre do fígado pode fazer estourar uma revolução. Que a hipertensão arterial pode afundar um homem nobre na melancolia e no desespero. Que uma mulher pode se vender por dinheiro porque não pode se dar a um homem por amor. O perigo de todos os governantes está em começar a acreditar que a História é o resultado de grandes generalidades e não a soma de milhões de pequenos detalhes, tal como esgotos deficientes, a obsessão sexual e os mosquitos Anopheles..." (WEST, 2015, p. 54, tradução nossa)⁵

Este mesmo pensamento achei em Foucault (1980), no primeiro capítulo do seu livro *Microfísica do Poder*: os acontecimentos históricos não possuem grandes explicações senão causas específicas e particulares. Nos começos da minha pesquisa, lia entusiasmada, descrições dos grandes paradigmas que pareceram orientar o curso da humanidade, as teorias macro que pautaram diferentes épocas e que parecem ter compelido a seus protagonistas a agir ou pensar de determinada forma. Interpretei com ânimo os grandes lineamentos que demarcam os conflitos da modernidade, mas, talvez, me resistia a admitir que minha existência poderia estar marcada simplesmente pelos dissabores fortuitos da rotina, a inconsistência inexplicável de fatos inesperados, a torpeza ou o acidente.

⁵ “[...] mientras más se eleva un ser humano, más ve del mundo, pero menos capta los pequeños factores determinantes de la existencia humana: que un hombre sin zapatos puede morir de hambre porque no puede caminar hasta el lugar donde conseguir un empleo. Que un recaudador de impuestos que sufre del hígado puede hacer estallar una revolución. Que la hipertensión arterial puede sumir a un hombre noble en la melancolía y en la desesperación. Que una mujer puede venderse por dinero porque no puede darse a un hombre por amor. El peligro de todos los gobernantes está en que comienzan a creer que la Historia es el resultado de grandes generalidades y no la suma de millones de pequeños detalles, tal como alcantarillados deficientes, la obsesión sexual y los mosquitos Anopheles...”

Acreditamos que nosso presente se apoia sobre intenções profundas, necessidades estáveis; pedimos aos historiadores que nos convençam disso. Mas o verdadeiro sentido histórico reconhece que vivemos, sem referências nem coordenadas originárias, em miríadas de sucessos perdidos. Existe também o poder de subverter a relação do próximo e o distante tal como são entendidos pela história tradicional, na sua fidelidade à obediência metafísica. Esta, em efeito, gosta de dar uma olhada às distâncias e às alturas: as épocas mais nobres, as formas mais elevadas, as ideias mais abstratas, as individualidades mais puras. E para fazer isto, tenta se acercar cada vez mais, se situar no pé destes cumes, resistindo a ter sobre elas a famosa perspectiva das rãs. (FOUCAULT, 1980, p. 21, tradução nossa)⁶

Assim como o entende Foucault (1980), genealogia não supõe explicar acontecimentos ou conceitos pesquisando em procura de uma origem; não se trata de achar o surgimento das coisas, a partir do qual poder estabelecer uma linha ou uma curva de lenta evolução. Um estudo genealógico demanda "perceber a singularidade dos sucessos [...] ali onde menos se espera" (FOUCAULT, 1980, p. 7, tradução nossa)⁷, inclusive na ausência de uma origem. Tendo a visualizar a história como uma continuidade, deduzindo que, o que hoje existe, deve ter surgido ou sido criado em algum momento. Mas a história humana não é precisamente uma construção, porém uma descontinuação de eventos, pautada por destruições, fracassos, interrupções, acontecimentos imprevistos e acasos.

Neste panorama, olhando a história como ela é e não como idealizo que ela seja, a tarefa de um estudo genealógico consiste mais na procura de rupturas que na busca de continuidades. Por exemplo, se poderia afirmar que foram os grandes ideais marxistas que desencadearam a revolução soviética de 1905? Ou foi a carne podre que serviram a bordo do encouraçado Potemkin? Em conclusão, o que é que define o curso dos acontecimentos: as grandes ideias transformadoras da sociedade ou a

⁶ *"Creemos que nuestro presente se apoya sobre intenciones profundas, necesidades estables; pedimos a los historiadores que nos convenzan de ello. Pero el verdadero sentido histórico reconoce que vivimos, sin referencias ni coordenadas originarias, en miríadas de sucesos perdidos. Existe también el poder de subvertir la relación de lo próximo y lo lejano tal como son entendidos por la historia tradicional, en su fidelidad a la obediencia metafísica. A esta, en efecto, le gusta echar una mirada hacia las lejanías y las alturas: las épocas más nobles, las formas más elevadas, las ideas más abstractas, las individualidades más puras. Y para hacer esto, intenta acercarse cada vez más, situarse al pie de estas cumbres, resistiéndose a tener sobre ellas la famosa perspectiva de las ranas."*

⁷ *"percibir la singularidad de los sucesos [...] allí donde menos se espera"*

fome? Frente àquela carne com vermes que serviram aos soldados russos abatidos pela recente derrota da guerra contra o Japão, foi suficiente que só um soldado se negasse a comê-la para detonar um motim a bordo, içar a bandeira vermelha e se unir à greve geral no porto de Odessa. Não são, portanto, os corpos os que traçam a história?

A origem está sempre antes da queda, antes do corpo, antes do mundo e do tempo; está ao lado dos deuses, e ao narrá-lo se canta sempre uma teogonia. Mas o começo histórico é baixo, não no sentido de modesto ou de discreto como o passo da pomba, senão irrisório, irónico, propício ao desfazer todas as futilidades: «Se procurava fazer acordar o sentimento da soberania do homem, mostrando seu nascimento divino: isto se converteu agora num caminho proibido; pois à porta do homem está o macaco». O homem começou pela careta do que chegaria a ser; Zaratustra mesmo terá seu símio que saltará a suas costas e puxará pelo seu vestido. (FOUCAULT, 1980, p. 10, tradução nossa)⁸

Todo começa, pelo contrário, numa falha, num desequilíbrio, algo que sucede ao corpo frágil, inerte, desprovido de qualquer visão histórica ou de qualquer finalidade transcendente. O corpo débil, desamparado e necessitado que se rende diante da fatalidade das causas que o alcançam.

Meu pai morreu atropelado quando cruzava a rua num dia banal qualquer, enquanto trabalhava. Deixou por um momento seu escritório e se dirigia ao banco que estava em frente, atravessou uma importante avenida na cidade de Montevideo numa tarde de sol e a vida se acabou num instante. Um ano antes de escrever estas páginas, um amigo faleceu da mesma forma. Ninguém pensa na morte quando cruza a rua, ou dirige um carro, ou sobe num ônibus. O fato de morrer deveria ser um acontecimento revestido de uma atmosfera de solenidade, como no final previsível de uma grave enfermidade ou como desenlace fatal de uma tragédia com uma trama mais elaborada e consistente, mas não por um acaso. Quando a vida se interrompe num ato

⁸ "El origen está siempre antes de la caída, antes del cuerpo, antes del mundo y del tiempo; está del lado de los dioses, y al narrarlo se canta siempre una teogonía. Pero el comienzo histórico es bajo, no en el sentido de modesto o de discreto como el paso de la paloma, sino irrisorio, irónico, propicio a deshacer todas las fatuidades: «Se buscaba hacer despertar el sentimiento de la soberanía del hombre, mostrando su nacimiento divino: esto se convirtió ahora en un camino prohibido; pues a la puerta del hombre está el mono». El hombre comenzó por la mueca de lo que llegaría a ser; Zaratustra mismo tendrá su simio que saltará a su espalda y tirará por su vestido."

tão simples como caminhar cruzando a rua, não existem as frases tocantes no leito de morte, nem dramáticas despedidas, nem crise, nem um antes ou um depois. O evento é definido como um acidente, um fato que não deveria ter ocorrido e que, portanto, se nega, ainda que inconscientemente. Um fato que acontece num instante tão breve de tempo, inesperado e fugaz, que resulta na impossibilidade de se configurar como uma experiência. Quantos corpos, derramaram seu sangue sobre o asfalto das ruas e o concreto das calçadas que atravesso todos os dias? Percebo nas estradas e avenidas um campo de guerra minado pelos riscos dos avanços da civilização. As tecnologias que parecem beneficiar minha vida também consistem numa fábrica de perigos, face aos quais me sinto inerte, e que nego ou ignoro, a fim de continuar com minha rotina, não obstante, continuo vendo sangue nas ruas (Figura 1).

Deveria assumir meu modo atual de vida como uma resultante inevitável dos avanços que a humanidade se envaidece em chamar "progresso"? Em que medida aceito passivamente o modelo de civilização, no qual hoje estou imersa, como uma decorrência inexorável de um determinado devir histórico? Escolho minhas vivências? Decido minhas experiências? Como pode ser possível escolher meu percurso sem enxergar os fatos que me atingem?



Figura 1: *Impotência*, pintura, óleo sobre tela, 50 x 85 cm, 2015. Fonte: Sabina Sebastião.

A natureza nos deu um aparelho fonador, por meio do qual podemos exteriorizar os conceitos que forjamos em nosso íntimo e pelo qual podemos também nos comunicar uns com os outros, mas não nos deu, desgraçadamente, um dispositivo de projeção incorporado ao nosso próprio corpo, para que pudéssemos botar para fora as imagens de nosso cinema interior. (MACHADO, 2011, p. 201)

Seguramente eu tento transformar minhas mãos naquele dispositivo de que fala Arlindo Machado (2011) e, portanto, escolho compor uma pintura com imagens que misturem elementos abstratos e figurativos, com a intenção de que, através de uma descrição pictórica, possa comunicar e expressar a maneira como me relaciono com a paisagem.

Lembrei nestes dias as páginas que Claude Lévi-Strauss escreveu em *La pensée sauvage* sobre a obra de arte como modelo reduzido. A realidade trabalha a escala real, *tandis que l'art travaille à l'échelle réduit*. A arte é uma forma sintética do universo, um microcosmos que reproduz a especificidade do mundo. (PIGLIA, 2005, p. 13, tradução nossa)⁹

Toda obra de arte se refere a uma realidade que optamos por representar de uma ou outra forma, é o que nos diz Piglia (2005). Em sentido inverso, bem poderia afirmar que toda realidade compreende uma obra de arte. Vislumbro o mundo que me rodeia e percebo que poderia transpor numa tela pintada qualquer uma das cenas, dos protagonistas, das paisagens que conformam meu entorno. A obra está ali, é o mapa traçado antes do percurso que me convida a iniciar uma viagem.

Posso interpretar meu entorno como uma pintura, e, para resgatar esse modo particular em que descrevo por meio de pigmentos uma paisagem, aprofundo minha análise nos processos e nas formas em que capto a realidade. O leitor não vá achar nestas páginas referências a outros artistas, cujos caminhos criativos e metodologias poéticas poderiam ter servido de inspiração,

⁹ "He recordado en estos días las páginas que Claude Lévi-Strauss escribió en *La pensée sauvage* sobre la obra de arte como modelo reducido. La realidad trabaja a escala real, *tandis que l'art travaille à l'échelle réduit*. El arte es una forma sintética del universo, un microcosmos que reproduce la especificidad del mundo."

em razão de que pretendo aprofundar o contato direto com o real, tratando de desenvolver e descrever uma percepção própria que interprete de modo distinto, *sui generis*, o entorno que habitualmente concordo em chamar realidade.

As seguintes páginas apresentam um percurso, cuja finalidade não consiste em achar uma explicação ou uma descoberta. Na tentativa de procurar as causas de minhas eleições estéticas se desenvolve um caminho, onde desenhos e palavras confluem, desvelando e descrevendo os fenômenos visuais que desafiam e instigam a composição de uma paisagem urbana.

Não desejo ao leitor uma leitura fácil; as vezes os capítulos finalizam em perguntas e questionamentos obstruindo o encontro com conclusões claras ou otimistas, da mesma forma que os edifícios e demais construções bloqueiam a visão da frágil linha do horizonte quando se percorre, como um incógnito pedestre, as calçadas de uma cidade.

2. Meu próprio *walkabout*

O *walkabout*, palavra intraduzível, só compreensível no sentido literário de “andar sobre” ou “andar ao redor” – é o sistema de percursos através do qual os povos de Austrália têm cartografado a totalidade do continente. Cada montanha, cada rio e cada poço pertencem a um conjunto de histórias/percursos – as vias dos cânticos – que, se entrelaçando constantemente, formam uma única “história do tempo do Sonho, que é a história das origens da humanidade.” (CARERI, 2009, p. 48, tradução nossa)¹⁰

O conhecimento do mundo, para os nativos australianos, se adquire caminhando, tanto que, suas transições da adolescência para a vida adulta, estão marcadas por este *walkabout*, que consiste numa travessia contínua de aproximadamente seis meses, através de regiões completamente selvagens, onde não carregam nada mais do que um profundo discernimento da relação entre seus corpos e os elementos da natureza. Não levam equipamentos, tudo o que eles precisam para sobreviver se acha no andar e se transmite da mesma forma. O saber se acha impresso na rota.

Durante todo o percurso, desenvolvem uma compreensão do entorno e uma capacidade cognitiva de aprendizagem, permanentemente associadas tanto ao ritmo do deslocamento como à percepção sensível das coisas. O conhecimento íntegro do mundo é precisamente definido pela trajetória. O saber, entendido como um amplo mecanismo de adaptação ao entorno, se constitui, assim, num devir, num movimento contínuo, sujeito a uma dinâmica de aprendizagem vinculada a diversos pontos do trajeto. Se poderia traçar um mapa que combine e relacione os diversos lugares com suas histórias, conhecimentos e vivências.

¹⁰ "El walkabout - palabra intraducible, sólo comprensible en el sentido literario de 'andar sobre' o 'andar alrededor' - es el sistema de recorridos a través del cual los pueblos de Australia han cartografiado la totalidad del continente. Cada montaña, cada río y cada pozo pertenecen a un conjunto de historias/recorridos -las vias de los cânticos- que, entrelazándose constantemente, forman una única 'historia del tiempo del Sueño', que es la historia de los orígenes de la humanidad."

Não sou muito diferente dos nativos australianos; a forma como se conectam e se relacionam diferentes conceitos num espaço, seja geográfico ou virtual, é o que pauta e define minha compreensão do mundo. O conhecimento, visto assim, não se assemelha tanto a uma biblioteca ordenada segundo critérios temáticos ou acadêmicos, pelo contrário, o saber, seria mais facilmente equiparável a um mapa de redes, um tecido de conexões e interconexões entre conceitos e coisas, palavras e ideias.

Meu próprio cérebro, sede de minhas capacidades cognitivas se define como um complexo sistema de redes neurais. Reconheço um território e assimilo conhecimentos, talvez da melhor forma que estou biologicamente capacitada para realizá-lo: criando conexões em rede. O sucesso da navegação por *internet* seguramente se assenta também num modo de recriação virtual do movimento, tal que uma informação me conecta com outra e me orienta num percurso onde finalmente volto, ainda que virtualmente, a recuperar a agilidade mental do nomadismo.

O conhecimento não se elabora como um produto, no sentido estrito do termo. Não posso olhar para o conhecimento como um resultado acabado, como a culminação de um processo no qual tivesse investido uma série de recursos. A forma na qual compreendo meu entorno se acha irremediavelmente associada ao devir. O modo como combino minhas memórias e capacidades cognitivas, ao longo dos meus deslocamentos, é o que determina o que eu sei ou acredito saber do mundo, ainda quando esse movimento seja no tempo e não no espaço. O conhecimento não é algo completo e terminado, não é um produto pronto a ser consumido, nem um banco de dados que acrescento com informação permanentemente. Tampouco é o crescimento acumulativo dos conhecimentos o que determina um campo do saber, mas sim o esquema geral que os relaciona.

Pelo contrário, considerando uma escala mais ampla e escolhendo como pontos de referência disciplinas como a gramática, a economia, ou o estudo dos seres vivos, o jogo dos conceitos que aparecem não obedece às condições tão rigorosas: sua história não é, pedra a pedra, a construção de um edifício. Haverá que deixar esta dispersão à aparência de sua desordem e enxergar nela uma série de sistemas conceituais cada qual com sua organização própria [...]? Não se pode achar entre eles um sistema de afluências que não seja uma sistematicidade lógica? Mais que repor os conceitos num edifício dedutivo virtual, haverá que descobrir a organização do campo de enunciados em que aparecem e circulam. (FOUCAULT, 2002, p. 91-92, tradução nossa)¹¹

O conhecimento se articula numa massa discursiva que seria um espaço onde se conectam, se regulam, se subordinam, se excluem, se alteram, se derivam e se deduzem proposições e conceitos. O saber se estrutura num campo que Foucault (2002, p. 98) chamou de “pré-conceitual”, como um conjunto de regras de formação dos conceitos que não precedem aos conceitos enquanto gênese, mas que conformam um terreno pré-conceitual ao nível superficial do discurso como lugar de emergência dos mesmos. O que se chama saber científico numa época histórica dada, não estaria determinado tanto pela refutação de antigos enunciados ou incorporação de novos, mas sim pela forma particular em que se organizam e se vinculam esses enunciados.

