



## CORPO COMO TERRITÓRIO: A REIVINDICAÇÃO DA PAISAGEM

Odinaldo Costa  
FAV/UFG

### Resumo

O artigo seguinte propõe analisar uma produção artística que tenciona construir paisagens íntimas, utilizando para isso o corpo como fazendo parte da paisagem. São quatro séries de fotografias que tratam da relação entre fotografia e corpo e que tece diálogos com o conceito de paisagem, intimidade, deslocamento e com a produção de alguns artistas contemporâneos. São situações em que o artista em questão reivindica a paisagem através da presença de seu corpo nela. Questões e reflexões acerca desse embate são elencados abaixo no intuito de visualizar um processo de criação que trata da paisagem e sua potência enquanto território.

**Palavras-chave:** fotografia; corpo; paisagem; intimidade.

### Abstract

The following article aims to analyze a production artist who intends to build intimate landscapes, making use of the body as part of the landscape. There are four series of photographs on the relationship between photography and body and weaving dialogues with the concept of landscape, intimacy, displacement and the production of some contemporary artists. These are situations in which the artist in question claims to the landscape through the presence of his body in it. Questions and reflections about this clash are listed below in order to view a creative process that deals with the landscape and its power as a territory.

**Keywords:** photography; body; landscape; intimacy.

438

## 1 O corpo na paisagem

Um totem tem sua imponência, mas está vinculado a um sagrado. Então não seria bem isso. Uma bandeira simboliza a identidade de um local, mas está cercada de civismo e patriotismo. Um obelisco é um marco, traz um sentido fálico e viril que atravessa a produção aqui apresentada, todavia ainda não seria isso. O corpo é pensado como um elemento que delimita um território. Um corpo orgânico que borra a paisagem ao fazer parte de uma geografia. Este texto tem como objetivo refletir acerca de quatro séries de fotografias produzidas recentemente pelo artista aqui analisado e que trazem como recorrência um corpo que reivindica um território.

Em vários ambientes, internos e externos, o corpo do artista em análise se coisifica e por alguns minutos faz parte da paisagem. É como se o seu corpo fosse um marco de presença, de forma que ele dissesse estou aqui. O corpo como território de um lugar que afeta o artista. Seja uma lembrança de infância, um estranhamento na rotina do dia-a-dia ou uma forma de lidar com o desconhecido.

Nas quatro séries que apresentamos a seguir o artista propõe a construção de paisagens íntimas. Nelas, o corpo-paisagem está presente. Trata-se de um corpo fronteiro que não é, mas está paisagem em algum lugar. Geralmente, este corpo



tem uma relação de intimidade com o cenário ou com o contexto ao qual essa localidade está envolvida. Também trata-se de um corpo vertical que se contrapõe a horizontalidade da paisagem. Todavia ele contempla um possível horizonte de quem olha. O corpo-paisagem se apresenta transbordando uma vulnerabilidade que é necessária para que se presentifique. E é durante essa experiência em que o artista vivencia a vulnerabilidade que a paisagem íntima é construída.

O corpo-paisagem traz uma problematização que merece referência. Ele está desnudo e exposto em um espaço público, na maioria das séries aqui apresentadas. Dessa forma, esse corpo não se constitui com o externo, sua presença é estrangeira a rotina do ambiente. Daí a subversão que ele propõe.

“O que resta da arte? Talvez apenas um vestígio” (NANCY, 2012, p.289). Pensamos na fotografia como um vestígio do presente (ou do real, em um sentido simbólico), nas produções abaixo o corpo-paisagem se faz vestígio e logo depois se tornará arquivo. Um documento que cabe ao espectador buscar um entendimento do que seria esse vestígio. Trata-se de um testemunho de presença que falha e tudo que nos resta é um vestígio, entendido como Jean Luc Nancy nos coloca. E assim, entendemos que “o vestígio é o resto de um passo. Não é sua imagem, pois o próprio passo não consiste em nada mais que seu próprio vestígio. Desde que ele é feito, ele é passado” (*idem*, p.304). Tal qual uma fotografia, que depois de ser feita não é mais aquilo que mostra.

