



**Universidade de Brasília**

**INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

**Ariane Rosa de Arruda**

**ENCANTO EM VERMELHO**

**BRASÍLIA 2016**

**Ariane Rosa de Arruda**

**ENCANTO EM VERMELHO**

**Trabalho de conclusão do curso de Artes  
Plásticas, habilitação em Bacharelado, do  
Departamento de Artes Visuais, Universidade  
de Brasília – UnB**

**Orientadora: Dra. Nivalda Assunção**

**BRASÍLIA 2016**

## ENCANTO EM VERMELHO

*Espatódea, gineceu, cor de pólen*  
*Nando Reis*

O trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Artes Plásticas *Encanto em Vermelho* reúne uma pesquisa teórico-prática, a partir de uma experiência no espaço de uma superquadra, na cidade de Brasília. A proposta poética foi desenvolvida e resultou em uma série de dez fotografias coloridas de flores de espatódeas em processo de decomposição.

Há alguns anos, havia uma árvore, uma Espatódea<sup>1</sup>, em frente à janela de meu apartamento. Observava aquela árvore todos os dias, acompanhando de perto seu crescimento e transformação. Aprendi a admirar a imponência e beleza ornamental tão presente na exuberância de suas flores.

O interesse pelo tema de que trato vem dessa época, quando realizei algumas pinturas com tinta acrílica, tendo essas flores como referência. Com este trabalho, persisto no objeto, mas com uma outra abordagem.

Em caminhadas diárias, observei flores de espatódea caídas sobre gramas e calçadas. São notadas facilmente pelo tamanho avantajado, em comparação com as demais, e pela forte coloração.

Durante esses percursos, registrei o seu estado de decomposição com aparelho celular pela agilidade e praticidade que esse recurso me oferecia.

A depender do estado degenerativo, as superfícies apresentavam diferentes características que transitavam desde um aspecto aveludado e de um vermelho alaranjado muito intenso até o extremo do ressecamento e da completa falta de frescor.

---

<sup>1</sup>Originária da África tropical, Kenia e Uganda, também é conhecida pelos nomes de tulipa-africana, tulipeira-do-gabão, tulipeira-da-áfrica, chama-da-floresta e bisnagueira. Atualmente pode ainda ser encontrada nas Américas, Ásia e Oceania. O nome genérico deriva da palavra grega spathe (σπαθη), em virtude de suas flores apresentarem um cálice em formato de espádice.



Ariane Arruda  
Encanto em Vermelho  
Fotografia, 2016

Havia, ainda, o estágio que eu identifico como intermediário, no qual as pétalas apresentavam sinais de uma vivacidade já acompanhada por marcas decorrentes do apodrecimento. Nessa fase, o vermelho já começava a apresentar diferentes tons. Desde uma matiz bem clara, com nuances amareladas, até as mais escurecidas, como o carmim (fig. 4).



Ariane Arruda  
Encanto em Vermelho  
Fotografia, 2016

Em alguns locais, manchas e finos fios condutores negros e amarronzados se incorporavam a essas tonalidades. Essas mudanças, fossem elas iniciais ou avançadas, desenhavam tramas e formatos muito interessantes, fazendo o percurso

natural de vida e morte dessas flores assumirem uma poética que esse tipo de transição costuma desencadear.

Dei preferência às flores caídas sobre as calçadas por perceber que nelas havia marcas como cortes, manchas escuras e reentrâncias semelhantes a pegadas e achatamentos. Imagino que a superfície irregular e cheia de cavidades do cimento, as pisaduras de pessoas e animais e, até elementos climáticos como o orvalho e as neblinas, sejam os principais fatores.



Ariane Arruda  
Encanto em Vermelho  
fotografia, 2016

Em razão de habitualmente serem varridas por profissionais da limpeza, não consegui capturar, *in loco*, as transformações ocorridas nas pétalas em dias subsequentes.

Quando, mais tarde, surgiu a oportunidade de exposição dos registros, optei pela câmera Canon EOS Rebel T-3, que confere uma alta resolução às imagens, fazendo com que detalhes como cor, luz, sombra e texturas fiquem preservados e fiéis ao modelo real.

