

Niura Aparecida Legramante Ribeiro

A volatilidade da película em migrações pictóricas

Resumo

Este artigo analisa as produções pictóricas do artista Ricardo Mello e as relações que estabelece com as fontes subsidiárias de imagens do cinema. A imagem impregnada dos vínculos entre sintaxes do regime de cores da tecnologia e modos operatórios relativos à pintura é uma questão processual importante na poética do artista. Pode-se perguntar se a imagem técnica projetada pode outorgar a sua autoridade de paradigma temporal para a fatura pictórica.

Palavras-chave

Pintura. Fotografia. Sintaxes. Documentos.

Como citar:

RIBEIRO, Niura Aparecida Legramante. A volatilidade da película em migrações pictóricas. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 39, p.1-12, jul.-dez. 2018. e-ISSN 2179-8001. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.78681>

“Interrogar a proveniência da imagem é interrogar a origem, quer dizer, a causa. Qual será a causa da imagem? (...) de onde ela vem?”. Este questionamento de Marie-José Mondzain (2015, p.39) sobre pensar a imagem pode ser um correlato para investigar determinadas produções contemporâneas cujo *modus operandi* se realiza a partir de migrações entre diferentes meios.

A fotografia, ao longo dos anos, foi consolidando seu papel de operadora histórica de mediação da percepção do artista com o real ou mesmo com imagens de imagens. A imagem técnica, ao subsidiar a pintura com informações visuais, foi provocando mudanças nas trajetórias plásticas de muitos artistas. O fotógrafo Atget colocou um cartaz em seu ateliê: “Documentos para artistas”. As conjunções de sintaxes produzidas pelos mecanismos da câmera fotográfica e da impressão da imagem muitas vezes encontraram aderências em superfícies pictóricas, como se observa nas obras de Courbet e Degas, já no século XIX, e de muitos outros pintores contemporâneos, como Gerhardt Richter e Luc Tuymans. Para André Rouillé (2009, p.352), “não foi o meio fotográfico que se infiltrou na arte, mas os artistas que dele se serviram para responderem às suas próprias necessidades artísticas.”

Entretanto, é preciso considerar que as imagens produzidas por tecnologias também buscaram na história da tradição pictural muitas de suas iconografias, narrativas, assuntos, situações dramáticas de *mises en scène*, como fizeram a fotografia desde seus primórdios e o cinema. O pesquisador Jacques Aumont (2005, pp.42-77), em *Matière d'Images*, analisa o que ele chama de “migrações (migrações de formas, de soluções figurativas, de ideias sobre a representação).” As pinturas com temas como *Anunciação* e *Crucificação* comumente são referenciadas pelo cinema, como lembra Aumont (2005, p.69) ao analisar a cenografia e o encontro de uma figura celestial com uma terrena como sendo “dispositivos anunciativos” retomados no cinema de ficção: em *Faust* (Murnau, 1926); em *Accattone*, de Pasolini, uma anunciação ao contrário – o anunciador é uma menina, e o anunciado, um menino. *Teorema* e *Édipo* são outros filmes analisados sob essa evocação de tema pictural. Em *Édipo*, é uma “Anunciação de um destino atroz por uma mensagem perversa”. Todos os elementos estão presentes: o mensageiro – nem homem, nem deus; o destinatário puramente humano; o mundo dos deuses de onde provém a mensagem; o choque das palavras divinas sobre a pobreza mortal; a ferida simbólica; a transformação do anunciado. Outros

filmes, como *Passion* (1982) e *Je Vous Salue Marie*, de Godard, trabalham a partir de telas célebres; Luchino Visconti utiliza efeitos picturais em *Violência e Paixão*, *O Leopardo*, *Morte em Veneza*, *Ludwig* e *Senso*; o filme *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante* (1989), de Peter Greenaway, apresenta em parte de seu cenário a pintura *O Banquete dos Oficiais da Companhia da Guarda de São Jorge* (1627), do pintor holandês Frans Hals (1580-1666). Além desses, muitos outros cineastas utilizam migrações de imagens de pinturas para seus filmes.

