

## Série Cartografia do Meio e Outros Meios

### Cartography of the Medium Series and Other Mediums

Claudia Zimmer de Cerqueira Cezar  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**Resumo:** Objetiva-se com o presente texto tecer reflexões acerca do trabalho artístico Série Cartografia do Meio. Tal trabalho consiste em fotografar lugares com as palavras meio ou meia em seu nome, tentando trazer à tona as características dos nomes destes lugares para as imagens fotográficas deles. Para tanto, buscou-se pensar sobre a idéia de meio enquanto significado de metade, bem como enquanto significado de centro. As reflexões se estendem a pensar o meio fotográfico, o lugar enquanto meio onde se vive e o jornal como meio de apresentação e circulação das fotografias realizadas. O texto traz ainda considerações mais gerais sobre as repetições e recorrências do conceito semivisível na produção artística da autora.

**Palavras-chave:** Meio. Cartografia. Fotografia. Repetição. Semivisível.

**Abstract:** The purpose of this text is to reflect on the artistic work Serie Cartografia do Meio [Cartography of the Medium Series]. The work consists in photographing places with the words meio or meia in their name, trying to bring to the surface the characteristics of the names of these places to photographic images of them. To do so, an attempt was made to think about the idea of meio [medium] which in Portuguese also means half, as well as center. The reflections extend to thinking about the photographic medium, a place as a living environment and the newspaper as a medium of presentation and circulation of the photographs made. The text also makes some general comments about the repetitions and recurrences of the semi-visual concept in the author's artistic production.

**Keywords:** Medium. Cartography. Photography. Repetition. Semi-visual.

#### 1 Série Cartografia do Meio e Outros Meios<sup>1</sup>

**H**á sempre um jogo titubeante ao começar um texto: pensamos por onde iniciá-lo, qual frase, qual ideia será nosso ponto de partida. Oscilando também nesta questão, perguntei-me de onde poderia partir e o que me pareceu mais coerente foi começar apontando a origem e alguns significados da palavra *meio*.

O termo surgiu no século XIII, sendo uma forma popular de *médio*, que vem do latim *medius*. Refere-se, a princípio, ao “[...] que está no ‘meio’ ou entre dois pontos [...]” (CUNHA, 2007, p. 509). Mas também pode se referir ao lugar onde se vive ou à possibilidade de uma comunicação. Indica, ainda, o modo de se atingir um fim, e também pode significar metade.

O *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de Antônio Geraldo da Cunha, fornece a data acima como sendo da época do surgimento do termo, porém acredito que a noção já fosse usada havia muito, uma vez que os gregos antigos referiam-se ao território onde hoje se encontra o Iraque e arredores como *Mesopotâmia*; *mésos* = meio +

CEZAR, Claudia Zimmer de Cerqueira. Série Cartografia do Meio e Outros Meios. *Informática na Educação: teoria & prática*, Porto Alegre, v. 11, n.2, p. 67-79, jul./dez/2008.

1 O presente texto foi desenvolvido na disciplina *Tempo e Subjetividade: diferença e repetição*, ministrada pelas professoras Dr<sup>a</sup>. Tânia Galli e Dr<sup>a</sup>. Rosane Neves da Silva no Programa de Pós-Graduação em Psicologia – UFRGS, em 2008/1.

*pótamos* = rio. Isto é, terra entre rios, entre os rios Tigre e Eufrates. Terra do *meio* – terra no *meio*.

Antigo também é o *Livro das Mutações*, obra que surgiu num período anterior à dinastia Chou (1150-249 a.C.) e que traz noções de vazio como elemento central no pensamento chinês. O vazio constitui a ideia de ânimo vital, sendo o lugar por excelência onde se operam as transformações, viabilizando a alternância dos polos *yin* e *yang*. O vazio coloca os opostos em ininterrupta relação, uma vez que sem ele haveria uma oposição rígida e estática. O vazio está vinculado ao *Tao*, que por sua vez tem um conteúdo mais geral e significa *o caminho, a via, o meio*. Portanto, parece-me claro que a noção de *meio* realmente exista há bastante tempo.

As definições de *meio* citadas acima me permitem tecer algumas reflexões sobre a *Série Cartografia do Meio*, que foi desenvolvida entre os meses de maio e agosto de 2008, em duas praias, nas cidades de Florianópolis e Itapema. Este trabalho parte da ideia de fotografar lugares em cujo nome apareça a palavra *meio* ou *meia*, tentando uma forma de trazer à tona, em imagens fotográficas, as características que deram o nome a estes lugares. São paisagens que tentam, de algum modo, mostrar certo vislumbre do *meio*. Assim, surge a fotografia como um *meio* para capturar, registrar e como forma de pensar as imagens. Aparece ainda o *meio* como ponto intermediário<sup>2</sup> de tons e formas nas imagens impressas, sendo que, num determinado momento, algumas delas foram inseridas em jornais de um dos lugares fotografados. O jornal, então, entra como *meio* de apresentação e circulação destas fotografias.

## 2 O Início do Meio

Antes de pontuar mais minuciosamente sobre o trabalho que dá título a este texto, proponho trazer à luz alguns dados que constituem o conjunto de minhas realizações artísticas, uma vez que a ideia do *meio* não é nova em minha pesquisa. O termo é recorrente, porém vinha

usualmente optando pela palavra *semi*. Interesse-me pelo que está ou se faz pela metade, pelo que é quase ou o que está *entre*, mas estas questões sempre foram relacionadas ao tema da visão. São-me relevantes questões relativas a uma visão parcial, a certo impedimento da visão, a uma dificuldade de discernimento de contornos, a contrastes e limites entre objetos, à iminência do desaparecimento da visão, de uma sombra ou de uma luz que dissolve a visão. O interesse estende-se também à penumbra, aos dias nublados, aos dias cinza, àqueles dias em que vemos as coisas e não precisamos dividir nosso vislumbre com os excessivos reflexos da luz do sol. Chamam-me atenção os dias com parca claridade, mas com luminosidade suficiente para não obscurecer por completo a visão. Ver as coisas em meio às sombras e tirar proveito daquilo que a pouca claridade nos deixa ver.