Nesse ponto, a técnica já estava decidida, mas as duas questões que se apresentavam eram as de como as fotografias ficariam dispostas e se todos os elementos capturados seriam mantidos.

Por ser o processo de decomposição das flores de espatódea o tema de meu trabalho, decidi que elas deveriam ser isoladas para que não sofressem a interferência dos demais fatores, como gramas, folhas, calçadas, entre outros.

Como teste, imprimi algumas imagens com diferentes dimensões, em papel sulfite branco, e retirei as flores com recortes. Fixei-as sobre a parede a fim de encontrar a disposição mais adequada e chegar a uma conclusão sobre as dimensões. Considerei como ideal para o segundo quesito, o tamanho que melhor permitisse a visualização de todos os detalhes, por menor que fossem.



Teste de composição com recortes

Analisei possibilidades, mas cheguei a uma conclusão definitiva somente no momento de encomendar as impressões, quando decidi que cada uma delas deveria abranger uma folha de formato A3, cujas medidas são 42 X 29,7 centímetros. Em meio a várias opções de papel, o tipo escolhido foi o Canson Rag, 100% algodão. Não houve edição das imagens além dos cortes executados com o Programa Photoshop.

No intuito de extrair novos dados, levei algumas flores para minha residência e analisei como se comportariam sem a interferência das intempéries. Fiz o registro fotográfico em períodos sequenciais, mas não houve a intenção de expô-las.

Com o isolamento, as texturas já não apresentavam rasgos, vincos, manchas e umidade. As pétalas definhavam e perdiam a vivacidade das cores, mas de uma forma mais homogênea, sem as irregularidades desencadeadas pelo contato com fatores externos. Essa monotonia decorrente do distanciamento com os componentes que interferiam de modo espontâneo e contínuo em sua estrutura, retirou muito da riqueza de traçados mais profundos e dramáticos. No entanto, conferiu a essas flores uma aparência mais singela e uniforme, que, sob um outro enfoque, poderá ser melhor aproveitada.



Imagens das flores isoladas

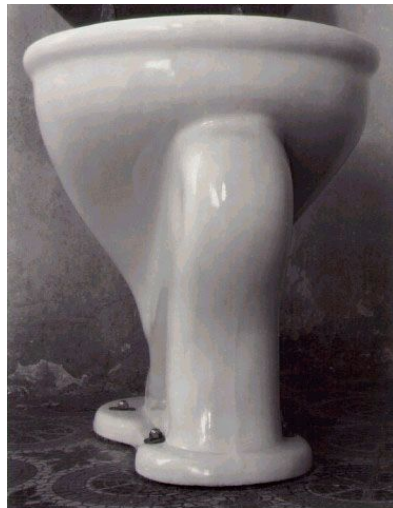
Dentre os artistas cujas obras busquei um diálogo por serem precursores de questões por mim abordadas, estão o fotógrafo e a pintora estadunidenses Edward Weston (1886-1958) e Georgia O’Keeffe (1887-1986), e o escultor, pintor e fotógrafo britânico Richard Long (1945- ).

Novas leituras sobre objetos do cotidiano que facilmente passariam despercebidos foram inauguradas pelo fotógrafo americano Edward Weston por meio da macrofotografia.

Ao realizar o registro perto de seu foco de interesse, ele conseguia um enquadramento que capturava com intensidade linhas e texturas, atingindo um nível de abstração que o distanciava do significado comum. Esse é um aspecto que ele faz entender quando fala sobre sua obra *Excusado*, de 1925:

Venho fotografando nosso vaso sanitário, esse receptáculo de esmalte brilhante, de extraordinária beleza (...) Aqui estavam todas

as curvas sensuais da “figura humana divina”, menos as imperfeições. Jamais conseguiram os gregos elevar a sua cultura a tal ponto de perfeição, o que me recordou de alguma maneira, em seu movimento para a frente e em seus contornos que se desenvolvem primorosamente, a Vitória de Samotrácia. (LISSOVSKY, 2014)