O cinema é “máquina simbólica de produzir ponto de vista”, aponta Jacques Aumont (2004, p.77). Os fotogramas do cinema também têm sido utilizados como premissas para composições pictóricas que ressaltam ainda mais o poder da imagem na arte contemporânea. Essas vinculações da reprodutibilidade técnica da imagem em conexão com a pintura são o que constituem a identidade plástica nos trabalhos de Ricardo Mello¹, que afirma ter realizado exercícios de pintura fotorrealista a partir de 2003 até meados de 2004, prática que o levou a buscar imagens em vídeo para fomentar suas pinturas. Suas escolhas recaíram em filmes banais e desconhecidos². A escolha do fotograma do filme, captado em um ambiente escuro, de imagem em VHS, rodado na televisão, segue dois critérios, segundo o artista (2013, p.58): “o texto presente na legenda e a tentativa de um ‘mergulho’ visual na ‘carne’ da imagem”. Assim, a pintura de Mello é intermediada pelos dispositivos técnicos que atravessam a imagem e absorvem elementos desses meios, como os cortes, o esmaecimento das cores e o decréscimo da nitidez da representação ao longo do processo pictórico. A presença da legenda na imagem é o que, inegavelmente, denota a fonte subsidiária como sendo a película cinematográfica. Ao artista interessa a condição de imagem precária como atributo de constituição formal.

1. O artista afirma que seu interesse pela relação entre a fotografia e a pintura surgiu ainda no curso de graduação em Artes. Quando tomou conhecimento das pinturas de Edward Hopper, disse ter ficado fascinado com a questão da luz e das iconografias da obra: “então, me joguei no ateliê e pintei a partir de fotografia” (MELLO, entrevista, 2017). O artista atribui também o interesse pela fotografia ao acesso fácil a ela, pois seu pai era fotógrafo. Nesse período, os livros que lhe serviram de referência são do autor Paul Virilio - *Espaço Crítico* (1993) e a *A Máquina de Visão* (2002) -, que continuam até o momento servindo como referência teórica.

2. Os vídeos dos filmes utilizados foram encontrados em lojas que comercializam refugos de videocassetes. Exemplos dos filmes utilizados para captura de imagens: *Telefonema na Madrugada*, *Almas Malditas*, *Domínio de Identidade*.



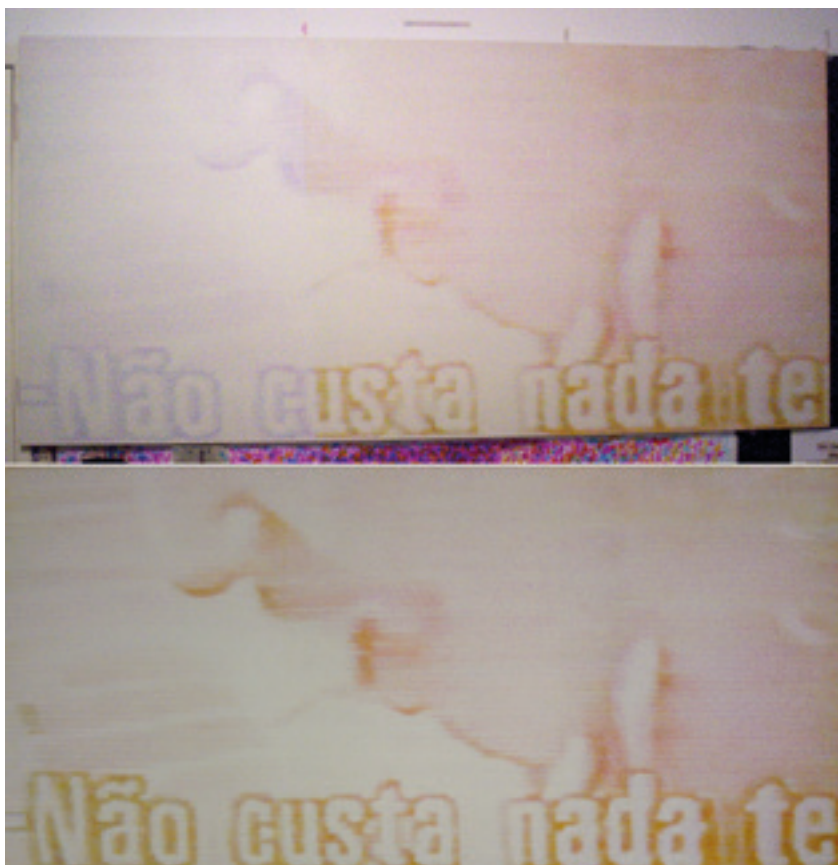
Figura 1. Documentos de trabalho do artista. Foto: Ricardo Mello.