Todo este interesse relatado aparece de alguma maneira em meus trabalhos, mas não os toma completamente. Há sempre um jogo *entre* o que se pode ver e reconhecer e uma parte que interrompe o acesso ao que seria reconhecível. Existe sempre um jogo *semivisível*. Jogo este viabilizado pela relação estabelecida entre alguns pares antagônicos de atributos, tais como luz e sombra, opacidade e transparência, claro e escuro, etc.

Nota-se que o prefixo *semi*, que é de origem latina, significa *metade*, mas também pode significar *meio* ou *quase*. *Semivisível* é, nesse caso, algo meio visível? Algo quase visível? Ou ainda, algo visível pela metade? Se existe algo meio/quase/metade visível, significa que existe uma parcela que é invisível? Isto é, que não se vê? Que não se consegue ver?

Hélio Ferverza, ao falar do *mostrar* em suas obras, observa que este conceito “[...] não existe em si, mas que ele é relativo a um contrário [...]” (FERVENZA, 1995, p. 18). Neste jogo de oposições, de relações entre conceitos opostos, Ferverza relata encontrar reflexões sobre esta situação de ambivalência, em Paul Klee, o qual declara: “Um conceito não é concebível sem o seu contrário. A noção enquanto tal é colocada em evidência pela sua antítese. Ela não tem nem valor, nem ação, sem seu complemento de oposição [...]” (KLEE, citado por FERVENZA, 1995, p. 20). Um conceito, então, suscita e necessita de seu oposto para fazer sentido. O uso de um conceito engendra sempre uma relação. Assim, ao trazer à tona

<sup>2</sup> A palavra INTERmediÁRIO surgiu em 1831. Do francês *intermediaire*, significa “[...] que está entre dois ou de permeio [...]” (CUNHA, 2007, p. 509).

um conceito como *semivisível*, é preciso considerar que alguma coisa seja/esteja ocultada. Mas as partes obstruídas das paisagens por mim fotografadas mostram algo em seu lugar. Algo some nas imagens para dar a ver uma outra forma, mas também forma nenhuma. Às vezes, o que percebemos são apenas paisagens insinuadas, apagadas, *quase* paisagens.

Frente a isto, o jogo entre o que é identificável em meus trabalhos e o que é de certa maneira anulado, vincula-se incessantemente como um liame que prende uma coisa a outra. Nesta transição, algo está *entre*, algo se faz *entre* dois pontos.

Ao olhar o conjunto de minha produção e o processo de instauração dos trabalhos que a integram, percebo que lanço mão de determinados procedimentos que têm pontos em comum. Trata-se da construção de certas dificuldades à percepção das paisagens por mim fotografadas. Tal aspecto, porém, não se manifesta em todos os trabalhos da mesma maneira, podendo ser estas *im-possibilidades* proporcionadas por manchas (fig. 1 e fig. 2)<sup>3</sup> que os obstruem parcialmente, como também pelo uso excessivo de sombra ou de luz, citando apenas alguns.

Por que, entretanto, anular parte de imagens que registram paisagens? Por que realizar sobre elas certa *sabotagem*? Por que paisagens? Ao se falar nelas, principalmente em fotografia, vem-me à mente a ideia de contemplação. Contemplar, de acordo com o dicionário, é olhar com admiração, considerar o que é visto. Todavia, em vez de raciocinar sobre a noção de contemplação por este viés, urge cogitá-la a partir do pensamento de Gilles Deleuze (1998b), que a percebe como sendo o meio pelo qual contraímos nossos hábitos – aquilo que nos constitui. Somos constituídos por um número infundável de hábitos, o que nos torna singulares. Contraímos aquilo que nos faz sentido e a contração se dá sempre a partir da contemplação.

Os hábitos são contraídos na experiência das repetições. No livro *Diferença e Repetição*, Deleuze inicia o capítulo *A repetição Para si Mesma* com uma frase esclarecedora de Hume<sup>4</sup>: “A repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que contempla [...]” (HUME, citado por DELEUZE, 1988b, p. 127). Ou seja, a diferença não está no que se repete, mas sim em mim, ou melhor, se exerce em mim.



FIGURA 1 – *Série Mosca Volante I* 2007 3 Fotografias coloridas 50 X 70 cm (cada foto)



FIGURA 2 – *Série Mosca Volante II* 2007 3 Fotografias coloridas 50 X 70 cm (cada foto)

<sup>3</sup> Refiro-me aqui às séries fotográficas *Mosca volante I* e *Mosca Volante II*, que exibem paisagens da beira-mar de São José, em Santa Catarina. Estas imagens trazem evidentes em sua constituição algumas manchas pretas que as obstruem parcialmente. Os títulos têm referência no vocabulário oftálmico.

<sup>4</sup> David Hume (1711-1776), filósofo e historiador escocês, teve suas reflexões voltadas ao empirismo.

Deleuze observa que não temos necessariamente consciência disso: “[...] contraímos numa impressão qualitativa interna, longe de toda lembrança ou cálculo distinto, neste presente vivo, síntese *passiva* que é a duração.” (DELEUZE, 1988b, p. 130) A interiorização de algo que se exerceu em mim gera uma expectativa<sup>5</sup>, e é esta que faz com que o elemento ou caso que se repetiu dure<sup>6</sup>. A imaginação é como uma placa sensível capaz de reter e de contrair o que se passa, o que *nos* passa. Nesta contração, não há reflexão, não precisamos entender e nem trazer à tona de nossa memória o que nos acontece. Desta forma, se não sou eu quem faz, mas algo se exerce em mim, sou sujeito passivo no presente vivo.