Se eu fosse descrever essa organização de enunciados, teria que recorrer a um tipo de desenho, a uma espécie de mapa que desse conta desse entrelaçado de proposições, sejam verdades ou suposições, mas cujas ligações conformam meu entendimento do mundo num momento determinado. Um tecido em expansão, como um rio que flui e que se ramifica gestando detenções e desvios, alterando e multiplicando seu curso, em acidentes geográficos que a mesma realidade lhe impõe. Mas como defino esse percurso? Como decido a orientação do caminho? (Figura 2).

¹¹ *"Por el contrario, si se toma una escala más amplia, y se eligen como puntos de referencia disciplinas como la gramática, o la economía, o el estudio de los seres vivos, el juego de los conceptos que se ven aparecer no obedece a condiciones tan rigurosas: su historia no es, piedra a piedra, la construcción de un edificio. ¿Habrá que dejar esta dispersión a la apariencia de su desorden y ver en ella una serie de sistemas conceptuales cada cual con su organización propia[...]? ¿No se puede encontrar entre ellos un sistema de concurrencias que no sea una sistematicidad lógica? Más que querer reponer los conceptos en un edificio deductivo virtual, habría que describir la organización del campo de enunciados en el que aparecen y circulan."*



Figura 2: *Mapa de vida*, pintura, óleo sobre tela, 90 x 120 cm, 2015. Fonte: Sabina Sebasti.

Tenho por vezes a sensação de que o entendimento das coisas me intercepta, como se existisse um estado de consciência que fosse uma predisposição ao conhecimento, onde as respostas ou resultados não fossem precisamente o que estava esperando. A seguinte frase sintetiza este conceito de que, de algum modo não previsível, a compreensão do mundo que me rodeia se revela em minha experiência sensível: “E, com mais frequência, quando a experiência nos mostra como a vida trama para obter um certo resultado, achamos que a sua maneira de operar é precisamente aquela na qual nunca tínhamos pensado” (BERGSON, 1963, p. 434, tradução nossa)¹². Um enfoque da consciência que tem a ver mais com a intuição do que com o raciocínio analítico.

Contudo, reconhecendo a dificuldade em deslindar completamente estas duas capacidades, posso coincidir com Bergson (1963), que o raciocínio analítico tem mais a ver com analisar o estado das coisas como se fossem estáticas e não mudassem com o transcurso do tempo, enquanto a intuição me aproximaria à captação do movimento e por tanto ao fluir da vida.

De acordo com Bergson (1963), somente através da intuição poderia apreender o movimento, o devir, e olhar para os acontecimentos, os fatos, como uma sorte de continuidade, onde as velhas dicotomias, analogias e diferenças, em ciclos dialéticos de negação e afirmação perdem sentido.

¹² "Y, con más frecuencia, cuando la experiencia ha terminado por mostrarnos cómo la vida se las ingenia para obtener un cierto resultado, hallamos que su manera de operar es precisamente aquella en la que nunca habíamos pensado."

[...] os raciocínios humanos continuam numa corrente sem fim, mas se abismariam de uma vez na verdade apreendida por intuição [...]. As alternativas de geração e aniquilamento, as evoluções sem cessar renascentes, o movimento circular indefinidamente repetido das esferas celestes, tudo isto representa simplesmente um certo déficit fundamental no qual consiste a materialidade. Preencher este déficit: simultaneamente suprimir o espaço e o tempo, ou seja, as oscilações indefinidamente renovadas ao redor de um equilíbrio estável sempre perseguido, nunca alcançado. As coisas entram assim umas nas outras. O que estava solto no espaço passa a ser retido numa forma pura. E passado, presente e futuro se contraem num momento único, que é a eternidade. (BERSGON, 1963, p. 712, tradução nossa)¹³

Tudo parece estar sujeito a uma mudança contínua, embora não seja capaz de percebê-la. A vida, que se desenvolve em ciclos, gera mudanças sutis em cada um desses ciclos. O sol, mesmo sem que tenha consciência disso, está sujeito a um processo de perda de energia, no qual, paulatinamente deixará de esquentar até um dia sumir completamente. Mas não sou apta em enxergar alterações tão graduais. Provavelmente o sol nunca seja o mesmo, mas essas transformações só serão perceptíveis no decorrer do tempo, que, no caso do sol, consiste num tempo que fica por fora da escala humana. Nada se repete na natureza exatamente da mesma forma, embora minha percepção não esteja suficientemente aguçada para percebê-lo e assuma a falsa presunção de uma certa imutabilidade ou regularidade.

A realidade desenha seu percurso, mas devido a minhas limitações cognitivas, só advirto apenas certos estágios dispersos desse percurso. Minha consciência compõe e elabora uma noção do tempo, tempo transcorrido, ligando e encadeando esses estágios dispersos num fluxo contínuo e invisível. O tempo não é perceptível, porém, vivido como real por causa de uma poderosa ficção da consciência. Para ser consciente do tempo transcorrido preciso do acaso, daquilo que percebo como accidental, daquilo

¹³ "[...] los razonamientos humanos se continúan en una cadena sin fin, pero se abismarían de una vez en la verdad apreendida por intuición [...] Las alternativas de generación y aniquilamiento, las evoluciones sin cesar renacientes, el movimiento circular indefinidamente repetido de las esferas celestes, todo esto representa simplemente un cierto déficit fundamental en el cual consiste la materialidad. Llenad este déficit: a la vez suprimís el espacio y el tiempo, es decir, las oscilaciones indefinidamente renovadas alrededor de un equilibrio estable siempre proseguido, jamás alcanzado. Las cosas entran así unas en otras. Lo que estaba suelto en el espacio pasa a ser retenido en forma pura. Y pasado, presente y futuro se contraen en un momento único, que es la eternidad."

que interrompe o fluxo de acontecimentos, que me força a um novo olhar e, portanto, a reinterpretar a experiência sensível. Esses conceitos são analisados por Pohlmann (2005).

Se compreendemos que o tempo é composto também de acaso, daremos um outro sentido àquilo que acontece sem ter sido previsto ou planejado. No lugar de ser evitado, o acaso deveria ser positivado, pois é a irrupção do acaso que dá ritmo ao mundo.

Percebemos algo como tempo porque há um ritmo, uma ruptura de continuidades. Assim, o tempo é a nossa percepção de que o que é provém de uma origem que nunca cessa, mas que não acontece linearmente como uma reta sem interrupção; ao contrário, essa percepção se dá segundo ritmos, diferenças que ocorrem ao acaso, afirmando a máxima potência do que *pode não ser*. (POHLMANN, 2005, p. 41)

Porque percebo uma ruptura, uma mudança, uma transformação, sou consciente do tempo. Se nada mudasse ao meu redor, nunca perceberia o transcorrer do tempo. Quando um fato me surpreende no curso de minha vida, já estava acontecendo faz algum tempo, só não sabia. Assumo como realidade o que vejo quando o vejo.

Noto que, se espero que alguma coisa suceda, provavelmente sucederá. Primeiro porque não sou capaz de prever sucessos que se achem fora do universo do conhecido e segundo porque o fato de estar esperando coloca meus sentidos em alerta, com o propósito de enxergar o menor indício de que o previsível acontece quando aconteça. Talvez, por isso mesmo, o dado realmente valioso para a consciência é o acaso. O desafio seria, portanto, perceber aquilo que não prevejo, que não estou esperando e que, sobretudo, não pertence ao universo do que me é familiar.

A faculdade que costumo chamar intuição, bem poderia estar baseada numa percepção aguçada, consistente numa predisposição a captar os indícios das transformações da realidade com maior presteza em determinadas situações. Embora poder captar o não-esperado implica um certo silêncio interior, um calar as vozes da mente, “o ensinamento da não-palavra, o benefício da não-ação” (LAO TSE, 2016, p. 46), pois minha mente já se encontra suficientemente contaminada pelo que já conheço, que, inevitavelmente, gera expectativas e, portanto, condiciona minha percepção do entorno.

Nesse sentido o conhecimento parece ser um deslocamento que se inicia sem condicionamentos, mas que se une ao que já conheço conformando um percurso. Precisamente por isso a imagem de um caminho, uma ponte ou um rio constituem os arquétipos com os que eu costumava identificar esta ideia de conhecimento. Representações pictóricas que ilustram a ideia de uma passagem, um estado de transição entre um lugar e outro (Figura 3).



Figura 3: *Passagens*, pintura, óleo sobre tela, 100 x 60 cm, 2010. Fonte: Sabina Sebastião.

Uma senda ou um trajeto sempre indicam um rumo, embora com retas e curvas que pautam mudanças de orientação, nunca deixam de constituir um percurso linear. No momento atual, talvez consciente dos imprevisíveis acasos, que iluminam a experiência com uma difração de alternativas, que mudam o curso dos acontecimentos em múltiplos sentidos e alteram a percepção da experiência em vários significados possíveis, estou começando a acolher a ideia do conhecimento como uma rede, um mapa ou um rizoma.

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, a cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades. (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 31, *apud* ZOURABICHVILI, 2004, p. 42)¹⁴

Em suma, formas que não se expandem num sentido único, mas que surgem da conexão entre vários percursos e sentidos. Tampouco se estendem numa direção específica ou linear, e não necessariamente se propagam para o exterior, pelo contrário, nesta concepção de redes o saber representa mais uma tentativa por consolidar uma certa densidade, uma saturação de enfoques sobre um determinado objeto de estudo ou aspecto da experiência.

O conhecimento do mundo deixou de ser uma aventura por regiões desconhecidas; talvez esteja atualmente mais interessada em intensificar as alternativas de estudo que me oferecem os territórios que já conheço ou que, ao menos, acreditava conhecer, aspirando que, através de novas conexões, adquiram novos significados e sentidos. Neste mapa de percursos que se interligam não existe necessariamente um antes e um depois, um passado ou um futuro. Não existe um ponto da trajetória que possa definir como começo, nem como final, pois qualquer ponto poderia consistir em ambas essas coisas.

¹⁴ O livro de Zourabichvili (2004) , "O vocabulário de Deleuze", consiste numa análise e descrição detalhada dos conceitos relevantes na filosofia de Deleuze, portanto a citação indireta.

A complexidade rizomática dos percursos traçados pelos habitantes de uma urbe definem uma malha intensa, repleta de movimentos circulares, interseções rodoviárias que desenham alternativas de deslocamentos. Aprecio os possíveis caminhos, mas não arrisco a continuar nenhum. Observando uma paisagem saturada de rotas que se bifurcam, estradas que se interceptam em variados níveis e estágios, experimento o presente como um estado de contemplação. A vida urbana pareceria ter um movimento contínuo e assim minha vida inserida nela, uma rede de encruzilhadas onde pareço viver e reviver, freneticamente, o embrulho de um eterno presente (Figura 4).

“O prazer que retiramos da representação do presente se deve não somente à beleza com a qual pode ser revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente” (BAUDELAIRE, 2010, p. 85). É possível, ainda hoje, quase dois séculos depois de Baudelaire (2010) ter escrito estas páginas, se sentir um *flâneur* no meio de uma gigantesca urbe?

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso prazer eleger domicílio entre o numeroso, o ondulante, o movimento, o fugitivo e o infinito. Estar fora de casa, e no entanto se sentir em casa por toda a parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer escondido do mundo, tais são alguns dos menores prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua pode definir apenas desajeitadamente. (BAUDELAIRE, 2010, p. 85)

Talvez a sensação de estar ao mesmo tempo dentro, mas oculto do mundo, seja muito mais intensa hoje quando a aglutinação de pessoas nos faz sentir infinitamente anônimos. Porém, o que realmente pareceria ter sido modificado é o conceito de observar. Até que ponto a velocidade das máquinas que circulam ao nosso redor são um fenômeno observável? Será possível extrair da contemplação de uma barulhenta avenida uma experiência estética? O pedestre que tenta o desafio de atravessar uma rua repleta de veículos velozes (Figura 5) poderá experimentar o caminhar despreocupado e prazeroso de um *flâneur*?



Figura 4: *Encruzilhadas*, pintura, óleo sobre madeira, 80 x 100 cm, 2012. Fonte: Sabina Sebastião.



Figura 5: *Desafios*, pintura, óleo sobre madeira, 90 x 120 cm, 2012. Fonte: Sabina Sebasti.

3. Desafiando Cronos

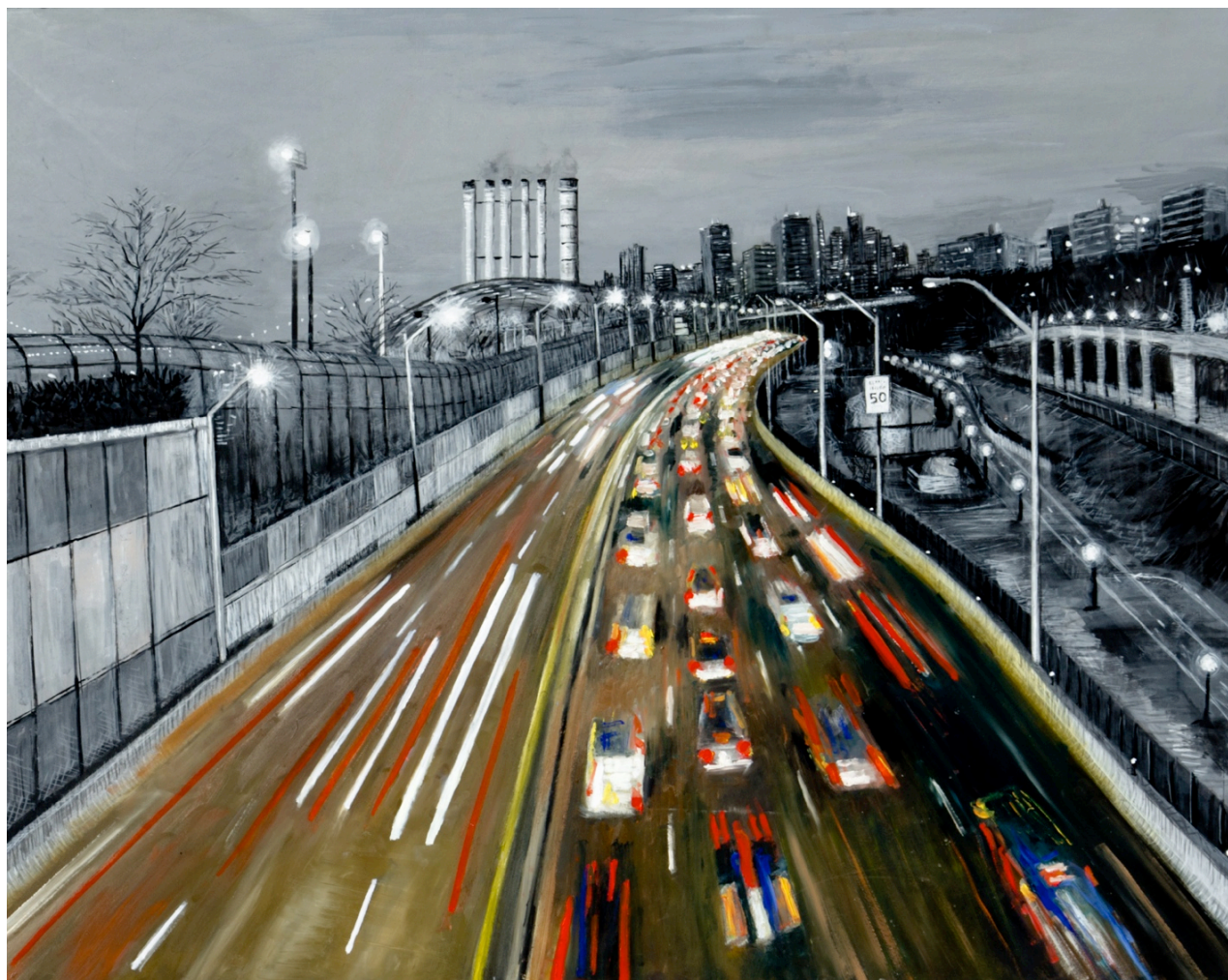


Figura 6: *Autopista I*, pintura, óleo sobre madeira, 80 x100 cm, 2013. Fonte: Sabina Sebasti.



Figura 7: *Autopista II*, pintura, óleo sobre madeira, 80 x100 cm, 2013. Fonte: Sabina Sebasti.

"Se podes olhar vê, se podes ver, repara."(SARAMAGO, 1995) ¹⁵

Segundo Paul Virilio (2008)¹⁶ até agora tínhamos dois tempos, o de longa duração, por exemplo os períodos históricos, e o dos acontecimentos; no entanto hoje, estamos assistindo à criação de um outro tempo: o tempo accidental. Um instante que não participa nem do passado nem do futuro e que é fundamentalmente inevitável. O acidente faz parte de qualquer invenção moderna. Quando fabricamos um trem, ao mesmo tempo estamos inventando seu descarrilhar, quando inventamos um barco, seu afundamento. A catástrofe não é uma tragédia indesejada, porém uma possibilidade real. "O acidente é, pois, a face oculta do progresso técnico e científico" (VIRILIO, 1997, p. 90, tradução nossa)¹⁷. Progresso e catástrofe são as duas faces de uma mesma moeda, a segunda ocultada pela propaganda da primeira. Em muitos aspectos, a velocidade com que se sucedem as comunicações e os supostos avanços da tecnologia parecem não contribuir com um melhoramento das nossas condições de vida. Nem sequer parecemos advertir que as mudanças do progresso são fenômenos evitáveis. Pelo contrário, assumimos as repercussões dos avanços tecnológicos como inexoráveis; parece que não temos opção, estamos sofrendo uma claustrofobia global, afirma Paul Virilio (2008).