O artista capta algumas variações dos *frames* selecionados dos filmes para posteriormente realizar testes de projeção e escolher o mais adequado à ser representado na pintura (fig.1). A imagem técnica é projetada sobre uma superfície lisa de chapa de metal galvanizado ou em chapa de PVC, coberta com um fundo branco opaco, que se distancia de uma tela tradicional de pintura. A opção pelo alumínio como superfície lisa possibilita um determinado procedimento de pinceladas com a tinta acrílica diluída em água, assim justificado pelo artista (2013, p.74):

sobre o alumínio, o toque do pincel aqui é como que “abafado” em seu gesto manual, pois não se trata de um contato rápido que dispõe uma porção de tinta sobre a superfície, ou de um registro do gesto livre da mão, mas sim uma fricção constante, pontual, insistente e minuciosa das cerdas logo após cada pequena disposição de tinta, sendo o pincel limpo entre essas ações (de dispor a tinta diluída e espalhá-la). Essa operação seria igualmente possível na trama de um tecido usado como tela, mas não teria a mesma fluidez e possibilidade de minúcia na sua execução.

O aspecto pictórico resultante assemelha-se ao de aquarela, dada a diluição da tinta, que deve ser pintada ponto a ponto da retícula da imagem projetada.

Figura 2. Ricardo Mello. Registro do processo de trabalho, 2005. Foto: Ricardo Mello.



Pode-se dizer que a superfície acolhedora da imagem lembra a da tela cinematográfica no que se refere a um plano de fundo branco, obviamente em proporção diferente de tamanho. Outra equivalência é em relação ao ambiente escuro, sob o qual o artista trabalha todo o tempo para construir a pintura, já que outra fonte de luz anularia a projeção (fig.2). A diferença fica, portanto, na escala do quadro, que, evidentemente, não é cinematográfica.

A representação pictórica nas pinturas de Ricardo Mello possui um vínculo estreito com as sintaxes da tecnologia empregada, o cromo do *slide* e a lógica do regime de cores que constitui sistemas como CMYK e o videocassete. Mello aplica as cores em separado e sem se misturarem: a primeira camada é sempre magenta, aplicada da esquerda para a direita e de cima para baixo; as demais cores são aplicadas da mesma forma, com as cores quentes – amarelo e depois vermelho; posteriormente, as cores frias – azul e verde; e, por último, o cinza. Para o artista (2017, entrevista):

o magenta é a cor definidora de pintura que estrutura a imagem; o amarelo é a cor mais solta, como se fosse o músculo por cima da carne, dá a corporificação para a imagem; o ciano é o que dá o senso de estrutura mais delineado e, dependendo da pintura, se faz necessário a aplicação do RGB.

O trabalho com as cores é realizado a olho nu durante o tempo no qual a projeção fica emitindo a imagem: “na execução da pintura da camada de cor magenta, copia-se na tela apenas o que corresponde ao magenta dos pontos da retícula exibida pela imagem fotográfica e, assim, sucessivamente com as outras cores,” esclarece o artista (2013, p.133). Não se pode deixar de pensar que este ordenamento na aplicação das cores resulta em uma aproximação com o sistema tecnológico de estrutura de cores: o ordenamento das cores para as reproduções gráficas com os códigos da CMYK – *cyan, magenta, yellow e black* –, muito embora o artista tenha reconhecido que não foi o único sistema e que passou a utilizar outras cores. Tal paralelo de procedimento não é estranho em se tratando de um artista que lida o tempo todo com imagem fotográfica (fig.3).

A tecnologia parece fornecer ferramentas ao artista para seu processo de aplicação das cores. Mello (2013, p.149) fez uma dissecação da forma como as cores são utilizadas no dispositivo videográfico de base analógica, meio pelo qual capta as imagens: “ao se lançar para a feitura da cópia de uma imagem oriunda do dispositivo videográfico, houve uma observação atenta e analítica no que tange à estruturação das cores determinada por este dispositivo.” As separações de cores que faz vieram do vídeo. Tal estruturação das cores é levada em conta nas etapas da construção pictórica:

aplica-se sutilmente a tinta de cor magenta diluída, copiando-se aquilo que se vê como magenta pela iluminação da película fotográfica do slide, assim como se

aplica a tinta de ciano diluída copiando-se o que se vê como ciano, e assim por diante (MELO, 2013, p.151).