Refletindo sobre minha produção e suas recorrências a partir de uma aproximação ao pensamento deleuziano, é possível pontuar que a paisagem, antes de vir à tona em meus trabalhos artísticos, me habita. Ela é um hábito em mim. Eu a contemplo, contraio e sou hábito. O mesmo ocorre com a mancha, que pode surgir como uma nódoa negra (fig. 1 e fig. 2) ou como superfície esbranquiçada (fig. 3)<sup>7</sup>. A mancha, assim como a paisagem, é em mim um hábito. Portanto, sou a confluência de sucessivos e inúmeros hábitos.

Como é possível a aquisição dos hábitos, sendo que sou sujeito passivo na contração? Deleuze esclarece que é uma questão de relação. Relação esta que vai se dar entre o espírito que contempla e a vibração da matéria. A matéria é um composto de afectos e perceptos, isto é, bloco de sensações “[...] que valem por si mesmos [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213), o qual existe na ausência do homem. Desta maneira, a paisagem é inde-

pendente antes de ser por mim contemplada. “O percepto [pontuam Deleuze e Guattari] é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 219). Sou ausente, mas também inteira na paisagem, uma vez que a cada contemplação algo se exerce em mim. Estendendo esta reflexão para a questão da mancha, sou ausente nesta, mas também inteira – a mancha se exerce em mim. Logo, há um corpo sensível (eu) e um corpo que vibra (paisagem e mancha) e, nesta relação, sensação e vibração tornam-se uma coisa só – eis aqui uma aliança, uma conjunção. “A diferença não tem a ver com a diferença entre x e y, mas com o que se passa entre x e y” (SILVA, 2002, p. 66). É neste *entre* que algo se exerce no espírito que contempla; *entre* o que vibra e se repete e o espírito que contempla e difere.



FIGURA 3 – Caixa para meia paisagem 2008 Objeto 5 X 22 X 30 cm

É preciso considerar que existe uma mancha primeira e uma paisagem primeira que deram início às questões que por mim são investigadas. Mas se, conforme Hume, nada muda no objeto que se repete, então o trabalho artístico é uma potência a ser atualizada pelo espírito que contempla. É neste sentido que Deleuze (1988b, p. 22) também dá o exemplo de Péguy: “[...] não é a festa da Federação que comemora a tomada da Bastilha; é a tomada da Bastilha que festeja e repete de antemão todas as Federações [...]”. Portanto, em meus trabalhos, não são novas manchas que realizo sobre novas paisagens, mas sim uma primeira mancha e uma primeira paisagem elevada à enésima potência – uma mancha e uma paisagem virtuais que são atualizadas a cada trabalho.

<sup>5</sup> O sujeito é expectativa, porque fica à espera de que algo se faça nele.

<sup>6</sup> Conforme Deleuze (1988b), só existe o presente vivo. O passado e o futuro são dimensões deste presente – é no presente vivo que o tempo se desenrola. Este presente é constituído de hábitos contraídos. O passado retém casos ou elementos semelhantes ou idênticos e o futuro gera a expectativa na aquisição de novos hábitos. Assim, estas dimensões do tempo se interpenetram no presente vivo da contração, colaborando para que se exerçam mudanças constantes no espírito que contempla; isto é, uma multiplicidade que aumenta incessantemente, tendo em vista que a multiplicidade é a capacidade que a diferença tem de se multiplicar.

<sup>7</sup> Aqui a referência é *Caixa Para Meia Paisagem*, que consiste em caixas brancas que comportam em seu interior a fotografia de uma paisagem. Cada caixa é fechada parcialmente por uma tampa de acrílico branco leitoso. Esta tampa pode ser movimentada nos dois sentidos. Assim, para se abrir um lado e enxergar a fotografia em seu interior, fecha-se necessariamente o outro.

Quando ponho, entretanto, meus trabalhos à mostra, estes já não dependem mais de mim; já não dependem mais das manchas ou paisagens que me habitam, tornando-se, pois, as próprias – mancha e paisagem – em potência a ser atualizada por alguém que vá a seu encontro, que esteja à espreita<sup>8</sup> e a contemple. Isto porque “[...] a obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 213) e, como tal, deve se manter em pé sozinha. A obra de arte é um bloco de afectos e perceptos. Isto significa então que ela é um bloco de sensações. A pintura, usando o exemplo de Deleuze em *O Ato de Criação*<sup>9</sup>, inventa um bloco de linhas e cores, ou seja, sensações de linhas e cores. Assim, a fotografia, meio que utilizo para registro de minhas *paisagens manchadas*, é sensação do papel fotográfico e da impressão da luz sobre este. A mim, todavia, já não pertencem mais, e a outros talvez sejam novas diferenças.

### 3 Cartografando o Meio<sup>10</sup>

Meu interesse ao iniciar a *Cartografia do Meio* era realizar fotografias em que daria a ver algo *meio* visível. Neste mesmo período, eram recorrentes as indagações a respeito da razão de certos lugares carregarem em seu nome a palavra *meio* ou *meia*. Por exemplo: Por que *Meia Praia*, situada em Itapema/SC, tem esta denominação? O que é *meia praia*? É possível se ter *metade* de uma praia? Isto me levou a um levantamento, via internet, de alguns lugares no país com tais palavras em seus nomes, variando entre cidades, ruas, rios e praias. De certa maneira, ao levantar estes pontos geográficos, acabei por traçar percursos em um mapa (fig. 4), pondo à mostra as proximidades e as distâncias destes lugares (entre si ou do ponto

onde me encontro, ou ainda onde o outro se encontra) e identificando se ficam no litoral ou não; enfim, este levantamento permitiu delinear determinados lugares do *meio*. Curiosamente, grande parte dos lugares mapeados situa-se mais à direita de nosso mapa, sendo mais próximos do litoral do que do centro do país (mais perto da *borda* do que do centro).