Entretanto, são as pessoas que ainda lembram como era o mundo antes desta revolução tecnológica, as que alertam dos perigos da aceleração das comunicações. Paul Virilio (2008) conta como no ano 1945 conheceu pela primeira vez o mar, nas praias de *La Boule*, em França. Chamou-lhe a atenção os *bunkers* abandonados ao longo da costa, que foram utilizados como postos de observação e alerta da invasão inimiga durante a Segunda Guerra Mundial. Ele reflete que, assim como naqueles bunkers, agora estamos condenados a nos resguardarmos na imobilidade. A velocidade, quase inassimilável, em que temos notícia de tudo o que acontece nos submete a um estado de alerta paralisante, preocupados permanentemente em antecipar o que está por vir. Uma ansiedade que nos detém na tentativa de esquadrinhar insistentemente o futuro imediato.

¹⁵ Frase do autor publicada na contracapa do livro: Ensaio sobre a cegueira.

¹⁶ Declarações do autor no filme documentário: *Penser a vitesse*.

¹⁷ "El accidente es, pues, la cara oculta del progreso técnico y científico."

Na minha prática poética tenho evidenciado que a composição de uma pintura exige um tempo de elaboração, o que convoca a uma observação mais demorada da imagem criada. Nesse sentido, talvez a pintura permita me reencontrar com uma apreciação mais contemplativa e meditada das mudanças que me afetam.

Voltando à frase de Saramago que citei no começo, reparar, mais do que ver, implica alargar e aprofundar o entendimento sobre o que se observa. Precisamente essa capacidade de penetrar e esquadrihar os dados sensoriais é o que resulta difícil de fazer nos dias de hoje. Vivo sitiada por uma quantidade imensa de estímulos visuais, que em vez de me ajudar a olhar me cegam. Assumo que preciso ser rápida e dinâmica, respondendo aos anseios de algo que não consigo identificar plenamente. As comunicações que me chegam a um ritmo veloz me impelem a pensar e emitir uma resposta em termos igualmente velozes. Mas, qual é a qualidade e a profundidade desse pensamento, dessa resposta, dessa conclusão?

Na atualidade, as tecnologias das comunicações propiciam que tudo o que aconteça, seja nos lugares mais distantes, se transforme numa notícia que recebo imediatamente. Não moro num mundo globalizado, porém, simplesmente virtualizado. As comunicações chegam agora em tempo real. Vivo num ciberespaço onde a verdadeira globalização é do tempo, preocupada em demasia por antecipar o futuro, o porvir súbito, que poderia atingir e modificar minha vida drasticamente. Nesse contexto, lembrar parece ser um esforço mental que talvez deixou de ter sentido.

Como pintar, como expressar numa imagem pictórica essa ideia de velocidade? Como posso transmitir numa conformação visual essa aparência fenomênica dos acontecimentos que enxergo sem definição? As luzes de um carro, um avião, um trem que passa a altas velocidades na minha frente, que apenas percebo, mas sem conseguir olhar. Dirigir por uma estrada noturna, cruzar uma rua no centro de uma cidade ou caminhar numa calçada atordoada entre dezenas de pessoas indo e voltando, rostos que intercepto, mas que nunca lembrarei; e outros tantos acontecimentos que se sucedem a meu entorno, que enxergo, mas imediatamente esqueço, impactantes e fugazes, como o murmúrio do trânsito atrapalhado.

A confusão faz parte da rotina, e nem sempre é desagradável. Às vezes, caminhar entre as luzes e o barulho do centro de uma cidade, me proporciona um prazer indescritível. A cidade devora minha personalidade, sou um corpo que passa, transita e

transmite a mesma indiferença da paisagem que me acolhe. De modo irrefletido, acho um excêntrico prazer em não ser ninguém, em assumir ser parte de um caos sensível. As forças luminosas e barulhentas da urbe são potências que por instantes me transportam a um estado de embriaguez.

Começo a me sentir transitando em tempos líquidos, como descreve Bauman (2008); porém, a cultura e varias concepções filosóficas insistem em perspectivas do indivíduo, individuais, sociais ou subjetivas, sempre sobrecarregadas com definições do que eu sou ou deveria ser, quando, em realidade, desejo aprofundar sobre às possibilidades de *não-ser*. Analisar esse perene impulso de me situar sempre na beira de uma mobilidade líquida e ansiar me fundir com o desconhecido. Esse perseverante esforço por me submergir na natureza artificial, promíscua e acelerada da barbárie urbana.

Em 1924 os dadaístas parisienses organizam um vagabundeio a campo aberto. Então, descobrem no andar um componente onírico e surreal, e definem essa experiência como uma “deambulação”, uma espécie de *escritura automática* no espaço real capaz de revelar as *zonas inconscientes* do espaço e as partes *escuras* da cidade. (CARERI, 2009, p. 22, tradução nossa)¹⁸

Careri fala em seus textos que “amnesias urbanas” (2009, p. 12) são aqueles espaços vazios que os surrealistas definiram como o inconsciente da cidade. Um edifício cuja construção nunca chegou ao término, uma rua que não conduz a lugar nenhum, uma praça escura ou uma casa abandonada são territórios dentro do ambiente urbano que ficaram esquecidos, ignorados pelos sucessivos processos de transformação entrópica da cidade. Isso acontece também com meus sonhos, saberes, lembranças, desejos ou temores que permanecem arquivados no inconsciente, ocultos e menosprezados pela personalidade que construí no decorrer de minha vida ativa e consciente. Descobrimo o entorno descubro a mim mesma, macerando a organização interna de minha personalidade que começo a sentir comprimida e rígida.

¹⁸ “En 1924 los dadaístas parisinos organizan un vagabundeio a campo abierto. Entonces descubren en el andar un componente onírico y surreal, y definen dicha experiencia como una ‘deambulaci3n’, una especie de escritura automática en el espacio real capaz de revelar las zonas inconscientes del espacio y las partes oscuras de la ciudad.”

Parte do processo criativo consistiria em atingir esses estados que bem poderia chamar de amnesia poética, uma perda sutil e temporal das faculdades conscientes que permita o reencontro com vivências e memórias latentes. Nesse vagabundeio sem metas ou objetivos de que fala Careri (2009) a cidade é um pretexto, a finalidade é se descobrir.

A cidade descoberta pelos vagabundeios dos artistas é uma cidade líquida, um *líquido amniótico* onde se formam de um modo espontâneo os *espaços outros*, um arquipélago urbano pelo qual navegar caminhando à deriva: uma cidade na qual os *espaços do estar* são como as ilhas do imenso oceano formado pelo espaço do andar. (CARERI, 2009, p. 21, tradução nossa)¹⁹

A personalidade com a qual me reconheço começa a pesar, pois ela foi estruturada de acordo a uma visão do mundo, mas o entorno muda constantemente. Percebo quem eu sou como uma construção, como esse “espaço do estar” descrito por Careri (2009), mas, ainda que não fui educada para isso, posso, com esforço, chegar a conceber minha personalidade como algo mutável, como um organismo que se adapta, como uma cidade que se transforma. Posso chegar a me conceber como um organismo dotado de *autopoiesis*²⁰, ou seja, a capacidade de me reinventar e de me readaptar permanentemente. O que parece realmente difícil, o que resulta um desafio é me inserir não no mundo como mudança, mas sim no mundo como indefinição. Sou como uma cidade, com zonas escuras e abandonadas. Mas como falar daquela porção de mim mesma que não enxergo?

Simplesmente me resta a impossível descrição com palavras daquilo que não conheço. “Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo” enunciava Wittgenstein (2015, p. 116, tradução nossa)²¹. Portanto, como segurar num

¹⁹ “La ciudad descubierta por los vagabundeos de los artistas es una ciudad líquida, un líquido amniótico donde se forman de un modo espontáneo los espacios otros, un archipiélago urbano por el que navegar caminando a la deriva: una ciudad en la cual los espacios del estar son como las islas del inmenso océano formado por el espacio del andar.”

²⁰ *Autopoiesis*, expressão proveniente do grego, *auto*: próprio e *poiésis*: criação.

²¹ “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo.”

conceito ou descrição aquilo que desconheço? Acaso seja por isso que uma paisagem urbana noturna transmite mais adequadamente a impossibilidade de me enxergar como um ser completo e definido. Pretendo incluir na pintura a possibilidade de não ser.

Os limites da pintura significam os limites de minha percepção, talvez por isso lembro das páginas onde Da Vinci advertia: "Muito mais trabalho e especulação requerem as sombras da pintura, que seu contorno" (1827, p. 124, tradução nossa)²². Nos meus desenhos, riscos de cor que se espalham descabidamente num fundo cinzento, assim como espaços escuros e luzes confusas onde perambulam silhuetas humanas, parecem evocar essa amálgama de consciente e inconsciente que configura minha relação com o entorno.

A paisagem urbana não transmite a calma estável de uma montanha diáfana e distante, nem os contornos harmônicos de um lago aprazível. A cidade me identifica com uma sutil sombra preta, indefinida e sem rosto, que arrisca atravessar a rua numa escura noite de chuva, resistindo o encantamento dos reflexos fulgurantes das luzes sobre o pavimento alagado que desorientam sua caminhada (Figura 8).

²²

"Mucho más trabajo y especulación cuestan las sombras de la pintura, que su contorno;"



Figura 8: *Pedestre*, pintura, óleo sobre tela, 60 x 80 cm, 2016. Fonte: Sabina Sebasti.

4. O desdobramento da visão, a imagem no espelho

Quando elaboro, em qualquer suporte bidimensional, uma forma pictórica que possa ser interpretada como representativa ou figurativa, não estou simplesmente copiando a aparência visível dos objetos no plano, estou sim, através do desenho, criando as condições para que a ilusão dessa realidade se produza. Gombrich cita “a portentosa passagem da República em que Platão introduz a comparação entre uma pintura e a imagem num espelho” (1982, p. 97, tradução nossa)²³ para se referir a controvertida ideia de *mimese*; descrita pelos gregos do s. IV a.c. como a capacidade do artista pintor ou escultor de copiar, imitar, a aparência visível dos objetos. Mas o relevante é advertir que se existe uma faculdade capaz de produzir a *mimese*, ou seja, uma “cópia” da aparência visível dos objetos no plano do quadro, ela é muito mais evidente em quem contempla a imagem do que em quem a constrói.

“Ver” uma extensão de grama verde numa pintura de uma paisagem é projetar sobre a tela pintada uma visão da realidade que já foi adquirida previamente. Uma imagem mental armazenada que acha, no quadro pintado, o contexto adequado para se reproduzir. O que um pintor faz é criar a modo de artifício, uma série de condições para que a ilusão da realidade, por parte do espectador, seja possível. “O artista não pode copiar um gramado ensolarado, mas pode sugeri-lo” (GOMBRICH, 1982, p. 46, tradução nossa)²⁴. O porquê se interpreta uma realidade tridimensional quando se olha uma imagem plana, entre outras ilusões, está longe de ser, segundo Gombrich (1982), um ato psicológico simples. Dentro desse ato psicológico em que se consegue “ver” um gramado ensolarado uma imagem é eficiente, não por conta de sua semelhança com o modelo, mas sim por seus efeitos dentro de um contexto.

²³ “el portentoso pasaje de la República en que Platón introduce la comparación entre una pintura y la imagen en un espejo”.

²⁴ “El artista no puede copiar una césped soleado, pero puede sugerirla.”

O que um pintor pesquisa não são as leis do mundo físico, senão a natureza das nossas reações ante ele. Não lhe concernem as causas, senão a natureza de certos efeitos. O seu é um problema psicológico: o de conjurar uma imagem convincente; no entanto nem um só de seus matizes corresponde ao que chamamos “realidade”. Para entender este enigma – na medida em que pode se dizer que temos chegado a entendê-lo – a ciência teve que explorar a capacidade de nossas mentes para registrar bem mais relações que elementos individuais. (GOMBRICH, 1982, p. 56, tradução nossa)²⁵

Desprende-se deste raciocínio que é possível abstrair tanto da pintura e da realidade, uma sorte de forma pictórica que alude precisamente a essas relações entre os objetos. Essa forma pictórica seria o que conforma a percepção das coisas, seja que se esteja contemplando tanto uma paisagem quanto a pintura de uma paisagem. Visualizo o mundo em termos de relações, e, sejam estas relações referidas tanto a fenômenos espaciais, sonoros ou luminosos, elas são indissociáveis dos seus conteúdos sensoriais.

Bastariam umas poucas linhas que definam formas e guardem certas proporções aproximadas para que se enxergue, num esboço, uma fração de cidade. Os traços e riscos espalhados na superfície do quadro (Figura 9), não tem aqui a pretensão de ser um desenho minucioso, nem de descrever exatamente cada um dos elementos que compõem a paisagem, mas sim de proporcionar as condições mínimas para que o observador reconheça e projete, nesses precários traços desalinhados, uma cena que lhe resulte banal e quotidiana.

²⁵

"Lo que un pintor investiga, no son las leyes del mundo físico, sino la naturaleza de nuestras reacciones ante el mismo. No le conciernen las causas, sino la naturaleza de ciertos efectos. El suyo es un problema psicológico: el de conjurar una imagen convincente a pesar de que ni uno solo de sus matices corresponde a lo que llamamos 'realidad'. Para entender este acertijo - en la medida en que pueda decirse que hemos llegado a entenderlo -, la ciencia tuvo que explorar la capacidad de nuestras mentes para registrar relaciones más bien que elementos individuales."



Figura 9: *Esboço noturno*, pintura, óleo sobre madeira, 80 x 100 cm, 2010. Fonte: Sabina Sebastião.

Para Merleau-Ponty (1986) a imagem é um pensamento que se apoia em dados do corpo. A forma em que se relacionam ou se tentam relacionar esses dados do corpo é o que se chama percepção. Uma imagem seria “uma vidência que torna presente o que está ausente” (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 32, tradução nossa)²⁶. Seja a imagem resultado da lembrança ou da imaginação, ela representa o esforço cognitivo da consciência por interpretar e transformar o que se percebe do mundo.

Merleau-Ponty (1986) enfrenta a complexidade de discernir por quais mecanismos uma imagem – seja pictórica ou especular – se torna reflexo de uma realidade que imita sem substituí-la.

Porque sonhar agora com os reflexos, com os espelhos? [...] A semelhança da coisa e sua imagem especular não é mais que uma denominação exterior que pertence ao pensamento. A turba relação de semelhança é, nas coisas, uma clara relação projetiva. (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 30, tradução nossa)²⁷

Quando consigo, num espelho por exemplo, um reflexo fiel do real, a minha percepção, ainda que presa da ilusão, distingue que se trata da imagem espelhada e não de uma imagem obtida diretamente da observação do real. A imagem espelhada subsiste como ilusão de realidade, mas não é por isso confundida com ela. De alguma forma, a consciência se enxerga a si mesma presa a essa ilusão, uma parte de mim sabe que estou tendo uma ilusão olhando o reflexo no espelho, porém continuo percebendo a ilusão.

Como pintora, meu objeto de estudo não são as coisas em si mesmas tanto quanto a minha visão sobre elas. Não observo o mundo, me observo inserida no mundo e contemplando a realidade que me circunda. O entorno que tento configurar inclui, como parte da paisagem, meu olhar (Figura 10).

²⁶ *"la videncia que nos vuelve presente lo que está ausente"*

²⁷ *"¿Por qué soñar ahora con los reflejos, con los espejos? [...] La semejanza de la cosa y su imagen especular no es más que una denominación exterior que pertenece al pensamiento. La turbia relación de semejanza es en las cosas una clara relación proyectiva."*



Figura 10: *A ride with Chronos*, pintura, óleo sobre tela, 50 x 70 cm, 2016. Fonte: Sabina Sebasti.

Fundamentalmente, a pintura, tanto quando intenta ser uma ostensível representação das formas visuais dos objetos como quando não, ela nunca é um olhar sobre a realidade, senão um olhar sobre meu olhar, um questionamento sobre o modo como percebo o mundo. É o que quis dizer Merleau-Ponty, com sua alusão aos espelhos pintados dentro do quadro, recurso bastante utilizado na pintura holandesa do século XV, assim como no período barroco (Figura 11).



Figura 11: *O matrimônio Arnolfini* de JAN VAN EYCK, Flandes, 1434. Fonte: Wikipédia²⁸.