O corpo-paisagem é tratado como uma coisa, um objeto carregado de sentido e cultura. Ele se torna, assim, uma superfície aparente. “As pessoas se objetificam ou se apresentam de inúmeras formas, mas sempre assumem uma forma específica” (STRATHERN, 2014, p.212). No caso das séries aqui apresentadas, a forma é o corpo-paisagem. Esse colocado como uma presença na paisagem cotidiana, transformando o banal em algo notável.

## **2 Abrigo na cidade maravilhosa**

Um colega deu para o artista a chave de sua casa. Falou para ele ficar à vontade e que tinha comida na geladeira. Uma pessoa ao qual a relação com o artista ainda não era de amizade, no sentido de que esse colega não foi escolhido pelo artista para fazer parte das pessoas mais próximas. De qualquer forma, ou de outra forma, já se conheciam. Já haviam trocado outro tipo de intimidade.



Quando o artista entrou na casa pela primeira vez o colega não estava. Pensou rapidamente em todas as gavetas que poderiam ser abertas. Mas será que ele gostaria de abrir tais gavetas? Para quê abri-las? Decididamente não abriu gaveta alguma. Conteve sua curiosidade, já que os segredos que poderiam ser encontrados com a abertura de tais arquivos não lhe interessavam mais.

O colega foi solícito ao dar abrigo ao artista. Dentro de sua casa, de sua intimidade, o corpo do artista se fez território daquela paisagem de apartamento decorado da zona sul carioca. Impossível não negociar a intimidade de conviver junto. Foi por pouco tempo, mas intenso. O resultado está na série *Abrigo*.



Figura 1 - Duas imagens da série *Abrigo*. Rio de Janeiro (RJ). 2014.

Como que para legitimar uma presença nesse ambiente ambíguo (estranho, mas nem tanto), o artista espalhou seu corpo pela casa. Ele foi em todos os cantos que mais lhe agradavam. Ultrapassou fronteiras invisíveis dentro da construção da intimidade com o colega. Foi ousado, mas o anfitrião nunca soube do acontecido.

Essa série de imagens, resultado dessa territorialização, dialoga com uma reflexão acerca de tempos mundializados, de modernidade líquida e de tanta informação à disposição. Barthes (2013, p.11) diz que “em estado bruto, o Viver-Junto é também temporal, e é necessário marcar aqui esta casa: ‘viver ao mesmo tempo em que...’; ‘viver no mesmo tempo em que...’ = a contemporaneidade”. De uma maneira geral o termo contemporâneo está vinculado a uma temporalidade. Como também, a uma forma de coexistir simultaneamente, de fazer parte de algo maior juntos. Agamben vai além desse tempo cronológico e pensa o contemporâneo no sentido de propor uma transformação. “É, no tempo cronológico, algo que urge dentro dele e o transforma” (AGAMBEN, 2014, p.27).

Pensamos na produção da artista Nan Goldin com suas fotografias intimistas, de cunho pessoal. A sinceridade que é percebida em suas imagens atravessa o trabalho



do artista, ao mesmo tempo em que é comovente a delicadeza de suas fotos. Ela trata comumente do ordinário que está a volta, mas o transforma em uma narrativa pessoal. Todavia, Goldin consegue sair do pessoal e apontar traços de uma cultura ao qual ela faz parte. Percebemos, enquanto espectadores, que de alguma maneira já fizemos ou fazemos parte de seus relatos fotográficos.

A nudez presente nas imagens da fotógrafa americana influencia o artista aqui analisado a buscar a naturalidade por ela alcançada. Mas para quê estar nu em sua produção? O que ele quer dizer com essa nudez? Como entender esse estar nu? Várias questões podem ser feitas no sentido de provocar uma reflexão sobre a questão da nudez na sua produção poética. Entendemos a nudez como tão bem coloca Agamben (2014, p.129): “a nudez, que, igualmente como uma voz branca, nada significa e, exatamente por isso, nos trespassa”.

É exatamente essa simplicidade cheia de significados que interessa ao artista e que é percebido na produção de Nan Goldin, como também nos filmes de Peter Greenaway. No caso aqui apresentado mais especificamente, o estar nu traz consigo uma vulnerabilidade de quem quer dizer algo, mas ainda não sabe como. O estar despido como uma forma política de se posicionar no mundo. Talvez, uma necessidade de ser notado e se entregar ao que estiver por vir.