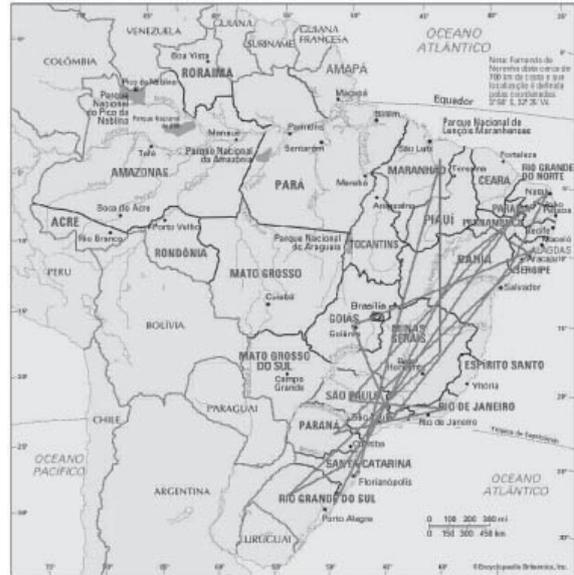


FIGURA 4 – Possível Trânsito de um Lugar do Meio a Outro

Suely Rolnik (2006) pontua que o mapa é da ordem da macropolítica. É ali que se delinea o encontro dos territórios. A determinação de um mapa exige que se faça, *a priori*, o reconhecimento da paisagem. O macro vai englobar o todo, dando uma visão geral, mas também específica. Neste plano, diz a autora, “[...] é que a individuação forma unidades e a multiplicidade, totalizações [...]” (ROLNIK, 2006, p. 60). Ou seja, traçou-se um lugar do *meio*, como também vários lugares do *meio*.

Para elaborar um mapa, é preciso que se reconheça o lugar. Neste processo, deslocamento, trânsito e envolvimento são procedimentos comuns do cartógrafo, aquele que vai traçar o mapa. A cartografia é entendida como o ato de construir, conceber, levantar mapas. Cartografar envolve construção, isto é, estruturar/mapear pontos de relevância de um percurso.

Suely Rolnik (2006), que percebe a cartografia como sendo da ordem da micropolítica, sublinha que nesta não há unidades,

<sup>8</sup> Deleuze (1988a), na letra ‘c’ do seu *Abecedário*, pontua que *encontra* um quadro, *encontra* uma área de música, uma música. E é assim que entende o que quer dizer um encontro, quando vai a uma mostra de arte, ao cinema está à espreita para encontrar.

<sup>9</sup> Disponível em: <[http://www.freewebtown.com/polis\\_contemp/Gilles%20Deleuze%20O%20Ato%20de%20Cria%20E7%E3.pdf](http://www.freewebtown.com/polis_contemp/Gilles%20Deleuze%20O%20Ato%20de%20Cria%20E7%E3.pdf)> P. 3-4.

<sup>10</sup> O presente subtítulo tem referência em *Cartografando Ausências*, subtítulo da Dissertação de Mestrado de Raquel Stolf, intitulada *Espaços em Branco: entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos*.

mas sim singularidades. A cartografia vai se exercendo não somente pelo local mapeado, mas por todos os procedimentos, dados e pontos envolvidos. Nela, não há *aquele* lugar do *meio*, mas sim *um* lugar do *meio*, *um* lugar singular. O *meio* se repete no nome de cada lugar do mapa traçado, mas cada *meio* é singular, pois o trânsito de um para o outro traz consigo a diferença. A diferença, observa Tomaz Tadeu da Silva (2002, p. 66), “[...] está amasiada com o artigo indefinido: um, uma.”

Nota-se que *um* é um artigo indefinido, mas não indeterminado, o que lhe confere, segundo Rolnik (2006), singularidade. Ou seja, os lugares investigados na *Cartografia do Meio* não são apenas levantados e individuados para compor esta produção, mas serão justamente estes lugares que a compõem. E é por aí que vai se tecendo o trabalho do cartógrafo, no qual, em vez de unidades, “[...] há apenas intensidades, com sua longitude e sua latitude; *lista de afetos* não subjetivados, determinados pelos agenciamentos que o corpo faz, e, portanto, inseparáveis de suas relações com o mundo [...]” (ROLNIK, 2006, p. 60). Assim, a *Série Cartografia do Meio* é uma tentativa de construção de imagens e de relações (minhas e do outro) que a partir delas vão se tecer, e é também a relação com o lugar (minha e do outro).

#### 4 Da Fotografia à Impressão

Diante destas múltiplas entradas e saídas favorecidas pelas linhas traçadas na *Cartografia do Meio*, iniciou-se um processo de captura das imagens. Dois pontos do mapa foram inicialmente acessados: Praia do Meio, situada no município de Florianópolis, e Meia Praia, em

Itapema.

A fotografia foi o *meio*, definido *a priori*, para registro dos lugares e construção do que poderia ser seu *meio*. Mas não só o lugar neste caso foi fator de investigação: também o dispositivo fotográfico, uma vez que através dele é que se pretendia chegar a este suposto *meio*. Assim, depois de haver a busca de onde estaria o centro daqueles lugares ou sua metade, fotografar manipulando o diafragma da câmera foi o que possibilitou um resultado mais próximo do que seria a minha concepção de *meio*.