Figura 3. Registro de etapa da pintura, 2007. Foto: Ricardo Mello.



A diferença está nas propriedades de passar da cor-luz, síntese aditiva, para a cor pigmento, síntese subtrativa. Por vezes, sua pintura exige vermelho, azul e verde porque as outras não dão conta. O filme concebido para o cinema já tem perdas de qualidade quando passado para fitas de videocassete; daí entram os códigos de cores do filme rodado na televisão, e o próprio cromo do *slide* já altera as cores captadas do filme intermediado pelo dispositivo do vídeo; e ainda há as configurações do projetor para, então, se chegar à pintura, já com todas estas alterações que se atravessaram e que cada equipamento produziu. O que o artista pinta é a soma de todas essas alterações, que resultam em uma aliança entre a mão e a máquina. Dessa forma, o olhar perceptivo do artista passa pelos códigos da tecnologia.

A valorização do meio tecnológico como assunto de pintura pode ser aproximada de determinadas obras de artistas contemporâneos, como Luc Tuymans e Gerhardt Richter. Nas pinturas *Slides #1, #2 e #3* (2002), Tuymans projetou diapositivos vazios sobre a parede de seu ateliê, fotografou-os e pintou-os. O que era um dispositivo de projeção passa a ser o motivo pintado. Richter, a partir de imagens fotográficas de seu *Atlas*, consolidou o referencial fotográfico para suas composições pictóricas, que se afastavam da sintaxe de nitidez da imagem mecânica.

Uma sociedade que vive um tempo acelerado, que “prioriza o urgente à custa do importante, a ação imediata à custa da reflexão, a cultura da imediatez”, como afirma Gilles Lipovetsky (2004, p.77 e 80), está na contramão do processo de trabalho de Ricardo Mello. O procedimento pictural que Mello realiza consiste em pintar

camada por camada, ponto a ponto da retícula, a partir de um conjunto predefinido de cores. Durante todo o tempo de construção da fatura, a imagem do slide precisa ficar projetada durante muitas horas. A pintura *Imersão noturna #175 (655 horas)* (2010-2013)³, (fig.4) computou um grande tempo de produção, como é indicado no título da obra. É justamente tal extensão de tempo, pela incidência da luz e aquecimento do dispositivo utilizado, que causa perdas visuais nas cores e na iconografia da imagem, como confirma o artista (2017, entrevista): “a minha intenção era chegar na construção da saturação cromática da imagem do vídeo, só que isso não aconteceu, porque o *slide* foi se derretendo, e eu não tinha cópia; queria atingir a saturação do preto, e o *slide* já tinha acabado.” Portanto, a imagem técnica outorga à pintura a sua autoridade de paradigma temporal, o limite para a saturação da pintura era a durabilidade da fatura do *slide*. Sua pintura trava o tempo inteiro, em um embate com os materiais utilizados nos procedimentos de trabalho. Como havia constatado essa durabilidade do *slide*, para aquela pintura de grande formato, que levou 655 horas de trabalho e três anos para ser acabada, Ricardo fez mais cópias do *slide*.

3. Essa pintura de grande formato, com 118 x 293 cm, foi realizada com projeção à distância de oito metros do suporte e com cromo de 35 mm. O artista mantém o controle do prolongado número de horas despendido em ateliê. A cada sessão de trabalho de pintura, a quantidade de tempo consumido é anotada. Ao fim de cada mês de trabalho, é feita a soma das horas executadas naquele mês. Ao findar cada pintura, a soma total das centenas de horas é incorporada ao título do trabalho.