Edward Weston  
Excusado  
Fotografia, 1925

Para Weston o que mais importava não era o desaparecimento das particularidades do objeto, mas a sua transformação em algo novo, a que chamava de quintessência. Percebe-se isso quando declara:

Ao fotografar quero expressar meus sentimento para com a vida com beleza fotográfica - para mostrar objetivamente a textura, o ritmo e a forma presentes na natureza sem subterfúgios ou evasão do espírito ou da técnica - para fixar a quintessência do objeto ou do elemento diante da minha lente, e não apenas a interpretação, uma fase superficial ou uma disposição passageira. (LISSOVSKY, 2014)

Exerceu um importante papel como precursor na busca por imagens que desempenhassem essa representação subjetiva do objeto.

A macrofotografia me apontou essa possibilidade de capturar contornos e texturas de flores em decomposição, mas diferentemente de Weston, não pretendi abordar o



objeto em si, mas um estado, que estava na ausência de vida daqueles vegetais e nos níveis de detalhamentos fornecidos pela deterioração orgânica.

Nas composições do artista, há uma nítida predominância de luz e sombra, claro e escuro, preto e branco. Jogando com esses opostos, ele conduzia espaços, fios, relevos e tramas das superfícies na obtenção do resultado pretendido.

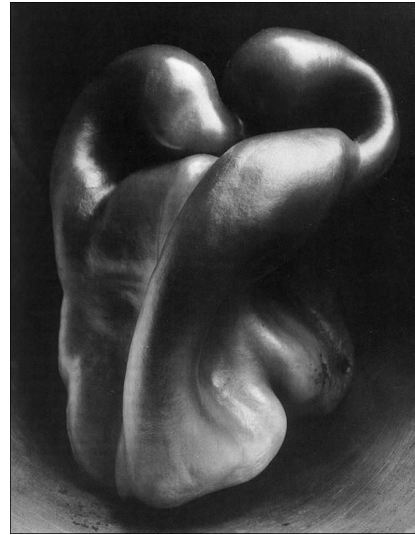
As cores são presença constante na minha abordagem, pois, sem elas, não conseguiria passar a inquietude dos instantes que antecedem o completo ressecamento. São elas que transmitem o potencial imagético de pétalas que, uma vez belas e cheias de vivacidade, encontram, nas “cicatrizes” e “manchas” que preenchem sua estrutura, o ciclo natural da transformação.

Weston transformava o formato de seus objetos por meio de técnicas que dominava. Em suas séries de imagens de conchas e pimentões, cuja produção iniciou em 1926, dedicou-se à transformação desses elementos em formas abstratas de superfícies reluzentes, como se quisesse captar aspectos que gritavam para vir à tona. É o que nos mostra o historiador e pesquisador Mauricio Lissovsky no seu livro *A Máquina de Esperar*.

Os longos tempos de exposição que utiliza nas fotografias de suas conchas e pimentões - em algumas conchas chegou a ser superior a 20 minutos - não são apenas um modo de “intensificar a forma e a textura”, mas também a transmutação da coisa em uma outra ordem de funcionamento e de interação subjetiva. São o tempo pelo qual a coisa se revela polimorfa. (LISSOVSKY, 2014)



Edward Weston (1886-1958)  
Shell, 1927  
Fotografia



Edward Weston (1886-1958)  
Pepper, 1930  
Fotografia

O público pode não captar a intenção exata do artista, a não ser que lhe seja informado, mas nele serão despertadas questões que, sem a observação da obra, talvez nunca viesse a considerar. Ao visualizar outras possibilidades, o condutor do trabalho retira esses véus, trazendo ao espectador aspectos que repousavam em oculto.

Em sua obra *Cabbage Leaf*, Weston faz o registro sensacional de uma folha de couve. Utilizando-se de um fundo negro, enfatizou ainda mais a textura do vegetal, o que parecia impossível considerando a nitidez com que o apresentara. As nervuras da folha saltam aos olhos, como que impregnadas de fluido vital. A imagem sugere vida pulsante.