Foram realizadas, então, séries ininterruptas de fotografias. O fotógrafo nunca faz apenas uma única foto – “[...] metralhamos em primeiro lugar, a seleção vem depois [...]” (DUBOIS, 1993, p. 162). E, neste processo, não poderia deixar de lado o fato de vir pesquisando imagens que se apresentassem *semivisíveis*. Foi desta forma que, permitindo incidir um excesso de luz pelo obturador<sup>11</sup> da câmera, obtive imagens com parco limite de contorno.

Percebe-se que, mesmo operando de maneira semelhante, os lugares registrados apresentaram resultados distintos, pois não há um controle ou um golpe certo do fotógrafo; há somente um prévio propósito, uma concentração do que se objetiva. Desta forma, vários fatores neste *meio* podem ser apontados como sendo agentes da diferença: o dia, a hora, a localização, os acidentes, enfim, a geografia de cada local. E ainda que o registro de cada paisagem se comporte diferentemente, em

<sup>11</sup> O obturador é o que lida com o tempo de incidência da luz no aparelho. É ele que vai fazer o *corte* a que Philippe Dubois se refere. Observa o autor: “Pode-se dizer que o fotógrafo, no extremo oposto do pintor, trabalha sempre com o *cinzel*, passando, em cada enfoque, em cada tomada, em cada disparo, passando o mundo que o cerca pelo fio de sua navalha.” (DUBOIS, 1993, p. 161)

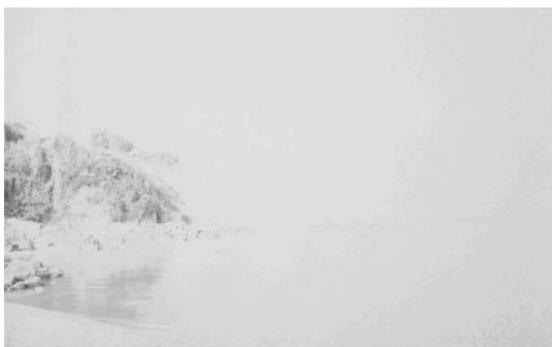


FIGURA 5 – *Série Cartografia do Meio: Praia do Meio* 2008 Fotografia impressa em papel jornal 21 X 29, 7 cm



FIGURA 6 – *Série Cartografia do Meio: Meia Praia 2008* Fotografia impressa em papel jornal 21 X 29, 7 cm

certos pontos há convergência, uma vez que as fotografias de Praia do Meio e Meia Praia trazem à tona certo apagamento da imagem. É como se algo as segurasse, não as deixando aparecer por completo. Elas são *meio* visíveis.

No resultado, a materialidade do papel destinado à impressão – neste caso foi escolhido o papel jornal – colaborou para a obtenção de imagens desvanecentes. Tal papel, por suas propriedades favoráveis à absorção de líquido, possibilitou certa diluição das imagens na impressão. E como eu tinha o objetivo de devolver ao local de origem estas ‘meio-paisagens’, optei por inseri-las em jornal. Para tanto, o uso do papel acima citado em tamanho aproximado ao A4 parecia se acomodar melhor ao corpo do periódico.

Praia do Meio integra o complexo de praias que formam o bairro de Coqueiros na parte continental de Florianópolis. Dentre as cinco praias que compõem a orla marítima do bairro, Praia do Meio é a terceira, residindo *entre* quatro praias, duas de um lado e duas de outro. No sentido ilha-continente, a ordem que se estabelece é a seguinte: Praia do Rizzo, Praia da Saudade, Praia do Meio, Praia de Itaguaçu e Praia das Palmeiras (ou Ponta do Bom Abrigo). Sendo um lugar relativamente pequeno, percorre-se facilmente num único golpe de vista à esquerda ou à direita. Nesta proximidade, há um número considerável de dados que possibilitam vários registros. Vegetação, pedras, rancho, mar, areia, pequenos córregos de água e despejos locais constituem a paisagem deste lugar do *meio*. Entretanto, optei apenas por duas fotografias das várias realizadas; fotografias estas que propõem serem completadas pelo olhar, tendo em vista que os elementos que as compõem aparecem pela *metade*. As figuras na imagem vão desaparecendo de forma que, quanto mais distantes os planos, maior fusão com o fundo. Quando estas imagens foram inseridas no jornal, apresentavam a

inscrição Praia do Meio – Série *Cartografia do Meio* em um dos cantos inferiores e numa tonalidade tão tênue quanto o conjunto registrado. Porém, quando emolduradas, elas perdem os dados escritos e apresentam apenas a paisagem.

Opondo-se à *Praia do Meio, Meia Praia* apresenta grande extensão. Com aproximadamente cinco quilômetros, ocupa um vasto território. Apesar da amplidão, o local quase sem elementos propõe a construção do *meio* a partir de areia, mar, montanha e céu. Nestas fotografias, a passagem da luz quase sem impedimento pela câmera fotográfica resultou em paisagens formadas por manchas sobre a superfície do papel. Diferentemente das fotografias anteriores, é possível vislumbrar a linha do horizonte a partir do encontro de campos do papel nu, que sugere o mar, com o esboço de montanhas em tonalidades azuis. O registro das montanhas em cor azulada se deve à perspectiva atmosférica que advém da presença do vapor na atmosfera, manifestando-se num azulamento e na suavização dos contornos das zonas mais distantes da paisagem. Assim, estas imagens se assemelham às aquarelas, mas em vez de pintadas são aquarelas fotográficas – umidade do ar que a câmera capturou.