Agamben (2014, p.118) afirma que a nudez é “exatamente esse não ter nada por trás de si, sendo pura visibilidade e presença”. Estar nu nos filmes de Peter Greenaway é naturalizado, e é com isso que o artista aqui referido se propõe dialogar. Pensamos no cineasta inglês como um exemplo de nudez que evidencia algo que já está desvelado, entregue, e que por isso mesmo provoca questionamentos em quem assiste suas películas.

A nudez e a intimidade construída para a série *Abrigo* perpassa o contemporâneo ao qual o artista faz parte. Sendo assim, o contemporâneo “é também aquele que, dividindo e interpelando o tempo, é capaz de transformá-lo e de relacioná-lo com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história” (AGAMBEN, 2014, p.32). Há, assim, uma necessidade por essa nudez e por intimidade.

### **3 No meio do cerrado brasileiro**

*Moro no Centro* é uma série de fotografias produzida como uma despedida do bairro em que o artista morou no período de 5 anos, 4 meses e 4 dias, na cidade de Goiânia (GO). Lugares que o cotidiano apressado escondia, mas que de alguma forma



o afetavam. Ele colocou seu corpo vulnerável em lugares que quem conhece o centro da cidade logo identificariam. A familiaridade com esses espaços de trânsito no centro de Goiânia evoca, para ele, a intimidade ao qual o seu corpo está inserido.



Figura 2 - Duas imagens da série Moro no centro. Goiânia (GO). 2014.

Nessas fotografias a vulnerabilidade do corpo nu do artista também pode ser observado como uma transgressão. Em todas as imagens da série ele está em ambientes externos, tentando se desvencilhar das câmeras de vigilância espalhadas pelas ruas, como também dos poucos transeuntes que por ali passavam na ocasião. Foi escolhido ícones da geografia do centro para ele territorializar, tais como o chafariz perto da Praça Cívica, uma viela, os grafites nas paredes, a rua 8, entre outros.

O conceito de paisagem parte de uma forma de enquadramento designado pelo olhar. Uma predileção que envolve paralelamente o individual, íntimo e pessoal e o coletivo, social e cultural (DIAS, 2010). “O que nos interessa particularmente na compreensão da experiência da paisagem não é associá-la a uma natureza utópica, distante e exótica, mas vivenciá-la na cidade, no nosso cotidiano, imbricada às situações mais banais” (*idem*, p.126).

Contudo, pensar em termos de paisagem dentro dessa série inclui perceber o corpo como paisagem. Uma geografia que abarca um corpo-paisagem, como uma “bandeira” que foi fincada para identificar um lugar. “Pensar a paisagem implica um posicionamento do mundo”, afirma Denilson Lopes (2007, p.134). Assumir uma posição de habitar o mundo que eduque o olhar a perceber o cotidiano de maneira outra.

No passeio do artista pelo centro ele coloca o seu corpo em situação de paisagem. E essa logo absorve esse corpo-paisagem tornando cidade e corpo orgânico um único elemento. Sendo assim, ele sente como se tivesse tomado posse do que lhe pertencia enquanto vivente daquelas paragens. De maneira que ele possa afirmar categoricamente: moro no centro!

#### 4 Como um personagem da literatura nacional

O artista aqui analisado sempre fugiu da insígnia de ser filho de fazendeiro, mas em julho do ano passado, passando por Pilar (PB) para visitar a antiga fazenda de seu pai, decidiu assumir isso artisticamente. Foi realizado alguns trabalhos nas terras encharcadas de suas lembranças de infância e do imaginário criado pelos personagens de José Lins do Rêgo. Foi revelador para ele contemplar o horizonte naquelas terras e fazer as fotografias que compõe a série intitulada *Menino de fazenda*.



Figura 3 - Imagens da série *Menino de fazenda*. Pilar (PB). 2014.

O processo de produção das imagens da série começou de dentro para fora. Ele começou espalhando seu corpo dentro de casa, nos cômodos, em lugares que ativavam as suas lembranças. Depois saiu e se encontrou com a natureza da região do brejo paraibano. Como resultado temos um corpo vulnerável como território da memória. Um corpo-paisagem familiar e íntimo.

Em *Menino de fazenda* a paisagem ao redor já é muito representativa. Tinha um grande apelo para o bonito dentro do imaginário coletivo ao qual estamos inseridos. Sendo assim, isso tornou-se uma dificuldade, pois a imagem já estava pronta para qualquer lugar que fosse apontado o dispositivo fotográfico. Pensamos que é aí que está a delicadeza do ensaio. Ir além do que é mostrado simplesmente. O que esses cenários bucólicos transmitem para o artista? Como ele pode inserir seu corpo nessa natureza envolvente? De que maneira fazer notar a efervescência de sentidos que entravam em ebulição dentro dele ao pisar em tais terras?