Dessa forma, a realização da fatura pictórica de tempo estendido capta a degradação da representação da imagem do *slide*: “(...) com mais de 140 horas, o slide vai demonstrando cada vez mais os seus sinais de degradação. As cores vão se desbotando, e bolhas vão aparecendo”, como afirma Mello (2013, p.182). A pintura *Imersão noturna #061 (246 horas)* (2007) (fig.5) apresenta um esmaecimento compositivo, deixando evidências do desgaste sofrido pela imagem subsidiária. Portanto, a pintura abriga o processo de degradação da matéria, do esmaecimento das cores, o que acaba por interferir na nitidez da imagem pictórica e na semântica da imagem cinematográfica. O que a pintura faz é captar uma imagem em transformação; enquanto o pictórico se instaura, a imagem técnica se esvai. Se a imagem técnica é que dita os matizes das cores e os esvanecimentos das iconografias para as composições pictóricas, a pintura comporta-se como memória que vai preservando o que vai se deteriorando da

Figura 4. Ricardo Mello. *Imersão Noturna #175 (655 horas)*, 2010-2013. Acrílica sobre alumínio, 118-293 cm. Foto: Ricardo Mello.



Figura 5. Ricardo Mello. Imersão Noturna # 61 (246 horas), 2007. Acrílica sobre metal galvanizado, 94 x 194 cm. Foto: Ricardo Mello.

imagem técnica e, pode-se dizer, metaforicamente, que ela cumpre a função que o fixador cumpria no papel que recebia a projeção. É a luz projetada que se transforma em superfície de pigmento.

O pintor moderno Edgar Degas (1834-1917) também considerava como uma virtude plástica inovadora para a arte os deslizamentos e cortes inusitados da fotografia, como ao representar, em suas pinturas,

pessoas com seus corpos cortados e deslocando os personagens do centro compositivo. As sintaxes da câmera fotográfica eram, portanto, recursos plásticos incorporados em sua produção pictórica.

Absorver os desvios das sintaxes de imagens fonte em representações pictóricas têm sido recurso recorrente também na arte contemporânea, como em determinadas obras de Mário Röhnel e de Sigmar Polke.

Para realizar suas pinturas, Röhnel submetia uma fotografia de espaços arquitetônicos a várias cópias de xerox até obter um contraste de preto e branco, o que resultava em perdas de informações visuais que eram incorporadas às suas pinturas, como em *Sem Título, ago-out. (tríptico)* (1995). Sigmar Polke (1941-2010) pintava imagens reticuladas. Tais retículas, às vezes, eram pintadas a mão, provocando erros ao deslizar, em determinados pontos, para gerar um caráter de imprecisão, de baixa qualidade, assim multiplicando as rebarbas, tão temidas pelos impressores. O artista dava visibilidade ao código da retícula fotográfica, o que, muitas vezes, era obtido ampliando-se, desmesuradamente, a trama da imagem mecânica, de modo a revelar a estrutura de pontos, e a isso juntando-se determinados cromatismos.

O interesse por imagens do cinema e a questão da deterioração também podem ser encontrados na poética do artista francês Eric Rondepierre, nas suas fotografias *Précis décomposition: Scènes, Masques, Cartons* (1993-1995). O artista refotografa fotogramas de filmes do cinema mudo encontrados em arquivos de cinematecas; as imagens, que sofreram problemas de conservação, apresentam-se manchadas, deformadas, deterioradas, corroídas pelo tempo e pela umidade, por terem sido mal armazenadas.

A pesquisadora Laura Flores, no seu livro *Fotografía y pintura, dois médios diferentes?* (2005, p.180-186), alerta para as sintaxes da câmera e da impressão da imagem fotográfica que as ferramentas deixam na fotografia, como as marcas, os rastros de texturas, a granulosidade do negativo, as intensidades das cores e, podem-se acrescentar, as distorções que as lentes provocam no motivo, entre outros. Tais vestígios podem migrar para superfícies que são subsidiadas por fontes fotográficas. A sintaxe do *slide* adquire uma grande importância para o resultado que Ricardo busca na pintura: captar com a maior densidade fotográfica os resíduos do VHS, pois deseja que sejam parte construtiva da superfície pictórica.

Para isso, precisa de uma imagem que dê visibilidade para tal propósito. O artista afirma que nunca teve relação com o digital. O analógico é necessário porque a retícula videográfica digital se desmancharia:

Eu preciso do grão fotográfico, tem a profundidade, é mais tátil; a digital tem uma planificação, é como se fosse um muro. O analógico é melhor que o digital na qualidade do grão fotográfico. A digital serve para esse olhar veloz, mas a profundidade, a densidade, a resolução, o grão da analógica, é alguma coisa que o digital não chega. Nunca tive relação com o digital (2017, entrevista).