Se poderia procurar nos quadros mesmos uma filosofia figurada da visão, como sua iconografia. Não é um azar, por exemplo, se amiúde, na pintura holandesa (e em muitas outras) um interior vazio é “digerido” pelo “olho redondo de um espelho”. Esse olhar pré-humano é o emblema de quem pinta. Mais completamente que as luzes, as sombras, os reflexos, a imagem especular esboça nas coisas o trabalho da visão. Como todos os outros objetos técnicos, como as ferramentas, como os signos, o espelho tem surgido no circuito aberto do corpo vidente ao corpo sensível. Toda técnica é “técnica do corpo”. Ela figura e amplifica a estrutura metafísica da nossa carne.(MERLEAU-PONTY, 1986, p. 25-26, tradução nossa)²⁹

Este desdobrar da visão sobre si mesma remete à intrigante frase de Cézanne “a natureza está no interior” (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 19, tradução nossa)³⁰. Os fenômenos visuais interessam enquanto “acordam um eco no nosso corpo” (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 19, tradução nossa)³¹. Uma imagem pictórica se constrói como um pensamento que articula dados sensoriais específicos, que se apoia em “indicações corporais” (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 32, tradução nossa)³².

²⁹ *"Se podría buscar en los cuadros mismos una filosofía figurada de la visión, como su iconografía. No es un azar, por ejemplo, si a menudo, en la pintura holandesa (y en muchas otras un interior vacío es 'digerido' por el 'ojo redondo del espejo'. Esa mirada pre humana es el emblema del que pinta. Más completamente que las luces, las sombras, los reflejos, la imagen especular esboza en las cosas el trabajo de visión. como todos los demás objetos técnicos, como las herramientas, como los signos, el espejo ha surgido en el circuito abierto del cuerpo vidente al cuerpo visible. Toda técnica es 'técnica del cuerpo'. Ella figura y amplifica la estructura metafísica de nuestra carne."*

^{30\} *"la naturaleza está en el interior"*

³¹ *"despiertan un eco en nuestro cuerpo"*

³² *"indicaciones corporales"*

A visão [...]. É um pensamento que decifra estritamente os signos dados no corpo. A semelhança é o resultado da percepção, não sua mola. Com maior razão a imagem mental, a vidência que nos retorna ao presente o que está ausente, não é como se abrisse um caminho ao coração do Ser: é ainda um pensamento apoiado em indicações corporais, desta vez insuficientes, as que faz dizer mais do que significam. (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 32, tradução nossa)³³

E mais adiante continua “Se nos interessam essas célebres análises, é por que tornam sensível que toda teoria da pintura é uma metafísica” (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 32, tradução nossa)³⁴. Mas, a pergunta seria: que entende Merleau-Ponty (1986) por metafísica da pintura? Quando pinto, minha referência deixa de ser os objetos e passa a ser a forma em que os percebo. Como pintora, não me submerjo na natureza, senão na visão que estou tendo dela. O objeto de estudo da pintura seria a procura da ‘percepção-em-si’, uma sorte de conformação imagética que alude a visualidade dos objetos, mas que se descola da existência material dos mesmos. “A visão é o reencontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser” (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 64, tradução nossa)³⁵.

A pintura parece definir um tipo de campo neutral, um terreno onde posso falar tanto das aparências do sensível enquanto imagens mentais ou enquanto experiências do corpo. Esse campo neutral parece suprimir aquela velha pergunta filosófica: as aparências representam ou não o verdadeiro ser das coisas? Aquela falsa dicotomia entre exterioridade e ‘coisa em si’, pois no fim, eu sou afetada e tocada pela forma em que percebo os fatos.

³³ *"La visión [...]. Es un pensamiento que descifra estrictamente los signos dados en el cuerpo. La semejanza es el resultado de la percepción, no su resorte. con mayor razón la imagen mental, la videncia que nos vuelve presente lo que está ausente, no es como un abrirse camino hacia el corazón del Ser: es todavía un pensamiento apoyado en indicaciones corporales, esta vez insuficientes, a los que hace decir más de lo que significan."*

³⁴ *"Si nos interesan esos célebres análisis, es porque tornan sensible que toda teoría de la pintura es una metafísica. "*

³⁵ *"La visión es el reencuentro, como en una encrucijada, de todos los aspectos del Ser."*

Como observadora, inserida numa cidade, me enxergo, nesse desdobramento, como parte de um espaço que não é mais singular ou próprio. Agora me desdubro em espaços compartilhados. A medida que minha visão compreende o entorno, observo meu corpo diluído numa dimensão onde só existe o trânsito fugaz de subjetividades que aleatoriamente se conectam.

Uma estratégia arquitetônica e urbanística, que fosse a antítese da atual, contribuiria à consolidação e ao cultivo de sentimentos mixofílicos; a criação de espaços públicos abertos, atraentes e hospitaleiros, aos que acudiriam de bom grado todas as categorias de residentes urbanos, sem ter reparo em compartilhá-los. [...] A «fusão» que requer o entendimento mútuo só pode provir de uma experiência compartilhada, e compartilhar experiência é inconcebível se não se compartilha o espaço. (BAUMAN, 2008, p. 130, tradução nossa)³⁶

Uma descrição pictórica da cidade é um novo espaço construído. Uma pintura de uma paisagem urbana é um espaço “mixofílico”, como o descreve Bauman (2008), um cenário que, igual a uma praça, possibilita o encontro e a troca de olhares. Todos se reconhecem na paisagem. As perspectivas individuais se dissolvem e a subjetividade fragmentada se dilui na viscosidade dos pigmentos.

³⁶ "Una estrategia arquitectónica y urbanística que fuera la antítesis de la actual contribuiría al afianzamiento y al cultivo de sentimientos mixofílicos: la creación de espacios públicos abiertos, atrayentes y hospitalarios, a los que acudirían de buen grado todas las categorías de residentes urbanos, sin tener reparo en compartirlos.[...] La «fusión» que requiere el entendimiento mutuo sólo puede provenir de una experiencia compartida; y compartir experiencia es inconcebible si no se comparte el espacio."

5. Experimentar os processos

Criar não é um único e isolado ato de inspiração, criar implica todo um processo com diferentes instâncias, onde um momento de *insight*³⁷ não é apenas suficiente. Uma série de etapas são imprescindíveis na hora de criar, de produzir artisticamente e de gerar conhecimento. Muitas dessas etapas não nascem de uma ideia, mas sim da falta delas. A ideia é justamente o resultado e não a causa.

Durante bastante tempo acolhi o conceito de que as ideias criativas se achavam dentro de mim, e que, numa espécie de esforço introspectivo, elas afloravam, desde o íntimo do ser, e culminavam se exteriorizando até se plasmar numa obra, seja uma pintura, uma escrita ou um projeto. Eu acreditava que um artista era uma espécie de fonte, de manancial de conceitos e propostas criativas. Hoje eu sei que não é assim, pelo menos para mim. Sinto um insuportável vazio na hora de criar, quase me sentindo uma impostora por me declarar uma artista. O vazio é angustiante.

Onde procuraremos o Nada? Como acharemos o Nada? Não devemos, para poder achar algo, ter já o conhecimento geral de que essa coisa existe? Em efeito, em primeiro lugar e frequentemente, o homem não é capaz de procurar senão quando antecipou a representação real do objeto procurado. Mas, o que nós procuramos agora é o Nada. Haverá finalmente, uma pesquisa sem essa antecipação, uma pesquisa que inclui uma descoberta *pura*? Seja ela qual for, o certo é que *conhecemos o Nada*, porém não seja mais do que aquilo que falamos diariamente em todas partes. (HEIDEGGER, 1938, p. 27, tradução nossa)³⁸

³⁷ Estado de clareza mental súbita, de inspiração, que permite a compreensão imediata das coisas.

³⁸ "Où chercherons-nous le Néant? Comment trouverons-nous le Néant? Ne devons-nous pas, pour trouver quelque chose, avoir déjà la connaissance générale que cette chose existe? En effet, tout d'abord et le plus souvent l'homme n'est capable de chercher que lorsqu'il a anticipé sur la présentation réelle

Costumo sentir o 'nada', o vazio, como a sensação de estar submergida num mar de indefinições, com correntes que não sei, de antemão, onde vão me levar. Ao início a confusão é aterradora, depois começo a me dar conta que esse vazio me aproxima mais ao real. Uma perda transitória da consciência que se inicia com angústia e continua com sensações de leveza depois. Entretanto, junto com esse desaparecimento da personalidade também somem preconceitos e estruturas psíquicas condicionantes que me limitavam a resolver as coisas sempre do mesmo jeito. Mas, por que experimentar o nada me faz sentir mais perto do real?

Talvez as ideias criativas não habitem latentes dentro de mim, mas estejam além do meu ser, num espaço intersubjetivo. Seja onde for, o certo é que a inspiração parece vir de fora. Parece imprescindível o movimento de sair de mim para ir ao encontro da inspiração. Esse sair de mim é o início de qualquer percurso. Uma viagem para a qual levamos só a pesada bagagem de uma extrema indefinição, malas carregadas de vazio, de nada.

Tudo começa com uma caminhada, a forma mais primitiva, instintiva, de se deslocar no espaço. Não interessa se o território é desconhecido ou completamente cotidiano e habitual, tanto faz, no fim, eu não sou eu, não carrego lembranças nem ideias preconcebidas. Quando atingimos esse estágio de perda parcial de nossa personalidade estruturada, tudo é finalmente novo, inexplorado e misterioso.

Escolho a cidade como percurso. Não acho linda, harmônica ou prazerosa a paisagem urbana, mas sim confusa, desordenada e caótica. Precisamente por isso se apresenta como um terreno apropriado. O método consiste em sair do meu lugar de conforto, de tudo aquilo que tenho assumido como parte de mim. A paisagem caótica da cidade se converte num cenário propício para abandonar meus desejos, gostos, predileções e não ser ninguém. Consigo ficar diluída entre multidões de seres humanos completamente desconhecidos, me transformando em um viandante anônimo.

de l'objet cherché. Or, ce que nous cherchons maintenant, c'est le Néant. Y a-t-il finalement une recherche sans cette anticipation, une recherche qui comporterait une découverte pure?

Quoi qu'il en puisse être, nous connaissons le Néant, bien que ce soit simplement comme ce dont, tous les jours, nous parlons par-ci par-là."

A velocidade dos veículos que circulam diante de mim me chama poderosamente a atenção, um fenômeno estranho, novo e perigoso. As pessoas, como sombras difusas, se deslocam entre o barulho e se detêm nos semáforos. Na noite a confusão é maior. Diminuindo a velocidade do obturador da câmara fotográfica consigo captar o percurso dos carros em esteiras de luzes de cores brilhantes, que desenham linhas e formas abstratas inusitadas. As figuras humanas se percebem lentas, opacas e difusas. Caminhando por avenidas transitadas numa cidade noturna, tiro fotos insistentemente, uma atrás da outra, em séries intermináveis, tentando registrar aquilo que meus olhos não conseguem enxergar com precisão, aquela fugacidade dos veículos que se deslocam (Figura 12 e 13).

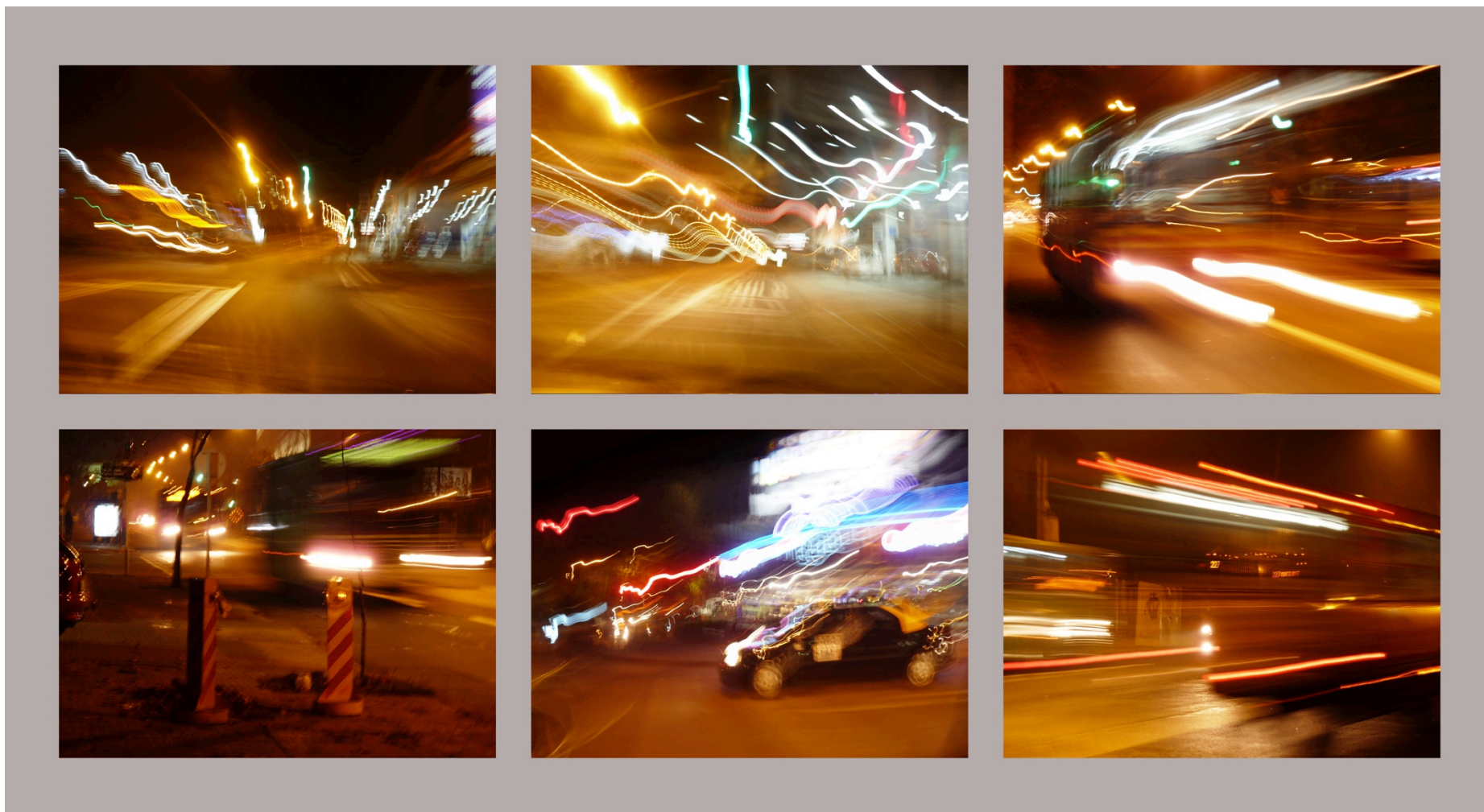


Figura 12: Série de fotografias noturnas da cidade de Montevidéu, 2013. Fonte: Sabina Sebasti.

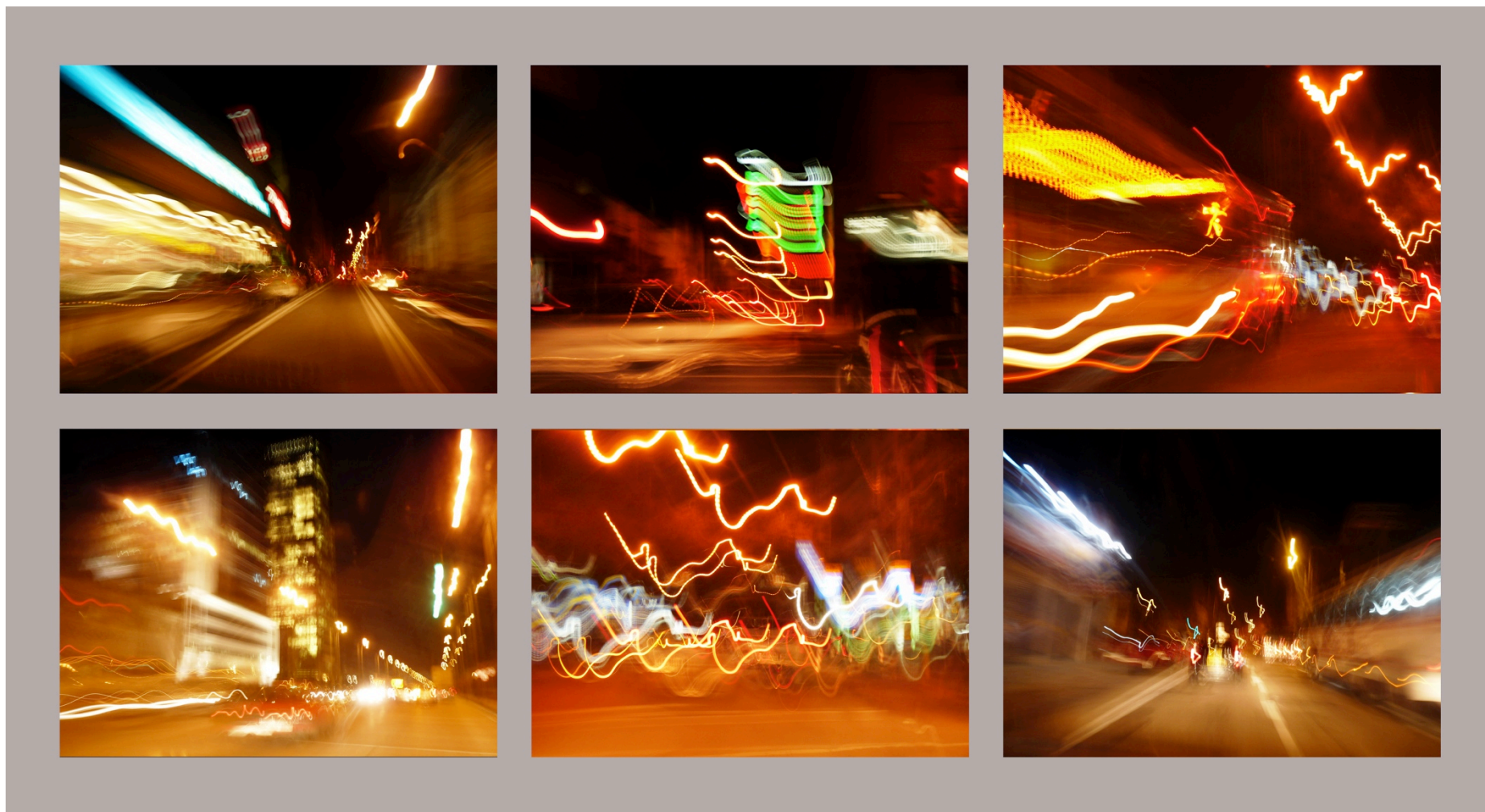


Figura 13: Série de fotografias noturnas da cidade de Montevidéu, 2013. Fonte: Sabina Sebasti.