As imagens de Meia Praia me evocam algumas aguadas do artista inglês William Turner, que teve uma vasta produção desde o fim do século XVIII até meados do século XIX e desenvolveu suas investigações em torno das questões da paisagem e da luz. O artista saía para passeios a pé e também viajava em busca da luz e de conhecer a paisagem. Carregava consigo um caderno em que anotava dados coletados, desenhando cenas percebidas em seu percurso. Para ele, “[...] desenhar é parte integrante do curso da jornada, parte do processo de recordação [...]” (BOCKEMÜHL, 2001, p. 30). Em seu trânsito,

Turner desenvolvia sua cartografia.

Muitas aquarelas de Turner eram realizadas por meio da técnica de *molhado-sobre-molhado*, que consiste em trabalhar com a tinta sobre o papel úmido, o que dá a sensação de um ar vaporoso na imagem. Michael Bockemühl (2001) observa que, no lugar de desenhar, o artista começou, em determinado momento, a esboçar fundos coloridos de *molhado-sobre-molhado*, para depois acrescentar os pormenores. Em *Começo da Cor* (fig. 7), de 1819, ele dispõe as cores uma acima da outra, o que sugere a estrutura de uma paisagem. Nota-se que, na aquarela, o branco do papel é utilizado como cor e como luz.

O título do trabalho de Turner que acima é apresentado desencadeia uma série de questionamentos, a saber: onde começa a cor? É possível identificar o começo da cor? Mais ainda: é possível saber onde começa a visão e onde começamos a ver a cor? Diante destas questões, cabe ainda perguntar: onde começa a paisagem? Onde começamos a ver a paisagem?



FIGURA 7 – William Turner. *Começo da Cor* Aquarela, 22,5 X 28,6 cm 1819

Paul Klee (1976) fala-nos de um ponto intermediário que se encontra no eixo central de uma balança. Adverte que não se trata de pesar, ponderar, equilibrar seus pratos, mas sim de encontrar o que chama de *ponto cinza* – um ponto que reside no *meio*. É este ponto que, estando numa posição central, vai possibilitar o começo. O começo de um vislumbre, o começo da cor, haja vista que o cinza ocupa uma posição semelhante ao zero. O zero reside entre os números negativos e os positivos; na verdade ele não

pertence a nada, mas concede valor, por sua presença, a outros números. O zero é um jogo incessante *entre* presença e ausência. Está presente como um número para designar o nada ou, então, há a ausência de qualquer quantidade, de qualquer número que designe algo. É neste mesmo sentido que Paul Klee aponta seu conceito de *ponto cinza*:

É cinza porque não é branco nem preto, ou porque é tão branco quanto preto. É cinza porque não está nem acima nem abaixo, ou porque está tão acima quanto abaixo. Cinza porque não é quente nem frio. Cinza porque é um ponto não dimensional, ponto entre as dimensões e em sua intersecção ou nos cruzamentos dos caminhos. (KLEE, 1976, p. 84, tradução nossa)<sup>12</sup>

Para concluir suas reflexões, Klee (1976) observa que dar a um ponto uma virtude central é fazer dele o lugar do *começo*. Partindo desta idéia, creio que o início da cor, da visão, da visão da cor, da visão da paisagem parte do *meio*. Mas esta partida é sempre uma questão de relação *entre*. Não é localizável num determinado ponto estabelecido *a priori*, mas sim relativa aos arredores, como as múltiplas entradas e saídas dos mapas. Neste caso, as perguntas corretas não seriam: Onde eu começo a ver a cor? Onde começo a ver a paisagem? O início da cor é então rizomático, pois adquire velocidade no *meio*.

No que se refere à questão do material, nas imagens da *Série Cartografia do Meio* vem à tona a espessura e materialidade do papel. Espaços em branco, apresentando apenas a cor prévia da superfície, são o que estruturam as paisagens aqui analisadas. Este vazio que possibilita a conformação da imagem é também ponto fundamental da pintura chinesa. Entretanto, para os chineses a pintura ultrapassa a ordem da estética, tendo base em todo seu sistema de pensamento. Marcado por uma concepção espiritual, a filosofia chinesa presente na pintura parte da idéia de harmonizar pólos, colocando-os em ininterrupta relação e, então, eliminando

<sup>12</sup> No original: "Es gris porque no es blanco ni negro, o porque es tan blanco como negro. Es gris porque no está arriba ni abajo, o porque está tan arriba como abajo. Gris porque no es cálido ni frío. Gris porque es un punto no dimensional, punto *entre* las dimensiones y en su intersección, o en los cruces de los caminos".

quaisquer oposições, propondo refletir sobre a relação do homem com o universo.

Conforme já observado anteriormente, para os chineses o vazio aparece como dinâmico e atuante, sendo necessário e constituinte do lugar onde se operam as transformações. Assim, a pintura chinesa tende segundo François Cheng (1985, p. 57) “[...] a converter-se em um microcosmos voltado a criar, da mesma maneira que o macrocosmos, um espaço aberto onde a verdadeira vida seja possível.”

Na pintura em questão, são básicos cinco níveis: pincel-tinta, *yin-yang*, montanha-água, homem-céu e quinta dimensão. Embora todos estes pontos sejam fundamentais à teoria aqui referida, ateno-me apenas a alguns aspectos do nível pincel-tinta, pois me permitirão uma aproximação à Série *Cartografia do Meio*.

Tinta e pincel são elementos indissociáveis. Existe *entre* eles uma repartição de trabalho. O artista trabalha com a noção da *pincelada única*, viabilizada pelo pincel. Neste sentido, a caligrafia foi de suma importância, uma vez que, com seu estilo cursivo e rápido, colaborou na pintura com a noção de que a execução de um quadro se faz de maneira espontânea e sem retoques, deixando fluir o ritmo do pintor.