Nessa série o artista viajou até o fundo do seu íntimo e transformou seu corpo em memória, o resultado são imagens de um corpo-paisagem imerso na natureza de outrora. Todavia, *Menino de fazenda* mostra o retorno de um estrangeiro ao seu ponto de origem. “A fotografia apresenta função indicial em relação à realidade física com que ela manteve contato, como imagem ela desempenha o papel de vestígio do



trabalho da perda e da divisão da experiência do tempo” (COSTA, 2014, p.41). Em todo o ensaio é possível perceber o passado e o presente juntos em cada imagem. O tempo está vivenciado através do resgate da memória íntima dessas paisagens de infância.

Na fazenda ele escolheu lugares que tinham um contato direto com situações vividas no passado, nas suas férias escolares. Ele reivindicou tais lembranças e tomou posse delas. O açude em que tomou banho várias vezes, a mangueira que costumava subir quando ainda pequeno, a fila de coqueiros que liga a fazenda à cidade mais próxima (Pilar – PB), os campos em que o gado pastava, a cerca que dividia os limites dos campos, entre outros locais. Cada um desses pontos solicitava um pouco de seu corpo. E atendendo esse chamado ele se fez paisagem em um cenário que outrora foi opressivo. Um corpo-paisagem vulnerável que subvertia nu os bons costumes aprendidos ali.

## 5 Se essa rua fosse minha

Nessa série de fotografias o artista começou seu processo de produção pela rua que mais habitou. Ele pesquisou no Brasil outras ruas com o mesmo nome desse endereço de sua infância. O desafio agora é ele se colocar como território em todas elas. Sigamos para as Infantes Dom Henrique.



Figura 4 - Infante Dom Henrique I. João Pessoa (PB). 2015.

A série de imagens intitulada Infante Dom Henrique começa no ponto de origem desse projeto ainda em desenvolvimento. A avenida Infante Dom Henrique das memórias do artista em questão está entre as avenidas Epitácio Pessoa e Rui Carneiro no coração do bairro de Tambaú, uma das praias mais conhecidas da cidade de João Pessoa (PB). Foi exatamente no número 123 desse logradouro que ele vivenciou sua infância e toda a adolescência. Nessa rua ele aprendeu a pular corda, começou a se tornar independente indo à escola sozinho e assumiu os seus mais sinceros desejos.



Essa rua está impregnada na sua vida até hoje, quando ele volta em João Pessoa é lá que ele costuma ficar hospedado.

“É verdade que toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais, e portanto todo relato autobiográfico remete a um ‘para além de si mesmo’” (KLINGER, 2012, p.21). Essa proposta situa o artista em um relato de uma experiência pessoal, mas que contempla um contexto cultural ao qual ele faz parte. Nas artes, quanto na literatura e outras formas de expressão, é cada vez mais recorrente o uso da primeira pessoa para descrever experiências pessoais dos autores. Diana Klinger chama a atenção para o retorno do autor, como também para uma virada etnográfica.

Hal Foster (2014, p.172) fala do artista como etnógrafo e diz que “em nosso atual estado de ambivalências teórico-artísticas e impasses político-culturais, a antropologia é o discurso do compromisso na escolha”. Percebemos esse compromisso na escolha por vivenciar a experiência. Nas produções do artista em questão não basta que as situações aconteçam, ele sente necessidade de vivenciá-las. Ele fala de um desejo ainda inexplicável de sentir para só assim transformar esse sentimento em potência, em trabalho, em produção.

Diante dessa constatação, a obra do artista Paulo Nazareth se mostra como uma referência. Claro, Nazareth tem uma importante preocupação étnica que não perpassa o que aqui mostramos. Todavia, a abordagem biográfica, a escrita de si que ele constrói atravessa a produção aqui analisada. Quando Paulo Nazareth se coloca na posição de nômade percebemos que se trata de um contemporâneo do nosso artista por dialogar com situações similares as suas inquietações.