Paradas de ônibus, esquinas, cruzamentos de ruas e avenidas, todos aqueles lugares onde detenho meu percurso, se transformam em encruzilhadas. Me chamam a atenção os contrastes, cores luminosas, fugazes, calçadas de concreto e pedras, silhuetas de figuras humanas como sombras escuras perplexas diante de raios de luz. Muitas dessas fotografias servem de inspiração para pintar um quadro, momento no qual a fugacidade da cena se transmuta num paciente exercício de destreza pictórica, pincelada sobre pincelada, traço por traço, como se quisesse dar novos significados à rapidez com que os carros se deslocam pelas ruas, deixando apenas esteiras de luz nos seus trajetos noturnos (Figuras 14, 15, 16, 17, 18 e 19).

O tempo se inverte neste processo de criação. A celeridade com que transcorre uma cena, as impressões velozes do trânsito, a mudança permanente de fluxos de figuras humanas, tudo capturado numa fotografia que revela aquilo que acontece com tanta rapidez que resulta impossível de observar ou lembrar. A câmara fotográfica, quase como uma prótese ocular, capta aqueles eventos, que, por sua fugacidade, não consigo reter na memória.

“Uma Foto não é jamais, tão somente em essência, uma lembrança [...], senão que além disso a bloqueia, se converte muito rapidamente numa contra-lembrança” (BARTHES, 1989, p. 141, tradução nossa)³⁹. Ao conservar a fotografia de um evento não preciso fazer o esforço mental para lembrá-lo. A foto está ali, me poupa de ter que descrever o acontecimento, se converte em minha referência, já não mais preciso dos intrincados e subjetivos arquivos da memória pois tenho a fotografia.

Mas minha intenção não é registrar um evento que tenha observado previamente, pelo contrário, trato de registrar um evento que, por acontecer em um lapso de tempo extremamente breve, não me é possível perceber ou notar. Seguramente experimento as consequências desse evento, sou afetada por esse acontecimento fugidio, mas que não consigo lembrar. Como analisar o que me afeta? Como restaurar o processo? Como reorganizar a experiência?

39

"No tan sólo la Foto no es jamás, en esencia, un recuerdo [...] sino que además lo bloquea, se convierte muy pronto en un contrarrecuerdo."

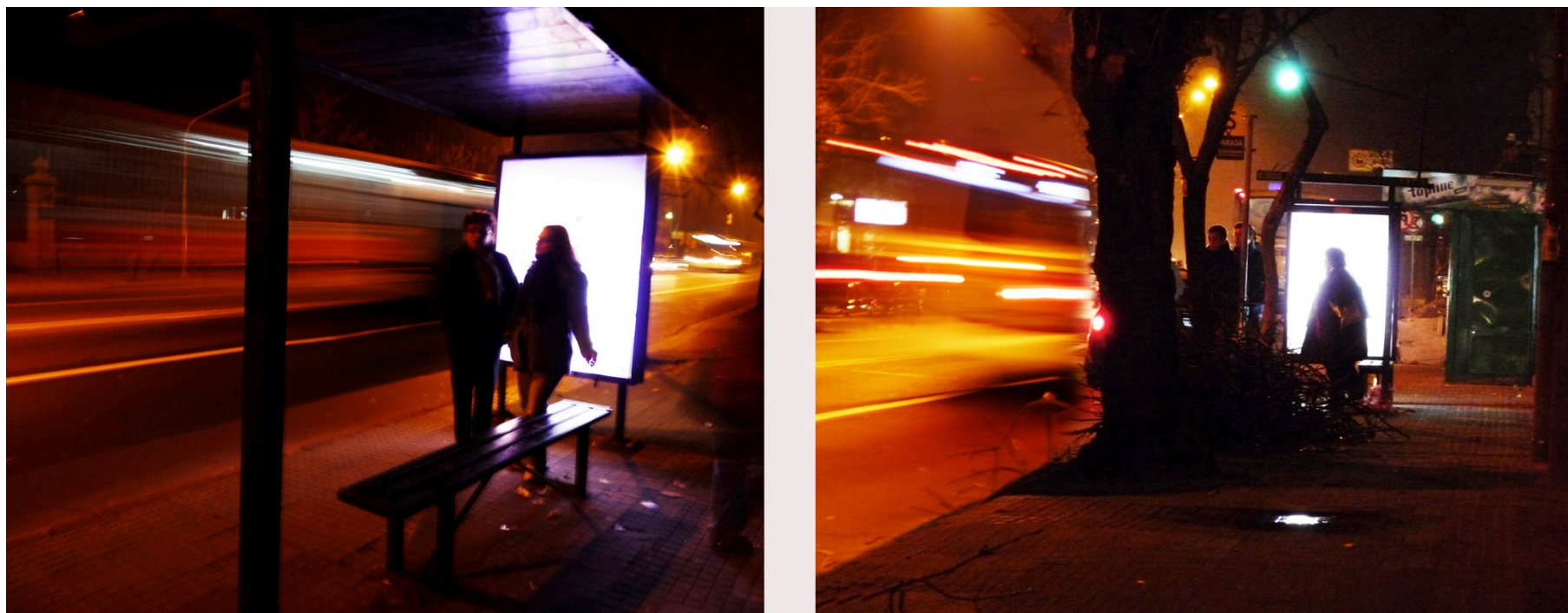


Figura 14: Fotografias noturnas da cidade de Montevideu, 2013. Fonte: Sabina Sebasti.



Figura 15: *A espera*, pintura, óleo sobre madeira, 80 x 100 cm, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.



Figura 16: Fotografias noturnas da cidade de Montevideu, 2013. Fonte: Sabina Sebasti.



Figura 17: *Calçada noturna*, pintura, óleo sobre madeira, 80 x 100 cm, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.



Figura 18: Fotografias noturnas da cidade de Montevideu, 2013. Fonte: Sabina Sebasti.



Figura 19: *Cruzamento de avenidas*, pintura, óleo sobre madeira, 80 x 100 cm, 2013. Fonte: Sabina Sebasti.

Boa parte de minha vida transcorre assim. Sou afetada por fatos que, pela rapidez com que aconteceram, não me foi possível examiná-los. A realidade com seu devir emaranhado, confuso e fascinante me agride e ao mesmo tempo me deslumbra. Procuro achar um significado do que acontece a meu redor, para entender o lugar no mundo e perceber o que está por vir de uma forma nítida e consistente. Mas isso não é sempre possível, faltam dados para dar coerência a minhas experiências e para outorgar-lhes sentido. Talvez o exercício paciente da pintura seja um caminho para recompor as percepções e restaurar o saber sensível.

Começa aí, portanto, nesse "corpo-a-corpo" primeiro mantido com o mundo que nos rodeia, a aventura do saber e do conhecer humanos. Sem dúvida, há um *saber sensível*, inelutável, primitivo, fundador de todos os demais conhecimentos, por mais abstratos que estes sejam; um saber direto, corporal, anterior às representações simbólicas que permitem os nossos processos de raciocínio e reflexão. (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 14)

A questão seria como reconstruir esse saber direto e corporal, de que fala Duarte Junior (2000), quando vivemos imersos no movimento vertiginoso de uma urbe que não me oferece a oportunidade de ter um olhar contemplativo e meditado do entorno. Observo as avenidas e percebo que os seres humanos deixaram de ser corpos, são veículos que se conduzem velozmente em percursos que se entrecruzam com insistência. Embora a pintura seja o modo que achei de me deter a observar, ou, pelo menos, de refletir sobre as contradições que oferece aos meus sentidos, uma paisagem que se movimenta apressada e que, portanto, não se deixa enxergar com nitidez; de pincelada em pincelada pretendo refazer a experiência da paisagem.

6. Reconstruir uma paisagem

Mas o que é que, nesse espetáculo paisagístico que tenho diante de mim na moldura da janela, me diz que há “natureza” ali? Para que eu esteja segura disso, necessito de garantias, mesmo que implícitas. Ora, o que compõe a *physis*, a “física” natural, são, desde os antigos gregos, naquilo que diz respeito a nossa cultura, os quatro elementos: a água, o fogo, o ar e a terra. Qualquer que seja a apresentação que a paisagem me der, será preciso, para que eu creia nela, que esses elementos de referência apareçam. (CAUQUELIN, 2007, p. 143)

As luzes de diversas cores, tanto as das lâmpadas que iluminam as ruas da cidade noturna como as dos faróis ligados de carros que se mobilizam, representam o fogo. A velocidade em que a luminescência do trânsito reverbera e cintila evoca o poder transformador de uma fogueira.

O ar se configura na atmosfera escura de um céu sem estrelas e se plasma na pintura em dilatadas superfícies pretas, num vasto silêncio apenas aturdido pelo barulho das luminárias.

A água da chuva se escorre primorosa e instável pelos esgotos na beira das calçadas, fluindo inoportuna sobre o pavimento molhado que resulta incapaz de absorvê-la. Caindo do céu, pingando estrepitosa sobre os vidros das janelas deforma a percepção do entorno urbano, transformando a visão da paisagem numa experiência quase onírica (Figura 20).

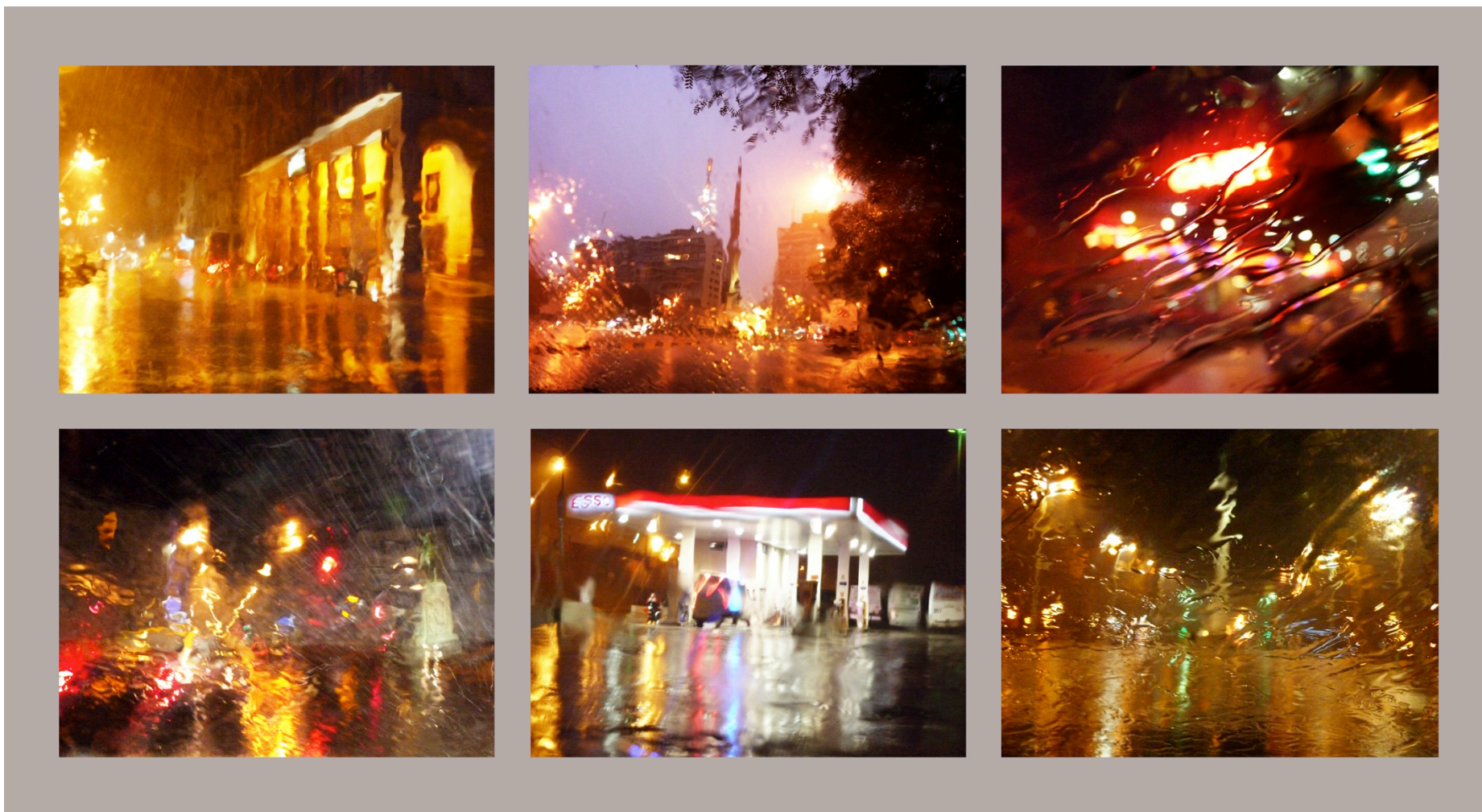


Figura 20: Série de fotografias noturnas da cidade de Montevidéu, 2013. Fonte: Sabina Sebasti.

A terra de uma cidade é sempre rígida: pedras, ferro, concreto, asfalto, configurações arbitrárias sem a beleza clássica de um prado verde e natural. Uma terra hostil, tensa, que se ergue na verticalidade das construções, invadindo o ar em pertinazes formas arquitetônicas abstratas.

Os elementos: água, terra, ar e fogo não são evidentes na paisagem urbana. Na pintura, sinto imprescindível reconstruir o poder dos elementos naturais, sem intenção deliberada, mas como um devir intuitivo; interpreto as estradas como rios, onde o fluir dos carros que transitam a altas velocidades simulam torrentes de água incandescentes (Figuras 21 e 22).

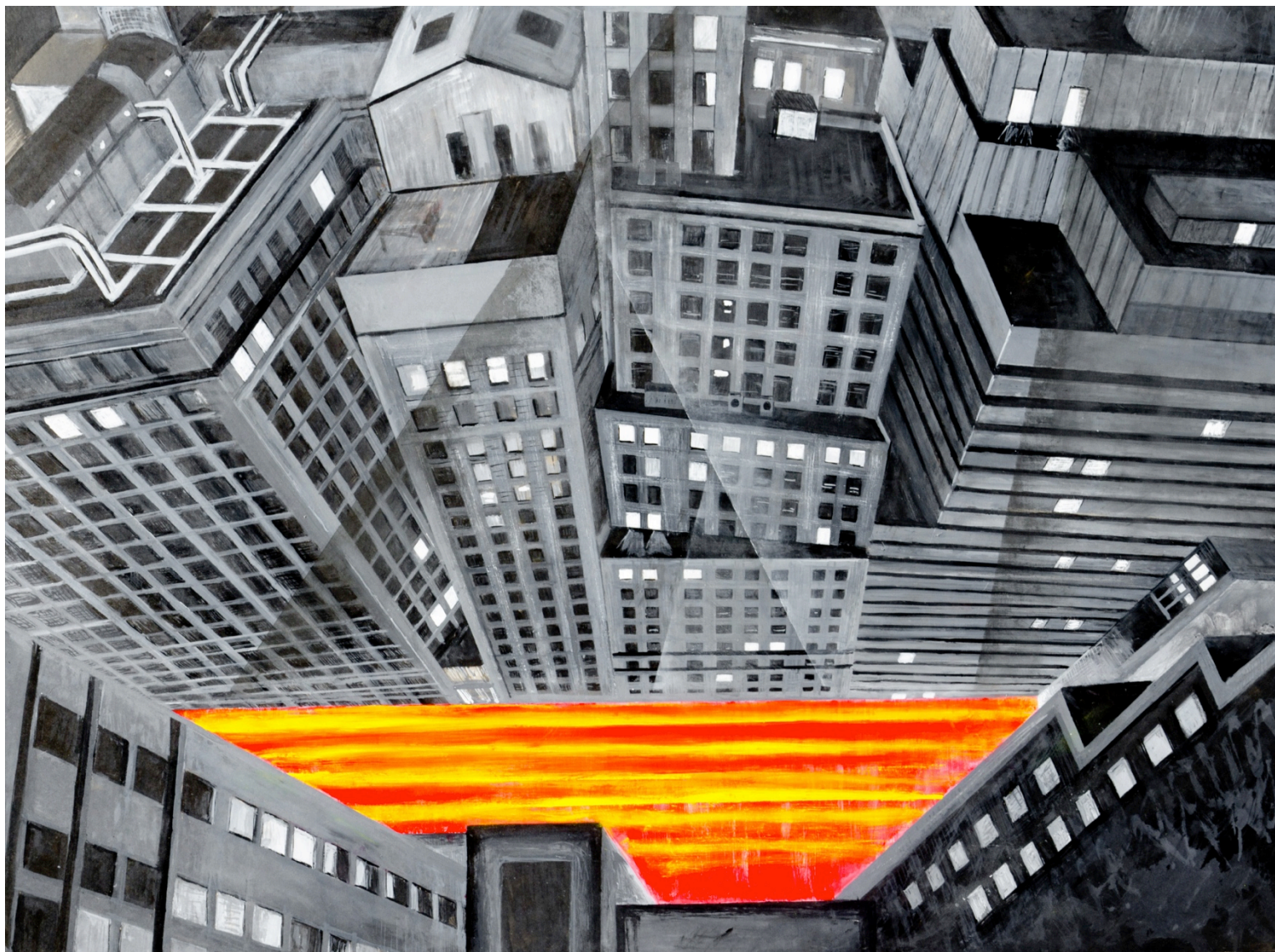


Figura 21: *Ruas incandescentes*, pintura, óleo sobre madeira, 90 x 120 cm, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.