A noção da eliminação de retoque permite uma relação, e também distanciamentos, com o *corte* fotográfico. Em fotografia, uma vez exercido o disparo para a captura da imagem, não é possível um retorno. O disparo é único. O obturador da câmera, ao fechar-se, age como uma navalha e toda superfície que recebe a imagem é tingida de uma única vez. Assim, a semelhança com a pintura chinesa diz respeito somente à pincelada única, que não permite uma volta para realização de retoques. Entretanto, no que concerne ao processo de cada meio, surgem os afastamentos. Neste sentido, Philippe Dubois pontua:

Ali onde o fotógrafo corta, o pintor compõe; ali onde a película fotossensível recebe a imagem (mesmo que seja latente) de uma só vez por toda a superfície e sem que o operador nada possa mudar durante o processo (apenas no tempo da exposição), a tela a ser pintada só pode receber progressivamente a imagem que vem lentamente nela se construir [...]. (DUBOIS, 1993, p. 167)

Na pintura chinesa (fig. 8), determinadas pinceladas são destinadas a modelar a forma ou fazer surgir o volume dos objetos. Cada pincelada tem seu jogo vazio-cheio. E no que diz respeito às formas, a noção *invisível-visível* é de extrema importância à pintura paisagista. O artista deve cultivar a arte de não mostrar tudo, manifestada pela pincelada interrompida e também pela “[...] omissão parcial ou total das figuras na paisagem” (CHENG, 1985, p. 63).

Diante deste processo, percebe-se a importância do vazio para o aparecimento da imagem. É ele que vai dar impulso a cada elemento, fazendo emergir suas potenciali-



FIGURA 8 – SHIH-T'AO (1642-1707) Dinastia Ts'ing Tinta sobre papel

dades. É assim que, na Série *Cartografia do Meio*, o apagamento de determinadas partes na imagem não somente sugere, mas constrói o que pode ser visto, o que pode ser *meio* visto.

### 5 Sobre a Inserção em Jornal

Com o interesse de compartilhar as imagens realizadas a partir das paisagens da Praia do Meio, realizei a inserção destas no jornal Diário Catarinense vendido em um estabelecimento comercial em frente ao local fotografado (fig. 9). Assim, neste momento do trabalho estabeleci uma relação com um determinado *contexto*.

Paul Ardenne, em um estudo sobre Arte Contextual, observa que “[...] a primeira qualidade de uma arte contextual é sua indefectível relação com a realidade [...]” (ARDENNE, 2004, p. 15). O autor salienta ainda que a palavra *contexto* vem do latim *contextus*, de *contextere*, e significa *tecer com*; então, *tecer com a realidade* é colaborar com a construção de suas malhas. O contexto firma uma incessante tessitura em que o artista contextual intervém, propondo também urdir. Neste sentido, Deleuze e Guattari pontuam que este lançar-se no mundo é uma improvisação. “Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 101-102).

Frente a isto, é possível também tecer reflexões sobre a *Cartografia do Meio* partindo do conceito de *Ritornelo*, desenvolvido igualmente por Deleuze e Guattari. Tal conceito é usado para apontar a dinâmica desencadeada pelos seguintes agenciamentos: territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Estas instâncias territoriais se entrecruzam, a fim de dar conta do caos.

Giuliano Obici observa, a partir dos autores acima citados, que a dinâmica do *Ritornelo* implica em: “1) procurar um território seguro para conseguir lidar com o caos; 2) habitar o território para filtrar o caos, e 3) lançar-se para fora do território (desterritorializar) rumo a um cosmo distinto do caos.” (OBICI, 2006, p. 84)

Trazendo as considerações acima para o âmbito de meu trabalho, foi preciso, diante das múltiplas possibilidades de desenvolvimento da produção que neste texto são investigadas, determinar um ponto central e ir a seu encontro. Houve, portanto, de antemão certo vislumbre de como o trabalho seria realizado; porém, neste caminho, sabia da partida, mas não da chegada. Lancei minhas ideias; entretanto, a cada passo não sabia o que iria decorrer.

Neste momento, é possível perceber um círculo fechado, um *em-casa*: é o processo de instauração do trabalho se exercendo. Aqui tudo concentra, pois o artista agencia seu próprio território como algo que se desdobra sobre si mesmo. E, no que concerne à *Cartografia do Meio*, houve a realização e



FIGURA 9 – Inserção em Jornal Diário Catarinense no dia 27/07/2008

a impressão das fotografias, que, estando prontas, voltaram ao local de origem. Este instante seguinte passa a ser, então, de des-territorialização, pois as imagens por mim realizadas saíram de seu território fechado e lançaram-se ao mundo a partir da inserção nos jornais. Diante desta questão, é possível que haja outros agenciamentos que operem reterritorializações.

Nesta perspectiva, a *Cartografia do Meio* encontra significativa referência no trabalho *150 cm<sup>2</sup> de Papel Jornal* (fig. 10), de Fred Forest, uma vez que utilizou o jornal como *meio* para materializar sua intenção. No jornal francês *Le Monde*, de 12 de janeiro de 1972, Forest interveio na página *Artes* com um retângulo de 150cm<sup>2</sup> quase completamente vazio, a não ser pela presença de seu nome no canto inferior direito. A proposta do artista era que as pessoas se expressassem naquele espaço em branco. Logo abaixo do retângulo, anexou um texto com os mesmos caracteres e o mesmo corpo tipográfico que o do jornal. Segue o texto:

ESPAÇO-MÍDIA – Isto é uma experiência. Uma tentativa de comunicação. Esta superfície branca é oferecida a vocês pelo pintor FRED FOREST. Apoderem-se dela. Pela escrita ou pelo desenho. Expressam-se! A página inteira deste jornal se tornará uma obra. A sua. Vocês poderão, se vocês quiserem, enquadrá-la. Mas FRED FOREST lhes convida a endereçá-la (4, résidence Acacias, L'Hay-les-Roses 94). Ele a utilizará para conceber uma 'obra de arte mídia' no ambiente/moldura de uma manifestação de pintura que deverá se ter proxima-mente no Grande Palácio. (FOREST, citado por ARDENNE, 2004, p. 42, tradução nossa)<sup>13</sup>

Da mesma forma que Forest, utilizei-me de um *meio* como o jornal para colocar minha intenção em contato direto com o público. Entretanto, *150 cm<sup>2</sup> de Papel Jornal* teve uma veiculação maior do que meu trabalho, pelo fato de aquela intervenção ter sido realizada diretamente na página do jornal e no



FIGURA 10 – Fred Forest *150 cm<sup>2</sup> de Papel Jornal* 1972

local de impressão e distribuição deste. Já a inserção de minhas imagens, em número menor que a tiragem original, foi realizada em um local específico.

Fred Forest convida o leitor a participar de seu trabalho, intervindo no espaço em branco de modo que ele seja então o artista; enquanto que eu o convido a perceber uma paisagem. Assim foi e é uma das intenções da *Cartografia do Meio*: propor vários trânsitos de um lugar do *meio*. Dar a volta, deslocando-se *entre* conceito, lugar, captura de imagem, impressão, inserção em jornal e de novo o *meio*. Nesta trama tecida ao redor, dentro, fora, atrás, ao lado do *meio*, nada mais é estável. Não se pode dimensionar o alcance da imagem, tampouco se pode saber o que acontece depois de sua partida. Talvez salte à percepção do outro, talvez se junte aos descartáveis, ou ainda continue dentro do jornal, bem no *meio*.

<sup>13</sup> No original: "SPACE-MEDIA – Ceci est une expérience. Une tentative de communication. Cette surface blanche vous est offerte par le peintre FRED FOREST. Emparez-vous-en. Par l'écriture ou par le dessin. Exprimez-vous! La page entière de ce journal deviendra une oeuvre. La vôtre. Vous pourrez, si vous voulez, l'encadrer. Mais FRED FOREST vous invite à la lui adresser (4, résidence Acacias, L'Hay-les-Roses 94). Il l'utilisera pour concevoir une 'oeuvre d'art média' dans le cadre d'une manifestation de peinture qui doit se tenir prochainement au Grand Palais."

---

## Referências

ARDENNE, Paul. **Un art contextuel**: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation. Paris: Flammarion, 2004.

BOCKEMÜHL, Michael. **Turner**. Lisboa: Taschen, 2001.

CHENG, François. **Vacío y plenitud**: el lenguaje de la pintura china. Caracas: Monte Ávila Ed., 1985.

CHEVRIER, Jean-François. **La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon Ed. Digital, 2007.

DELEUZE, Gilles. O Ato de Criação. Trad: José Marcos Macedo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jun. 1999. Palestra de 1987 - Edição brasileira. Disponível em: <[http://www.dossie\\_deleuze.blogspot.com.br/](http://www.dossie_deleuze.blogspot.com.br/)> Acesso em: 21 ago. 2008.

DELEUZE, Gilles. **O Abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevistado por Claire Parnet. [S.l.: s.n.], 1988a. Transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos. Disponível em: <[http://www.dossie\\_deleuze.blogspot.com.br/](http://www.dossie_deleuze.blogspot.com.br/)> Acesso em: 17 ago. 2008.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. V. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. V. 4. Disponível em: <[http://www.dossie\\_deleuze.blogspot.com.br/](http://www.dossie_deleuze.blogspot.com.br/)> Acesso em: 17 ago. 2008.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

DUBOIS, Philippe. **Movimentos Improváveis**: o efeito cinema na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERVENZA, Hélio. **Le montrer et le cacher dans le rapport d'un signe et de son espace**. 1995. Tese (Doutorado) – Université de Paris I, Panthéon, Sorbonne, 1995, Paris.

KAPLAN, Robert. **O Nada que Existe**: uma história natural do zero. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

KLEE, Paul. Nota sobre el punto gris. In: KLEE, Paul. **Teoria del arte moderno**. Buenos Aires : Ed. Caldén, 1976. P. 84-85.

MACIEL JÚNIOR, Auterives ; MELO, Danilo Augusto Santos. A Fundação do Subjetivo: o hábito para além da psicologia. **Revista do Departamento de Psicologia – UFF**, Niterói, v. 18, n. 2, p. 69-82, jul./dez. 2006. Disponível em: <[http://www.dossie\\_deleuze.blogspot.com.br/](http://www.dossie_deleuze.blogspot.com.br/)> Acesso em: 18 ago. 2008.

MONDZAIN, Marie José. **L'image peut-elle tuer?** Paris: Bayard Ed., 2002.

OBICI, Giuliano. **Condição da Escuta**: mídias e territórios sonoros. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006, São Paulo, BR-SP. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/giuliano/condicaoescutagiuliano.pdf>> Acesso em: 20 ago. 2008.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Guia de Leitura**: sobre introdução de *Diferença e Repetição*. [S.l.: s.n.], 2001-2002. Disponível em: <[http://www.dossie\\_deleuze.blogspot.com.br/](http://www.dossie_deleuze.blogspot.com.br/)> Acesso em: 17 ago. 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e Diferença: impertinências. **Educação e Sociedade**, Campinas, ano 23, n. 79, p. 65-66, ago. 2002.

STOLF, Maria Raquel da Silva. **Espaços em Branco**: entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos. 2002. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002, Porto Alegre, BR-RS.

*Recebido em julho de 2008*

*Aceito para avaliação em agosto de 2008*