“Essa ânsia incansável de estar em determinados lugares, de conhecer determinadas pessoas, vivenciar seus cotidianos, criando laços insuspeitos para tentar reconstruir histórias não contadas ou deliberadamente apagadas”, escreve a curadora e crítica de arte independente Kiki Mazzucchelli sobre o trabalho de Nazareth (2012, p.20). Assim tecemos um diálogo com esse artista e com a fotografia na Infante Dom Henrique. É como se seu constante estado de não pertencimento a um lugar geográfico, ou sua permanência neles, impossibilitasse a delimitação de um território. De forma que ele segue espalhando seu corpo como território em paisagens que lhe afetam.

João Pessoa (PB) foi sua primeira parada para construção da série. As outras ruas Infante Dom Henrique estão: na Glória, Rio de Janeiro (RJ); Capão Raso, Curitiba (PR); Vila Guimarães, em Nova Iguaçu (RJ); no bairro de Independência, Petrópolis



(RJ); Piratini, na cidade de Alvorada (RS); Salto Weissbach, em Blumenau (SC); no Jardim Ibirapuera, Piracicaba (SP); e na cidade de Araraquara (SP), a rua em questão corta os bairros de Vila José Bonifácio, Vila Yamada e Jardim Santa Angelina. Sendo assim, o deslocamento recorrente em seus trabalhos aponta para uma necessidade de nomadismo.

## **6 Por uma reivindicação da paisagem**

A solicitação do corpo-paisagem como território das paisagens escolhidas está presente nas quatro séries de fotografia acima apresentadas. Algumas recorrências são identificadas nas produções e merecem uma reflexão a respeito. A primeira delas é a viagem que permeia todo o processo como um deslocamento afetivo, uma busca por atravessar fronteiras. Os trabalhos são frutos de deslocamentos nômades que possuem objetivos estabelecidos ou não. Uma questão é pertinente: nos trabalhos que envolvem o nomadismo, o que volta do trabalho? Baseado em Jean Luc Nancy respondemos: talvez, só um vestígio!

Todavia, a viagem que sucede nesses trabalhos é relevante como uma forma de promover o olhar em paisagem e vislumbrar a possível construção de paisagens íntimas. Propor o desconhecido (ou revisitar o conhecido, com outro olhar) e a partir daí educar o olhar para perceber o que de tanto visto não é mais percebido. Não interessa ao artista que aqui analisamos a peculiaridade do turista, o que ele propõe é ser viajante. E ele aponta a pretensão de ir além propondo o ser viajante como uma metodologia para a possível construção de paisagens íntimas.

O que fazer em tais locais? Como se portar na paisagem? O inesperado por ele foi vivenciado na construção das séries citadas. “Assim, a despeito de quão padronizados ou tradicionais possam ser os modos de fazer as coisas, sua configuração final abre espaço para o inesperado” (STRATHERN, 2014, p.217). É preciso estar presente na paisagem para que o lugar solicite o que é preciso ser feito em tal território. Na sua produção é recorrente a necessidade de tomar posse do lugar – se territorializar.

A nudez, a intimidade, a vulnerabilidade também são temas recorrentes nesses trabalhos e que tentamos, aqui, começar um diálogo com eles. Ainda se faz pertinente um aprofundamento dessas questões. Mas entendemos esse momento como a primeira tentativa de reflexão acerca de trabalhos que ainda estão se desenvolvendo e maturando no seu processo de produção poética. Todavia, já destacar esses temas recorrentes traz uma importante etapa do processo desse artista.



## Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BARTHES, **Como viver junto**: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

COSTA, Luiz Cláudio da. **A gravidade da imagem**: arte e memória na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2014.

DIAS, Karina. **Entre visão e invisão**: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: UnB: Finatec, 2007.

NANCY, Jean Luc. O vestígio da arte. In: HUCHET, Stéphane. **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: USP, 2012. pp. 289-306.

NAZARETH, Paulo. **Paulo Nazareth**: arte contemporânea/LTDA. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

STRATHERN, Marilyn. Artefatos da história: os efeitos e a interpretação de imagens. In: STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. pp. 211-229.

---

### Minicurrículo

**Odinaldo** é doutorando em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação Social pela Universidade de Brasília (2007), na linha de pesquisa de Imagem e Som. Possui graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal da Paraíba (2002). Atua como professor no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Tem experiência na área de Artes Visuais, com ênfase em fotografia.