Figura 22: *Reflexos*, pintura, óleo sobre madeira, 80 x100 cm, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.

Num panorama sem horizonte meus olhos não acham repouso. Uma espécie de claustrofobia visual me detém, como presa num pesadelo do qual não consigo acordar. As cidades representam um estado de consciência. O panorama urbano não é artificial, tampouco natural, mas é uma recorrência do que somos, pois, suas origens se acham na própria mente e revelam nossa profunda inadaptação ao mundo selvagem que alguma vez herdamos. Engendramos nossos sonhos, externamos nossa realidade intrínseca, habitamos entornos arquitetados por milhões de consciências presas de seus desejos e temores. Serão esses também meus sonhos? Será que eu desejo criar uma realidade diferente do resto dos habitantes ou exatamente a mesma?

Relato cenários sem utopias que não pretendem agasalhar com expectativas ou crenças. Uma descrição do que somos, a aceitação de um modo de vida do qual não consigo fugir. As pinceladas são fruto de uma sucessão de perguntas e cada obra, finalmente, a apresentação de um problema ou adversidade.

Lido com riscos de cor para simbolizar o impacto daqueles efeitos da velocidade, que não posso reter em imagens delimitadas. A falta de definição dessas impressões luminosas me libera da pretensão de representá-las em formas figurativas concretas. Sem nenhuma intenção de imitar a realidade, os traços de cor não tentam se assemelhar às luzes dos carros, embora as evoquem e as simbolizem. O movimento aparece às vezes representado com riscos de cor sobre um cenário cinza, a finalidade é destacar a noção de deslocamento como elemento mutante, fugaz e transformador dentro de um panorama estável (Figura 24).

Superposições geométricas de variadas janelas, múltiplas colunas, paredes, cubos heterogêneos que se ordenam num plano escuro e difuso. Sombras, luzes, carros, figuras humanas e cartazes conformam uma miscelânea de símbolos, textos e figuras que se combinam dando origem a uma espécie de grande organismo vivo com seus próprios emaranhados tecidos. A cidade brilha em seu reflexo, habitada por milhares, milhões de seres humanos, aglutinados em construções elevadas que lhes fornecem guarida. O céu continua sem estrelas, mas tudo parece fluir. Uma cidade não é sempre a mesma, eu tampouco. Nunca chegarei com certeza a saber se eu sou protagonista desse devir imprevisível e frenético ou se simplesmente sou levada por uma corrente incontrolável de acontecimentos. A cidade se parcela, em milhões de histórias e anedotas. Vidas, rotinas, onde as

pessoas confluem e se reúnem transitoriamente nos fluxos regulados e instituídos dos meios de transporte. A cidade é o lugar que aceito viver, que escolho todos os dias (Figuras 23 e 24).



Figura 23: Fotografias na estação de metrô, Buenos Aires, 2013. Fonte: Sabina Sebasti.



Figura 24: *O trem passou*, pintura, óleo sobre madeira, 80 x 100 cm, 2013. Fonte: Sabina Sebastião.

A vida transita em movimento. Assim como na música ou num relato, os sucessos se interligam, como frases que decorrem umas em outras. Os acontecimentos se concatenam e se emendam no fluxo do tempo. O trem passa e já não é mais um trem, apenas uma fugaz esteira de luz que deslumbrou velozmente minha retina.

Pintar um instante guarda uma contradição lógica que se fundamenta em pretender deter, num processo de criação tão demorado como a pintura, um intervalo de duração tão extremamente breve. De alguma forma, o tempo que a elaboração de uma obra pictórica exige, colabora em reorganizar uma interpretação do visível: desenhar no contexto definido pelo quadro os elos faltantes que conseguiram fugir de minha atenção consciente para reconstruir a experiência.

O que dá sentido à criação artística não é uma determinada eleição estética ou a utilização de certos meios plástico-expressivos específicos, o que dá sentido a minha *poiésis* é a intenção. Uma intensidade com que experimento os processos. Uma vontade de criação que se inicia no momento que assumo a experiência de estar no mundo como uma experiência estética. Embora, a questão que me preocupa seria em que medida um desenvolvimento das habilidades perceptivas, que envolvem uma consciência dos raciocínios implicados na representação pictórica, me outorgaria um olhar mais aprofundado sobre a informação visual que me circunda. Para responder isso e compreender os processos implicados na representação pictórica, acudo a uma análise comparativa realizada por Gombrich (1982).

Quando Dürer publicou seu famoso gravado em madeira de um rinoceronte [Figura 25], tinha que confiar em informes de segunda mão que preencheu com sua imaginação, colorida, indubitavelmente, pelo que sabia da mais célebre das bestas exóticas, o dragão com seu corpo encouraçado. E, porém, tem-se demonstrado que essa criatura metade inventada serviu de modelo para todas as imagens do rinoceronte, inclusive em livros de história natural, até o século XVIII. Quando em 1790 James Bruce publicou o desenho do animal [Figura 26] em seus *Travels to discover the source of the Nile*, mostrou com arrogância que o sabia muito bem.⁴⁰ (GOMBRICH, 1982, p. 83-84, tradução nossa)⁴¹

⁴⁰ A numeração das figuras foi modificada para melhor compreensão do texto (Figura 25 e 26 correspondem a Figura 56 e 57 do livro, respectivamente).

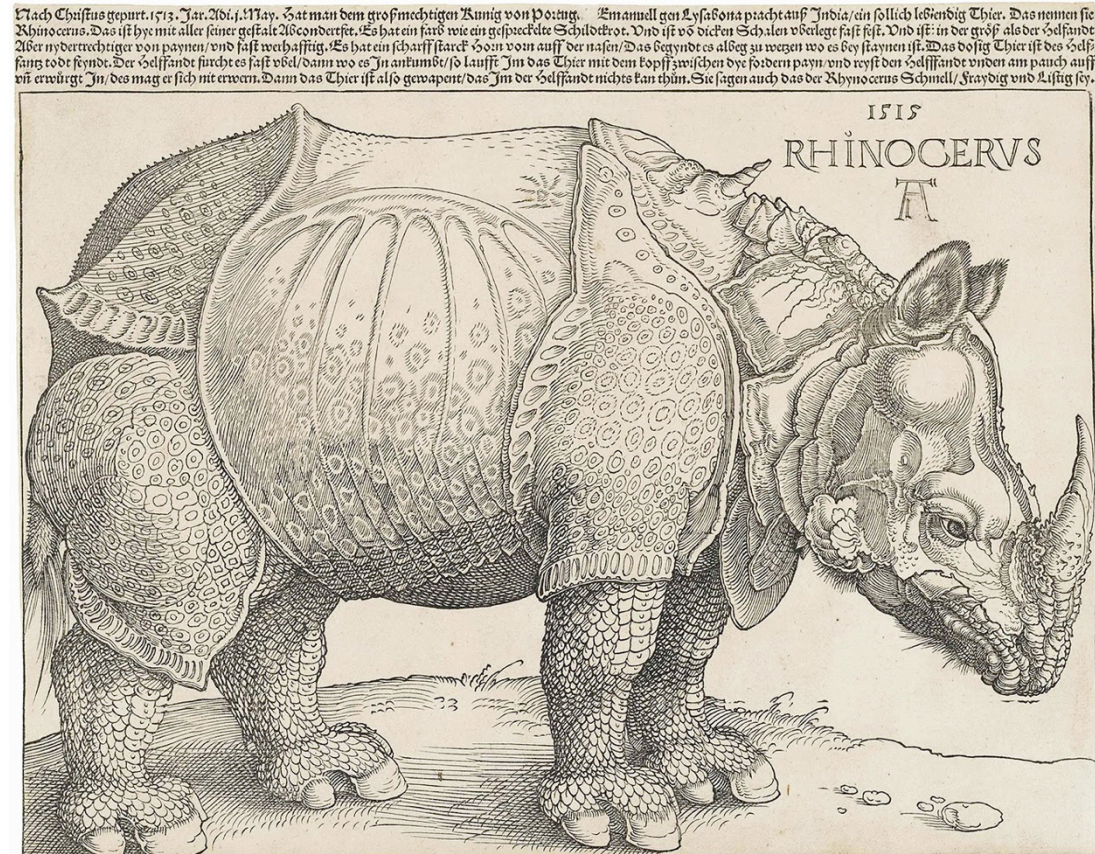


Figura 25: Rinoceronte, Dürer, gravado em madeira, 1515, Fonte: Gombrich (1984, p. 84).⁴²

⁴¹ "Cuando Durero publicó su famoso grabado en madera de un rinoceronte [Figura 56], tenía que fiar de informes de segunda mano que llenó con su imaginación, coloreada, indudablemente, por lo que sabía de la más célebre de las bestias exóticas, el dragón con su cuerpo acorazado. Y, sin embargo, se ha demostrado que esa criatura mitad inventada sirvió de modelo para todas las imágenes del rinoceronte, incluso en libros de historia natural, hasta el siglo XVIII. Cuando en 1790, James Bruce publicó un dibujo del animal [Figura 57] en sus Travels to discover the source of the Nile, mostró con arrogancia que lo sabía muy bien."

⁴² Disponível em: <<http://m1.paperblog.com/i/264/2646998/ganda-el-rinoceronte-durero-L-woDh4q.jpeg>>



Figura 26: Rinoceronte africano, Heath, gravado, 1789. Fonte: Gombrich (1984, p.84).⁴³

⁴³

Disponível em:
<<http://1.bp.blogspot.com/-Xcovr2vZrC8/UMy3vhMRh2I/AAAAAAAAVIQ/931WcLsZ6YQ/s1600/06-Heath+1789+engraving+-+travels-to-discover-the-source-of-the-nile.jpg>>

Imaginar um animal nunca antes visto, apresentou não poucas dificuldades para Dürer. As ferramentas do desenho igual as que da linguagem, tampouco estão preparadas para descrever uma realidade completamente desconhecida. Adquiro a linguagem articulando o mundo que conheço e experimento, mas não tenho vocabulário apropriado para descrever o que nunca antes foi percebido ou que não forma parte do meu mundo habitual.

Poderia afirmar que toda expressão pictórica é conceitual, no sentido que não existe "imitação" ou copia fiel das aparências do real, porém uma tradução em pontos e linhas que operam como signos e códigos visuais, de forma tal que quem olhe o desenho poderá obter, através desses traços, informações corretas do objeto representado.

Os artistas do renascimento, mestres na arte da ilustração, tampouco estavam livres de um determinado estilo, de certas predileções estéticas, heranças do meio e das escolas nas quais desenvolveram suas destrezas. O estilo precisamente consiste numa série de códigos estéticos compartilhados com a sociedade para a qual pinta, e, por mais que um estilo, sempre alinhado com predileções estéticas, tinja à obra de um certo subjetivismo, esse mesmo estilo faz com que a leitura do quadro por parte do observador seja mais espontânea.

Como acontece isso? Existe uma *práxis* visual que me habituou a entender as imagens pintadas através de interpretar certos códigos gráficos. Assim, por exemplo, interpreto uma linha preta sobre um fundo branco como contorno de uma figura, o que da ideia da forma e proporção do objeto. Para que um código seja adotado como tal e possa ser lido e interpretado em forma quase espontânea, tem que haver uma certa repetição em seu uso, isso o faz reconhecível. Vários códigos que se combinam e se repetem criam, ao mesmo tempo, uma espécie de gramática visual que também podemos definir como estilo.

Em conclusão, se o artista precisou de um processo de aprendizagem para dominar as artes do desenho, também o observador teve necessidade de um adestramento similar para interpretar a pintura naturista como representação do real. O estilo não é mais que uma via de entendimento do artista com o observador. Eu me acho treinada a ver um quadro, e, se investigo profundamente este fato, poderia me dar conta “até que ponto o que chamamos ‘ver’ vem condicionado pelos hábitos e

expectativas” (GOMBRICH, 1984, p. 90, tradução nossa)⁴⁴.

Quando, como artista, aplico minhas habilidades para descrever algum fenômeno desconhecido, como o caso do animal exótico, inevitavelmente a representação pictórica estará fortemente influenciada pelo já conhecido. Não somente pela ideia de animal que tinha adquirido a partir do que me é familiar, além disso, sempre serei influenciada pelo fascínio que qualquer representação previa me causou. Foi o que aconteceu ao pintor da expedição de James Bruce, que teve a oportunidade de “copiar” um rinoceronte na savana africana e, ainda assim, as influências do gravado do seu precursor afluíram em forma mais que evidente. Consistirá tudo isto numa dificuldade infranqueável? Será que, atualmente, as câmaras de fotografia e vídeo me preservam do tendencioso subjetivismo da visão humana? Será que agora, que conto com meios mecânicos de reprodução, terei me livrado definitivamente dos vícios da representação pictórica?

Uma sorte de variadas e minuciosas ilustrações e descrições textuais foram o resultado das viagens de observação protagonizadas por científicos naturalistas europeus, principalmente a partir do século XVIII, que pesquisaram o Novo Mundo. Aqueles científicos recolhiam em escritos e desenhos, tudo quanto percebiam nessas terras inexploradas “munidos de instrumentos astronômicos e acompanhados de hábeis desenhistas” (HUMBOLDT, 1826, p. 7, tradução nossa)⁴⁵.

Uma triste experiência nos fez conhecer, bem que tarde, que não poderíamos conservar as peles dos animais preparadas a toda pressa, nem os peixes e répteis contidos em garrafas cheias de álcool, por causa do calor úmido e das frequentes quedas das bestas de carga. Achei oportuno entrar nestes detalhes, que além de muito pouco interessantes em si mesmos, provam que não nos têm sido possível trazer em espécie muitos objetos de zoologia e de anatomia comparada, que temos feito conhecer por meio de descrições e desenhos. (HUMBOLDT, 1826, p. XVII, tradução nossa)⁴⁶

⁴⁴ *"hasta qué punto lo que llamamos 'ver' viene condicionado por los hábitos y expectativas"*

⁴⁵ *"provistos de instrumentos astronómicos y acompañados de hábiles dibujantes"*

⁴⁶ *"Una triste experiencia nos hizo conocer, bien que demasiado tarde, que no podíamos conservar las pieles de los animales preparadas a toda prisa, ni los peces y reptiles contenidos en botellas llenas de alcohol, a causa del calor húmedo y de las frecuentes caídas de las bestias de carga. Me ha parecido"*

Nos começos do século XIX ainda não existia a fotografia, o desenho manual era naquela época a única forma de anotar e catalogar a aparência visível dos objetos nas expedições científicas. As invenções tecnológicas de câmaras de fotografia e vídeo brindaram um valioso aporte em termos de registros científicos, embora, sem discordar com esta afirmação é preciso advertir que no registro manual existem aspectos que a tecnologia contemporânea nunca conseguiu substituir.

O desenho, igual que uma descrição verbal, oferece uma síntese do objeto observado, de forma tal que os aspectos distintivos do mesmo se exibem de forma clara e precisa. O desenho científico não tem a pretensão de ser uma descrição exaustiva do objeto, seja uma pedra, uma planta, um animal ou um acidente geográfico, porém de chamar a atenção sobre as especiais características do objeto em estudo que permitam uma classificação e caracterização do mesmo. Ou seja, a intenção é destacar os rasgos singulares do objeto observado.

A primeira metade do século XIX foi marcada por grandes expedições científicas, lembremos a travessia de Charles Darwin a bordo do *Beagle* que levou quase cinco anos. Durante o percurso, Darwin, como outros pesquisadores ao redor do mundo, estudaram uma grande variedade de características geológicas, fósseis e organismos vivos. Para os artistas ilustradores que acompanharam essas expedições, que pretendiam levar um registro das espécies, a natureza se exibia como uma lista interminável de variações.