Há, segundo o artista, um limite para o recorte da imagem, sem perda da figuração, para obter “uma construção gestual metódica”. A pintura por fragmentação da pincelada exige distanciamento para que se possa recuperar a figuração. No procedimento de pintar por camadas separadas, a figuração vai adquirindo visibilidade aos poucos; como em um laboratório de fotografia de base química, a imagem fotográfica vai lentamente se configurando.

A necessidade dessa qualidade quase tátil dos slides justifica-se por desejar captar todos os ruídos da imagem, as impregnações e interferências visuais que a fonte subsidiária oferece, como se pode exemplificar nas obras *Imersão Noturna #242* (2015) ou em *Imersão Noturna # 053 (424 horas)* (2005-2007) (fig.6), nas quais se vê uma destituição da figuração em parte da imagem, como em uma faixa branca que divide a composição em duas partes.



Figura 6. Ricardo Mello. *Imersão Noturna # 053 (424 horas)*, 2005-2007. Acrílica sobre ferro galvanizado, 94, 194 cm. Foto: Ricardo Mello.

A poética de Mello deixa claro que ele não busca protocolos de singularização por meio de uma pincelada gestual que identifique sua identidade particular, pois as metódicas pinceladas das imagens parecem mais reafirmar a lógica reticular da superfície tecnológica, de forma “a escapar de vestígios de uma expressão pessoal que referencie traços de uma personalidade, como ele próprio reconhece” (2013, p.34). As superfícies de chapa metálica de alumínio ou de chapa de PVC sobre as quais pinta também contribuem para essa busca por uma impessoalidade.

Em busca da valorização do esmaecimento progressivo da figuração, o artista passou a aumentar o tamanho do suporte, pensando ser possível obter uma maior rarefação da imagem devido ao longo tempo que o cromo ficaria exposto para o lento trabalho de pintura meticulosa. O procedimento de ampliação, ao migrar para a superfície pictórica, com os cortes dos enquadramentos que realiza, por vezes, dificulta a compreensão do significado da legenda, porque a frase fica cortada. A representação das imagens é sangrada sobre a superfície de representação.

Nos cadernos do artista, podem-se perceber os exercícios de enquadramentos que pretende realizar sobre a reprodução fotográfica do frame do *filme*. Na maioria de suas obras, observa-se que a intenção do artista é trabalhar por aproximações em *closes* dos rostos (fig. 4, 5 e 6). Um recurso que Mello potencializa e que é muito usado no cinema é o *close up*, e há uma incidência de obras que priorizam a face dos personagens, porém, não é uma face movida por intensidades dramáticas, mas pela impessoalidade de expressão. Em certas obras, toda a superfície pictórica torna-se rosto. O primeiro plano é uma condição técnica que está a serviço da fisionomia, da fotogenia do rosto, alerta Aumont (1992, p.96). Nos trabalhos de Mello, não se observam outras tipologias de imagens, como paisagem, cenas de gênero, retratos de grupos. Ele se interessa, portanto, pelo rosto dos personagens com legenda sobreposta, o que cria uma relação de proximidade com o espectador e aguça a percepção psicológica da narrativa sobre o personagem. Além disso, pode-se considerar que a opção por mostrar o motivo dessa forma propicia uma experiência mais viva da minuciosa pincelada da qual se vale o artista na constru-

ção formal do trabalho: "é possível identificar como característica principal na representação visual do close a simultaneidade de um ampliado detalhamento de volumes juntamente ao 'achatamento' da profundidade ilusória", como afirma Mello (2013, p.110-11). Para Aumont (2004, p.119), a moldura constitui-se como limite e janela, o que não ocorre nas pinturas do artista, pela inexistência desse limite. O motivo é sangrado, exige a ausência de moldura, permitindo ao imaginário do espectador continuar projetando o restante da configuração do corpo. Ao fazer



Figura 7. Registros de dados técnicos no caderno do artista. Foto: Ricardo Mello.

essa operação, o artista desconfigura ainda mais o seu referencial imagético, praticamente impossibilitando a descoberta da identidade do filme.