A tarefa do artista, igual à missão do cientista, sempre foi observar com lucidez e precisão os atributos que distinguem especificamente o objeto em estudo, que, por exemplo, no caso de uma planta, consiste em destacar as qualidades distintivas que a definem como uma espécie vegetal determinada e específica. Não se trata de representar exatamente a planta, senão de fazer um resumo claro e conciso da mesma (Figura 27).

oportuno entrar en estos detalles, que aunque muy poco interesantes en sí mismos, prueban que no nos ha sido posible traer en especie muchos objetos de zoología y de anatomía comparada, que hemos hecho conocer por medio de descripciones y dibujos."



Figura 27: Página do *Catálogo ilustrado de plantas medicinais*, do autor japonês Iwasaki Kan'en, fim do período Edo (primeira metade do século XIX). Fonte: Biblioteca Digital Mundial.⁴⁷

A fotografia consiste num documento insuperável em termos de quantidade de informação visual, mas o trabalho está ainda para fazer. Diante da fotografia, como diante da realidade, é preciso o olhar atento do pesquisador que adverte detalhes, compara, classifica e obtém conclusões. A destreza dos artistas daquelas expedições científicas não se limitava apenas a realizar satisfatoriamente uma “cópia” do natural, senão que processavam a informação visual como mais um investigador a bordo do navio.

A ilustração científica resulta indispensável para criar uma imagem visual daqueles objetos de estudo que nunca teremos a oportunidade de enxergar. Neste caso (Figura 28), o desenho de um átomo, completamente abstrato, daria conta de uma realidade que nunca poderei perceber com meus próprios olhos.

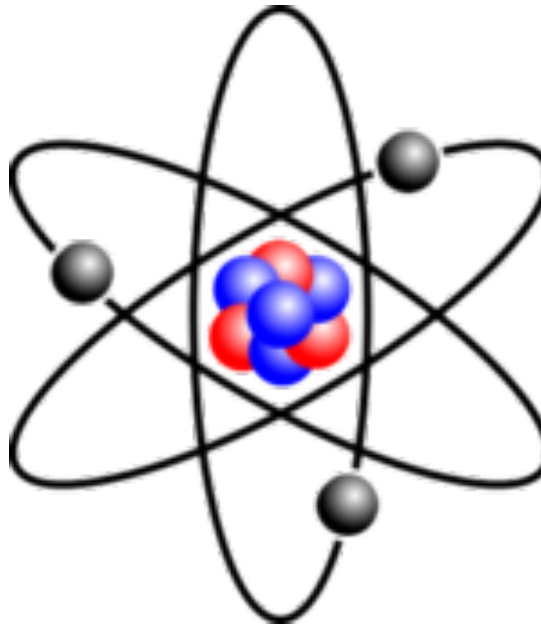


Figura 28: Representação clássica de um átomo nos modelos de Rutherford e Bohr. Fonte: Wikipédia.⁴⁸

O difundido desenho do átomo goza de indiscutida aceitação, entretanto o célebre rinoceronte de Dürer foi reprovado e superado através da história, o que parece ser uma situação bastante injusta, já que ninguém teve, até agora, a possibilidade de observar realmente como é um átomo.

Não é possível conferir no átomo, como no caso do rinoceronte, se seu aspecto visível coincide ou não com seu desenho previamente elaborado; e isto não acontece somente porque suas diminutas proporções o convertem em imperceptível para a visão humana, senão porque, o desenho em questão, não se refere tanto a uma realidade corpórea como a uma tentativa de explicação baseada em cálculos.

⁴⁸

Disponível em: <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Número_cuántico&oldid=89031809>

Resulta tentador se vangloriar de advertir as torpezas de Dürer, mas ter acesso à imagem fotográfica de um rinoceronte se transformou numa circunstância bastante simples. Porém, até agora, se desconhecem argumentos para discutir se essa alegoria de esferas que orbitam em movimentos circulares concêntricos corresponde efetivamente com as características visíveis de um átomo.

Existe ainda um aspecto sedutor no gravado de Dürer, que faz com que olhe para aquela besta encouraçada com inefável simpatia. Consiste em notar, o que resulta evidente neste caso, que Dürer não unicamente retratou o rinoceronte, senão também a forma como ele se relacionava com a ideia do rinoceronte. Os traços do artista deram mais conta das predileções estéticas, crenças e conhecimentos vigentes numa época histórica dada, que do animal em si mesmo. Em poucas palavras, o rinoceronte de Dürer combinava muito mais com os interiores de uma catedral barroca do que com a vegetação selvagem da selva africana. O que o mestre do Renascimento fez, foi interpretar e reproduzir o relato que chegou a seus ouvidos sobre um espécime desconhecido para a perspectiva de sua própria cultura.

Apesar de todas essas diferenças, o trabalho de Dürer não foi radicalmente diferente da tarefa de qualquer ilustrador científico, incluindo os desenhadores de átomos. Não se trata de reproduzir objetos, senão de criar uma síntese que os represente.

Estas analogias mediante as quais se reinterpretem imagens ou combinações das mesmas na materialidade dos pigmentos, supõe, para o artista, alinhar e coordenar uma série de capacidades cognitivas complexas. A criação pictórica não precisa de um talento incomum ou de uma aptidão privilegiada, mas sim implica uma maneira especial em que as capacidades cognitivas se ordenam e se engajam. Pintar consiste precisamente num modo em que diversas intencionalidades da consciência, como perceber, pensar ou imaginar, confluem; não implica a aquisição de uma capacidade, intelectual ou sensível, diferente das que habitualmente constituem a vida da consciência. Consiste sim, precisamente, na forma em que essas capacidades se relacionam.

Posso definir pintar como uma estrutura cognitiva que, através de processos de elaboração e leitura de dados sensoriais, me ajuda na compreensão do mundo. Se tenho em conta que: “Todo comportamento é uma adaptação, e toda adaptação o

reestabelecimento do equilíbrio entre o organismo e o meio.” (PIAGET, 2005, p. 20, tradução nossa)⁴⁹. O desequilíbrio, que me leva a elaborar uma configuração pictórica do que enxergo como realidade, seria a própria intenção de conhecer o entorno e de comunicar esse conhecimento tal como fui capaz de configurá-lo em minha mente. Em cada desenho que se refere a um objeto da realidade se manifesta uma explicação do objeto. Uma configuração pictórica da realidade consiste na elaboração de um raciocínio apoiado em dados sensíveis. Em síntese, estava acostumada a relacionar a criação pictórica com componentes afetivos como expressividade ou prazer estético, mas é preciso advertir que operações cognitivas estão indissociavelmente implicadas neste processo.

Normalmente entendo a pintura como o ato de aplicar pigmentos sobre uma superfície. A pintura, como toda atividade humana, foi desenvolvida porque existe uma aptidão, uma faculdade cognitiva nos seres humanos que torna possível essa atividade. A pintura, entendida como pigmentos ou traços gravados, desenhados, impressos numa superfície, com a intenção de descrever, representar, ilustrar ou expressar o mundo, subjetivo ou objetivo, é uma atividade humana que se acha em praticamente todas as civilizações do planeta. Na minha tradição cultural a pintura se define como uma das categorias da arte, sendo esta expressão "categoria da arte" parte do discurso com que a civilização ocidental foi determinando, através da história, o conceito arte; delimitando, ao longo desse processo, quais manifestações culturais serão incluídas nessa categoria e quais não. Para tentar entender as origens da pintura, o que achei interessante, nestas páginas, é analisar a pintura por fora desta categoria discursiva, a pintura como atividade cognitiva de descrição e interpretação do mundo.

Não procuro agora raciocinar sobre a pintura enquanto obra, pigmentos ou riscos sobre uma superfície, nem explicar processos materiais ou corporais que levaram a sua execução, sim de aprofundar no fato de que posso pintar porque posso configurar mentalmente imagens e formas sensíveis, criá-las, concebê-las e conformar com elas uma composição perceptível. Nesse sentido, pintar pode ser também fotografar, desenhar no plano ou no espaço, gravar, arquitetar, esculpir, elaborar todo tipo de representações, desde as mais figurativas até abstratas. Pois em todas essas atividades é imprescindível o processo de

⁴⁹

"Todo comportamiento es una adaptación, y toda adaptación es el restablecimiento del equilibrio entre el organismo y el medio."

configurar mentalmente as percepções numa sorte de estrutura, numa *Gestalt*⁵⁰. Tento agora analisar a pintura como processo cognitivo que leva à composição mental de formas, o que, portanto, possibilita o desenvolvimento de qualquer processo criativo, assim como de interpretar o mundo e entender suas relações. Uma capacidade intelectual, no sentido em que por mais que estejam implicadas emoções na elaboração de configurações sensíveis que apelam para as qualidades expressivas da pintura, não deixa de ser também uma capacidade do intelecto.

Esse processo mental de conceber uma forma sensível, estruturada, é um dos modos em que interpreto o mundo, se é que existem outras formas de interpretar o 'real', descoladas de uma configuração pictórica, organizada, das percepções sensíveis. Duvido que exista algum processo mental que possa funcionar com independência de memórias sensíveis, pois, geralmente quanto mais níveis de abstração requer um raciocínio, mais se faz imprescindível a representação mental de uma estrutura que o suporte, à qual a consciência faz referência.

Um desenho, uma pintura, uma gravura, uma escultura, uma peça de cerâmica, um modelado no barro, um mapa sobre um território, são objetos que crio porque sou capaz de concebê-los. Uma pintura é sempre uma interpretação da realidade ou um projeto de realidade. Conformo à realidade como uma pintura.

Wir machen uns Bilder der Tatsachen.

We make to ourselves pictures of facts.

We picture facts to ourselves. (WITTGENSTEIN, 2015, p.16, TLP 2.1)

O que poderia traduzir ao português como: “Fazemos para nós pinturas dos fatos” (WITTGENSTEIN, 2015, p.16, TLP 2.1, tradução nossa), onde a palavra *Bild*, em alemão, tanto como a palavra *picture*, em inglês, bem poderia ser traduzida como pintura

⁵⁰ Refere-se a escola da psicologia da *Gestalt*, que se caracterizou por ter identificado que a percepção sensorial se organiza numa estrutura (em alemão *Gestalt*), onde os elementos cobram sentidos e são interpretados em relação a um todo.

pois é um dos seus significados, já que não existe na língua portuguesa, nem no espanhol uma palavra que dê conta precisamente do significado da palavra *Bild*.

Bild se usa correntemente na língua alemã como pintura, fotografia, desenho, ilustração, assim como toda representação sensível, perceptível, podendo ser, esta representação, um objeto material, virtual ou mental. Palavra que foi traduzida como figurações ou figura, mas não achei que essa tradução seja precisa, pois figuração ou figura em alemão seria *Abbildung* ou *Figur*, que também foi traduzida como representação, mas o termo preciso em alemão para definir representação é *Vorstellung*. A tradução exata para o inglês é *picture*. No mesmo sentido que *Bild* na língua alemã, na língua inglesa *picture* designa tanto uma pintura, uma ilustração, um desenho, como uma fotografia, uma captura de vídeo e também uma representação produzida na mente como modo de imaginar ou lembrar.

Desconheço uma palavra em português que seja mais adequada que *pintura*, seguramente outros termos, como desenhar, fotografar, modelar, sejam igualmente adequados, mas, tendo a opção linguística de utilizar a palavra *pintura* como tradução de *Bild*, adotarei esta última opção⁵¹.

Das logische Bild der Tatsachen ist der Gedanke.

A pintura lógica dos fatos é o pensamento.

(WITTGENSTEIN, 2015, p. 19, TLP 3, tradução nossa)

Entre os conceitos que Wittgenstein define como pintura podemos encontrar: “a pintura é um modelo da realidade” (2015, p. 16, TLP 2.12, tradução nossa)⁵², “a pintura aliás também é um fato” (WITTGENSTEIN, 2015, p. 16, TLP 2.141, tradução nossa)⁵³, e finalmente, “a frase é uma pintura da realidade” (WITTGENSTEIN, 2015, p. 32, TLP 4.01, tradução nossa)⁵⁴.

⁵¹ Nas traduções ao espanhol feitas em Madrid, por DEAÑO, Alfredo (filósofo e lógico espanhol) da obra de KENNY, Anthony, *Wittgenstein*, autor que dedica um capítulo à Teoria Pictórica da Representação (*Capítulo IV*), figura a tradução do verbo *bilden*: *pintar* e *Bild*: *pintura*.

⁵² “Das Bild ist ein Modell der Wirklichkeit.”

Quase que poderia se concluir que então tudo é pintura, mas no fim, se pintar é uma forma de interpretar o mundo, então tudo pode ser concebido como pintura. Da frase de Wittgenstein (2015) “a pintura lógica dos fatos é o pensamento” (2015, p. 19, TLP 3, tradução nossa)⁵⁵, se pode deduzir que o pensamento é um tipo de pintura, uma expressão pictórica particular que é a pintura lógica. Para Wittgenstein (2015) pintamos os fatos, ainda de forma lógica, como se delineássemos um pensamento. Por isso, para que a pintura possa manter essa categoria de ser uma interpretação ou representação da realidade, nem tudo pode ser admitido como verdadeiro e nem tudo pode ser admitido como falso. Para que a pintura corresponda ou descreva o mundo, devo preservar, quase como um axioma, um substrato do mundo que resiste a ser atingido por um reducionismo lógico. Na minha *dança* de percepções cognitivas com a realidade, nem tudo é factível de ser pintado, existe sempre uma porção da realidade que resiste a ser capturada ou captada. Precisamente, por ter uma consciência originária desse vazio é que a pintura tem sentido.

Essas são algumas questões apresentadas por Wittgenstein em sua Teoria Pictórica da Proposição (KENNY, 1982, p. 59), contida no *Tractatus Logico-Philosophicus*, cujo último capítulo descreve que nos tribunais de Paris costumavam reconstruir acidentes de trânsito utilizando carrinhos de brinquedo e bonecos. Numa maquete que simulava as ruas, se colocavam os objetos que representavam os carros, as pessoas, as bicicletas, tentando reproduzir o acidente acontecido. A ideia era que as posições dos objetos dessem conta da realidade. Pois bem, se isso é possível é por que existe uma relação entre esses objetos e a realidade, pois para que isso seja tomado como uma representação da realidade, as relações espaciais entre esses brinquedos deveriam corresponder com as relações espaciais entre os objetos na realidade. Wittgenstein (1982) chamou a essa relação de relação pictórica.

Parece que o que interpreto como real é muito mais uma relação entre objetos que uma soma de objetos considerados individualmente. Nesse sentido, pintar é um ato cognitivo, porque permite estabelecer relações. Compreendo a realidade, porque

⁵³ "Das Bild ist eine Tatsache."

⁵⁴ "Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit."

⁵⁵ "Das logische Bild der Tatsachen ist der Gedanke."

conformo uma espécie de síntese sensorial, onde meu pensamento se articula numa imagem apoiada em dados do corpo, num complexo processo que identifico como percepção sensível.

Todavia pintar é também uma construção de realidade, em muitos aspectos. Em primeiro lugar, como construção de realidade em sentido estrito. As coisas que crio nasceram de um desenho, assim como, por exemplo, toda urbanização e todos os objetos que fazem parte da civilização, foram concebidos e planejados através do desenho, ou de acordo ao arquiteto renascentista Giorgio Vasari, como ele as definiu: “artes do desenho”⁵⁶, expressão que incluía tanto pintura, escultura, arquitetura, gravura. A pesquisa que envolvia pensadores e artistas renascentistas – especialmente aos artistas italianos do *Quattrocento* – foi a procura de métodos para projetar e construir.

Em segundo lugar, a pintura propiciou a construção de uma realidade virtual. Hoje vivo inserida em redes onde o fluxo dos acontecimentos e das experiências se desenvolvem em todo tipo imagens digitais animadas ou estáticas, que, num devir contínuo, conformam o que percebo como conhecimento do mundo. Sem dúvida, esse entendimento sobre fluxos de informação onde circulam imagens de todo tipo: mapas, lugares, acontecimentos ou diálogos é possível porque a sociedade foi adquirindo um treino, foi alvo de um processo de adaptação, através dos séculos, para poder interpretar e interagir com essas tecnologias. A própria história das *artes do desenho* – no sentido renascentista do termo – instaurou um percurso metodológico para criação de uma linguagem pictórica que treinasse a interpretar dados visíveis. Vastos séculos de produção pictórica, desde o *Quattrocento* até os dias de hoje, no devir da história, preparou, educou e lecionou para que atualmente se possa interpretar a realidade em termos virtuais, e, o que se deriva como resultado do mesmo processo: perceber o virtual como realidade.

Define Mirzoeff: “[...] a cultura visual não depende das imagens em si mesmas, mas da tendência moderna a plasmar em imagens ou visualizar a existência” (2003, p. 23, tradução nossa)⁵⁷. Desde o século XIX até nossos dias, a cultura se expande e

⁵⁶ *Accademia delle Arti del Disegno* fundada em Florência, 1563, por Cosmo I de Médici sob conselho de Giorgio Vasari, reunia o ensino da escultura, arquitetura, pintura, desenho, além de história da arte e ciências.

⁵⁷ “[...] la cultura visual no depende de las imágenes en si mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia.”

satura em termos de visualidade. Assisto, na atualidade, a uma variada proliferação de dispositivos tecnológicos e mediáticos que permitem a reprodução e compartilhamento de imagens.

A circunstância intrincada que agora estaria transitando seria o fato de formar parte de uma cultura de imagens fugazes, fúteis, que se esquecem facilmente, que denotam, mas que não significam, que compreendo e que sou capaz de interpretar, mas que não alteram substancialmente minha experiência, nem meu pensamento sobre os acontecimentos que me atingem.

Esta tendência se juntaria, evidentemente, a da sociedade do espetáculo, tal como a descreveu Guy Debord. A superfície deslizante das telas não retém nada; nela, toda explicação possível se torna nebulosa e se apaga, contenta-se em fazer desfilar palavras e imagens espetaculares, que já estarão esquecidas no dia seguinte. E quanto mais digitais, mais chamativas são as imagens[...] (LÉVY, 2015, p.71)

Pensadores como Lévy (2015) e Virilio (1997) constataam que se passa de uma informação a outra, seja nos informativos de televisão, nos jornais impressos ou nos diversos sítios da *web*, em forma consecutiva, sem a necessária discussão, aprofundamento ou envolvimento com a temática. As imagens são planas, carentes de verticalidade, afetam, mas não engajam. As notícias se propagam em linha horizontal, a um ritmo veloz, contínuo e homogêneo. Posso presenciar ao vivo o fato comovedor da morte de uma criança numa cena de guerra, os peixes flutuando mortos num rio contaminado, e, seguidamente, uma sucessão de notícias completamente banais e simplórias, numa miscelânea aparentemente aleatória que me faz rapidamente esquecer qualquer emoção genuína.

A cidade tem sido sempre um dispositivo teatral com a ágora, o átrio, o foro, a praça de armas, etc. Tem sido, simplesmente, um espaço no qual se pode se reunir; um espaço público. Agora bem, hoje em dia, o dispositivo *tevé* substitui o espaço público pela imagem pública e a imagem pública está descentrada da cidade. [...] Acho que o que se questiona após o problema do espaço virtual é a perda da cidade real. (VIRILIO, 1997, p. 47, tradução nossa)⁵⁸

58

"La ciudad ha sido siempre un dispositivo teatral con el ágora, el atrio, el foro, la plaza de armas, etc. Ha sido, simplemente, un espacio en el que

Meu propósito consiste em que uma pintura me convoque a me reencontrar com a realidade e me estimule a olhar em direção ao mundo, aos fatos que me circundam e os fenômenos que me atingem, sem intermediações ou dispositivos. Recuperar uma observação intensa do mundo que me rodeia e conceber a pintura como capacidade de interpretá-lo.

Por outra parte, um quadro também consiste num plano que delimita uma área de encontro de diferentes olhares. Na ausência de praças ou demais recintos públicos – os espaços mixofílicos definidos por Bauman (2008) – que favoreçam o intercâmbio e o entendimento com o outro, diferentes olhares convergem e se misturam na área demarcada pela superfície da pintura, se reconhecem na paisagem sugerida e dialogam numa cidade imaginada.

poder reunirse, un espacio público. Ahora bien, hoy en día, el dispositivo tele reemplaza el espacio público por la imagen pública y la imagen pública está descentrada de la ciudad. [...] Creo que lo que se cuestiona tras el problema del espacio virtual es la pérdida de la ciudad real."

7. Considerações finais



Figura 29: *Os olhos da cidade*, pintura, óleo sobre tela, 60 x 80 cm, 2016. Fonte: Sabina Sebasti.

A prática poética mudou minha percepção das coisas. A experiência estética impregna lugares, momentos e paisagens com uma determinada atmosfera. Todavia, os significados que sustentam de argumentos nossas criações, quaisquer que sejam, nunca são evidentes. Adentrar na senda da produção artística é iniciar uma trajetória onde não se sabe de antemão o que se procura. Na melhor das hipóteses, implica ter uma espécie de conglomerado de ideias que se percebem através de uma névoa difusa.

A antiga frase de Heráclito de Éfeso “a natureza ama se esconder” (1994, f.123, p. 9, tradução nossa)⁵⁹ continua vigente. Posso ter uma suspeita do que busco, nunca uma certeza do que vou achar. Talvez exista uma misteriosa proporção em que as dúvidas se amalgamam com umas poucas convicções e assim conformam uma massa modelável com a que se elabora e reelabora a criação poética.

O cenário continua confuso, como uma cidade saturada de cartazes com mensagens que se sobrepõem uns aos outros. É impossível lembrar ou decodificá-lo. Transito por entornos artificiais, invadidos pelas percepções dos outros, e ainda assim desejo ser parte, ser advertida.

A criação artística não é outra coisa que defender o lugar de minhas percepções singulares, talvez únicas, nessa alucinação coletiva que se costuma chamar realidade. Meus desenhos configuram e descrevem cenários que representam meu modo particular de processar a experiência sensível. Os pigmentos e os traços da pintura plasmam o pensamento em imagens, num processo análogo em que as palavras incitam à imaginação visual.

Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. (CALVINO, 1990, p.110)

⁵⁹ "Nature loves to hide itself. φύσις... κρύπτεσθαι φιλεῖ."

A obra artística nasce a partir da interiorização da experiência sensível, lembra-nos Calvino (1990). Ela se gesta na visão do mundo que me rodeia e acaba na aquisição de uma percepção genuína e reflexiva do entorno. Os processos poéticos são cíclicos, começam numa determinada percepção do mundo e culminam numa nova forma de apreciá-lo.

O fenômeno estético implica retornar às mesmas coisas e ter percepções distintas cada vez, diferentes olhares que não se esgotam em desvelar novos significados. A finalidade pareceria ser simplesmente modificar nosso olhar sobre as experiências que conformam minha vida, uma vez que esse olhar diferente contribuirá para sobrelevar a existência. “Enquanto fenômeno estético, a existência nos parece sempre *suportável*” (NIETZSCHE, 2013, p.115). Não por acaso Nietzsche (2008) procurou a vida de um filósofo errante, como se precisasse, em cada nova cidade que habitava, reencontrar-se com uma visão genuína e autêntica do mundo, com uma percepção originária desde onde surgiram suas reflexões. Assim conta como no verão do ano de 1881, quando se encontrava na Suíça, numa das caminhadas que costumava realizar pela beira de um lago, olha uma rocha piramidal e teve um pensamento: “o eterno retorno do mesmo”, inspirador da história de Zaratustra, que escrevera alguns anos depois.

Vou agora contar a história do *Zaratustra*. A concepção fundamental da obra, a *ideia do eterno retorno*, a mais elevada fórmula da afirmação que em geral se pode alcançar – situa-se no mês de Agosto do ano de 1881: está anotada numa folha com a inscrição: «6000 pés acima do homem e do tempo». Naquele dia, fui através dos bosques até ao lago de Silvaplana; detive-me junto a uma rocha imensa, alta como uma pirâmide, não longe de Surlei. Foi aí que tal pensamento me ocorreu. (NIETZSCHE, 2008, p. 74)

O filósofo obteve essa reflexão a partir de uma particular percepção da paisagem. “Eu voltarei eternamente para esta mesma vida, igual em grande e também em pequeno, a fim de ensinar outra vez o eterno retorno de todas as coisas” (NIETZSCHE, 2011, p. 143, tradução nossa)⁶⁰. Assim como volto a ler as mesmas páginas e as compreendo de uma nova forma

⁶⁰ “- ich komme ewig wieder zu diesem gleichen und selbigen Leben, im Größten und auch im Kleinsten, dass ich wieder aller Dinge ewige Wiederkunft lehre, -”

cada vez, o desafio de uma intenção poética pareceria ser olhar a mesma paisagem de todos os dias, caminhar pelas mesmas ruas, reconhecer meu percurso inserido na mesma rotina e cada vez ter reflexões distintas, originárias, surgidas a partir da percepção sensível e direta do mundo.

Na época atual, em que as criações artísticas ligadas às tecnologias visuais brindam inúmeras possibilidades de reciclar e reutilizar imagens, não deixa de ser uma opção válida, e capaz de garantir condições de originalidade e autenticidade, descartar tudo o que já foi elaborado e reelaborado e voltar a estabelecer uma união genuína e frontal com a experiência sensível.

A literatura fantástica será possível no ano 2000, submetido a uma crescente inflação de imagens pré-fabricadas? Os caminhos que vemos abertos até agora parecem ser dois: 1) Reciclar as imagens usadas, inserindo-as num contexto novo que lhes mude o significado. O pós-modernismo pode ser considerado como a tendência de utilizar de modo irônico o imaginário dos meios de comunicação, ou antes como a tendência de introduzir o gosto do maravilhoso, herdado da tradição literária, em mecanismos narrativos que lhes acentuem o poder de estranhamento. 2) Ou então apagar tudo e recomeçar do zero. (CALVINO, 1990, p.111)

De acordo com Calvino (1990) este segundo movimento parece consistir em produzir uma conformação pictórica que não provenha ou esteja inspirada em imagens já criadas, por mais que a reelaboração possa sempre constituir um caminho, esta segunda opção implica reivindicar a experiência direta da realidade como fonte de inspiração.

Alinhada com a proposta de Calvino (1990) “apagar tudo e recomeçar do zero”, a intenção destas páginas foi aprofundar nessa complexa e intensa relação que se instaura entre minha consciência e a experiência visual. Pretendo utilizar como argumento de minhas pinturas as formas em que interpreto meu entorno, com suas clarezas e sombras, cores e cinzas, contradições, contrastes e indefinições, conjugando, tanto na reflexão como na prática, os acelerados e dispersos movimentos urbanos com os lentos e concentrados tempos da pintura.

Tento assimilar os variados fenômenos visuais que um percorrido pela cidade me oferece. A paisagem que vislumbro me descreve: uma calçada com textura líquida que escorre numa atmosfera sem sol (Figura 30). Os elementos figurativos são objetos

que meus olhos coletaram ao acaso, e que, ainda depois de capturados na tela, continuam seus diálogos casuais e desordenados. O inconsciente poderia estar em qualquer lugar, elaborando seus futuros sonhos.

A criação artística constrói, invariavelmente, um prazeroso estilo de sobrelevar a existência. Porém, a dedicação que uma prática poética exige não se combina facilmente com as demandas frenéticas da realidade urbana. Todavia, questionar a percepção dos fenômenos visuais caminhando pela cidade, simulando ser um habitante a mais, me obriga a tomar certa distância do entorno. Para pintar cidades preciso estar alternadamente dentro e fora delas.

O processo poético mantém uma dialética intrínseca, com etapas que se contrastam e que se sucedem. A irrupção do acaso, do acidente, dos acontecimentos indesejados que alteram irremediavelmente o curso dos acontecimentos, são expectativas inesperadas que me instigam a permanecer alerta, atendendo ao presente.

O impaciente cruzamento de avenidas que segmentam uma região urbana me impulsiona a uma decisão rápida, mas, de outro modo, o tempo se experimenta completamente diferente na lenta deliberação de qual cor escolher ao pincelar traços sobre a tela. A primeira experiência do tempo, a urbana, representa um ritmo inexorável que não sinto a potência de alterar e que, portanto, me ultrapassa. A segunda experiência do tempo, a da pintura, parece estar mais coordenada com os ritmos e impulsos biológicos que pautam minhas vivências. Existe a possibilidade de que os tempos dedicados à criação poética caracterizem uma escolha, porém inconsciente, de pretender viver ao resguardo dos perigos intrínsecos ao modo de vida que se define como civilização urbana. A respeito da pergunta inicial, do porquê a intenção de pintar paisagens urbanas poderia tentar responder agora que, talvez, pretenda reduzir os danos de um acidente imprevisível aos irrisórios estragos que uma gota de pigmento líquido provoca quando escorre precipitada sobre um desenho.

O pavimento continua molhado, chove na noite escura, a visibilidade é precária e ainda não conheço bem as ruas. O semáforo da rua XV de Novembro da cidade de Pelotas acende a luz verde e me impele a continuar a marcha, mas me detenho, embora as pressões de uma cidade impetuosa por avançar escolho me reter e observar a paisagem, afinal, tenho tempo para pintar mais um quadro (Figura 31).



Figura 30: *Calçada de Pelotas*, pintura, óleo sobre tela, 60 x 80 cm, 2016. Fonte: Sabina Sebastião.



Figura 31: *Luz verde na rua XV de Novembro*, pintura, óleo sobre tela, 50 x 70 cm, 2016. Fonte: Sabina Sebastião.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **La cámara lúcida**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1989.

BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. **Paisagem moderna**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre**. México: Tusquest, 2008.

BERGSON, Henri. **Obras Escogidas. La evolución creadora**. Madrid: Aguilar, 1963.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**. Barcelona: G. Gili, 2009.

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

DA VINCI, Leonardo. **El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti**. Madrid: Imprenta Real, 1827.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos : a educação (do) sensível**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas, SP, 2000. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000211363&fd=y>> Acesso em: 1 Jul 2016.

FOUCAULT, Michel. **Arqueología del saber**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

_____. **Microfísica del poder**. Madrid: La Piqueta, 1980.

GOMBRICH, Ernst. **Arte e ilusão. Estudo sobre la psicología de la representación pictórica**. Barcelona: G. Gili, 1982.

HARRIS, William. **Heraclitus, The Complete Fragments**. Vermont: Middlebury College, 1994. Disponível em: <<http://community.middlebury.edu/~harris/Philosophy/heraclitus.pdf>> Acesso em: 15 Mar 2016.

HEIDEGGER, Martin. **Qu'est-ce que la Métaphysique?** Paris: Gallimard, 1938.

HUMBOLDT, Alexander. **Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente hecho en 1799 hasta 1804 por A. Humboldt y A. Bonpland**. Paris: Casa de Rosa, 1826.

KENNY, Anthony. **Wittgenstein**. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1982.

LAO TSE. **TAO TE CHING. O Livro do Caminho e da Virtude**. Tradução do Mestre Wu Jyn Cherng. Sociedade Taoísta do Brasil. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/le000004.pdf>> Acesso em: 8 Feb 2016.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Pelotas: UFPel, 2015. Disponível em: <<http://wp.ufpel.edu.br/franciscovargas/files/2015/03/LEVY-Pierre-1998-Tecnologias-da-Inteligência.pdf>> Acesso em: 15 Mar 2016.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **El ojo y el espíritu**. Barcelona: Paidós, 1986.

MIRZOEFF, Nicholas. **Una introducción a la cultura visual**. Barcelona: Paidós, 2003.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Free Play: La importancia de la improvisación en la vida y en el arte**. Buenos Aires: Planeta, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Escala, 2013.

_____. **Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen**. Illinois: Project Gutenberg, 2011 [EBook #7205]. Disponível em: <<http://gutenberg.org/ebooks/7205>> Acesso em: 13 Mar 2016.

_____. **ECCE HOMO. Como se chega a ser o que se é**. Covilhã: Lusofiapress, Universidade da Beira Interior, 2008. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/nietzsche_friedrich_ecce_homo.pdf> Acesso em: 17 Jun 2016.

_____. **Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile**. Leipzig: E. W. Fritsch, 1887. Disponível em: <<https://archive.org/details/morgenrthe Gedan00nietgoog>> Acesso em: 30 Abr 2016.

PAUL VIRILIO: PENSER A VITESSE. Filme documentário dirigido por Stephane Paoli. França: Arte France, 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OAPn7pBP0L8>> Acesso em: 13 Jan 2016.

PIAGET, Jean. **Inteligencia y afectividad**. Buenos Aires: Aique Grupo Editor, 2005.

PIGLIA, Ricardo. **El último lector**. Barcelona: Anagrama, 2010.

POHLMANN, Angela. **Pontos de passagem: O tempo nos processos de criação**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SARAMAGO, Jose. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VIRILIO, P. **El Ciber mundo, la política de lo peor**. Madrid: Cátedra, 1997.

WEST, Morris. **Las sandalias del pescador**. Editor digital: Big Bang [ePub base r1.2], 2015. Disponível em: <<http://www.fiuxy.net/ebooks-gratis/3950574-las-sandalias-del-pescador-morris-west-epub-mobi-pdf-azw3-fb2-lit.html>> Acesso em: 30 Abr 2016.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus logico-philosophicus**. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponível em: <http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/Wittgenstein_Tractatus_logico_philosophicus.pdf> Acesso em: 10 Jul 2015.

_____. **Tractatus Logico-Philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung**. London: Kegan Paul, 1922. *SIDE-BY-SIDE-BY-SIDE EDITION, VERSION 0.42 (JANUARY 5, 2015), containing the original German, along side both the Ogden/Ramsey, and Pears/McGuinness English translations*. Disponível em: <<http://people.umass.edu/klement/tlp/>> Acesso em: 7 Nov 2016.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Ifch-unicamp, 2004.