Os cadernos do artista também registram apontamentos técnicos (fig.7), como o tipo de lente utilizada, a abertura e a velocidade empregadas ao fazer as fotografias, o dia da sessão de fotos na qual captura imagens dos filmes,

as legendas, os dias e horas despendidos para realizar cada pintura. Trata-se de uma preocupação minuciosa com seus processos de trabalho. A pesquisadora Cecília Salles (2004, p.59 e 89) considera os cadernos do artista, diários com anotações e imagens, como documentos imprescindíveis para o estudo dos percursos do artista nos seus processos de criação, uma vez que trazem informações sobre a genética das obras. Tal arqueologia da criação pode evidenciar o “modo de ação do artista”, os registros de sua “percepção e seleção de recursos artísticos.” Para Mello (2013, p.79),

O fato de o processo de trabalho ter se tornado gradualmente mais complexo e amplo exigiu que notas fossem tomadas de modo cada vez mais frequente. Anotações relativas a especificações de cores, ordem das camadas aplicadas na tela, situação de degradação constante do slide fotográfico, considerações e reconsiderações a respeito de direcionamentos no trabalho cotidiano de ateliê, entre outros apontamentos do gênero.

Os registros sobre sua preocupação com a pintura das camadas de cores e a deterioração dos *slides* são recorrentes em suas anotações:

(...) estou pintando somente a camada magenta até acabá-la, sem “atropelar” a aplicação de outras cores sobre ela antes de sua finalização. O que me preocupa um pouco, nesse sentido, é como se dará o “derretimento” do slide dessa vez, e o quanto ele vai estar gasto quando eu estiver trabalhando com as outras cores (já que vou demorar mais tempo até conseguir chegar no amarelo e nas outras cores).

Seus cadernos de artista também registram constatações sobre o processo pictórico das cores (p.79):

A camada de amarelo melhora a visão do que está pintado (o rosto), não deixando a figuração tão invisível, tão “engolida” pelo branco. Mas praticamente não altera/melhora/dá profundidade à imagem (05/02/2007).

(...) Ao acrescentar a camada vermelha sobre a amarela, a imagem parece “entrar em foco”. (Antes, só com o amarelo e o magenta, parecia bastante “desfocada”). (06/02/2007).

Os cadernos de Mello revelam questões processuais da sua poética que colaboram para a compreensão de seu pensamento plástico e são, como afirma Cecília Salles, importantes na reconstrução da genética da obra.

Cada vez mais, observa-se uma cultura sensibilizada pelos meios eletrônicos, e a percepção do artista não fica imune a tal contaminação. Os diálogos entre a pintura e a fotografia produziram “incessantes modificações de territórios, de linguagens, de materiais, de espaços”, como lembra Regis Durand (2007, p.11). Na poética de Ricardo Mello, o cinema abriu um caminho para o olhar, e o seu olho rastreia a imagem de luz e a transforma em imagem pigmento.

REFERÊNCIAS

- MONDZAIN, Marie-José. "A imagem entre proveniência e destinação" in ALLOA, Emanuel (org). *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós SAICF, 1992.
- AUMONT, Jacques. AUMONT, Jacques. *Matière d'Images*. Paris: Éditions Images Modernes, 2005.
- DURAND, Régis. *Territoires Partagés: peinture et photographie aujourd'hui*. Vence: Skira, 2007.
- FLORES, Laura González. *Fotografía y pintura: dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os Tempos Hipermodernos*. São Paulo: editora Barcarrola, 2004.
- MELLO, Ricardo Perufo. *Entrevista à autora*. Porto Alegre: em 07 de outubro de 2017.
- MELLO, Ricardo. *Rarefação e construção pictórica: Paradoxos imagéticos - (Mestiçagens Contidas na Temporalidade de uma Imagem Videográfica Rarefeita)*, V. 1 e V.2. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, 2013.
- ROUILLÉ, ANDRÉ. *A Fotografia, entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.
- SALLES, Cecília. *Gesto Inacabado, processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004.

Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Doutora em Artes pelo PPGAV, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com a tese "Entre a Lente e o Pincel: interfaces de linguagens"; Mestre em Artes ECA/USP, professora e pesquisadora do Departamento de Artes Visuais e do PPGAV, Instituto de Artes, da UFRGS, Brasil. Realiza pesquisas, curadorias e publicações sobre a *Fotografia e suas reverberações na pintura, no desenho, na gravura e no cinema*.

(*) Texto enviado em setembro de 2018