As flores de minha série possuem muitos filamentos, porém, eles se assemelham mais a linhas corrompidas pela falta de seiva. Nem de longe lembram os vasos dilatados da couve.



Edward Weston (1886-1958)  
Cabbage Leaf, 1931  
Fotografia

Georgia O'Keeffe é um nome ilustre na pintura norte-americana. Como Weston, ela buscou uma especial relação com elementos da natureza. Sua carreira teve início no Modernismo, mas abarcou tendências abstratas dos anos 50 e 60.

A força de sua arte concentrou-se, principalmente, na importância que dedicava às cores. Era por meio delas que O'Keeffe assimilava a essência das coisas e encontrava inspiração para desenvolver as suas telas:

[...] De que modo a flor ou a cor é o ponto de convergência, não sei. Não sei se a flor foi pintada em grande para lhe transmitir a minha experiência de flor - e o que é a minha experiência de flor se não a cor. [ ... ] A cor é um dos grandes objectos do mundo, que faz com que viver faça sentido para mim e, à medida que comecei a pensar na pintura, esforço-me para criar um equivalente com tinta colorida para o mundo - a vida é como a vejo. (BENKE, 2010)

Consigo entender a interpretação de que as cores nos abrem o entendimento para as coisas que nos rodeiam. Ao optar por mantê-las com suas matizes originais, tentei extrair uma maior comoção e empatia do espectador, pois foram as principais responsáveis por me trazer uma sensação de proximidade com a espatódea.

Dentre os temas que O'Keeffe abordou, as flores ocuparam uma posição privilegiada. Mas o seu interesse pelo assunto não veio de observações do meio

ambiente. Ele surgiu quando uma professora apresentou-lhe um nabo bravo em sala de aula. O nabo bravo é uma planta invasora, com flores singelas, presente em larga escala no Brasil, principalmente no Sul.

O que a motivou a ampliar as dimensões de seus objetos, a partir de 1924, foi o contato com a natureza-morta de Fantin-Latour, pintor francês do século XIX. Sobre essa predileção, ela explica:

Uma flor é relativamente pequena. Todas as pessoas fazem muitas associações com uma flor - a ideia de flores. [ ... ] No entanto, de certa forma, ninguém vê uma flor, realmente - é muito pequena - não temos tempo - e para a observar leva tempo, como ter um amigo leva tempo. Por conseguinte, disse para mim própria: Eu pintarei o que vejo - o que a flor significa para mim. Todavia, vou pintá-la em grande e eles ficarão surpreendidos ao levarem tempo a observá-la. Eu farei com que os atarefados nova-iorquinos gastem tempo a ver o que eu vejo nas flores. (BENKE, 2010)

O'Keeffe já antevia a possibilidade de transformar a arte numa referência para o imaginário. Ao alongar a estrutura, ela já não desejava apenas que o público visualizasse uma flor, mas o potencial que residia dentro dela e esperava para ser trazido à luz. A essência da matéria teria, assim, o seu momento mágico na interpretação da artista.

Produziu, entre 1918 e 1932, mais de 200 quadros com essa temática. Retratou desde as mais comuns até tipos raros e exóticos. Há reproduções de rosas, petúnias, papoilas, camélias, girassóis, corações-de-maria, narcisos, íris pretas, orquídeas exóticas e o lírio. Este último lhe inspirou o maior número de trabalhos com essa proposta. Sobre o seu interesse por eles, ela explica:

Comecei a pensar nos lírios devido às pessoas que tanto gostavam deles como os detestavam com veemência, enquanto que eu não sentia nada em relação a eles. (BENKE, 2010)

Costumava reproduzir uma única espécie de flores em cada tela. Na maioria das vezes, eram retratadas sozinhas ou em dupla. A reduzida quantidade não se deve ao acaso, possibilitava que O'Keeffe as ampliasse bastante, levando-a a suprimir partes da estrutura da planta para que a composição abrangesse apenas o

enquadramento que ela lhe conferia. A obra *Dois Lírios sobre Cor-de-Rosa*, de 1928, exemplifica essa característica:



Georgia O'Keeffe (1887-1986)  
*Dois Lírios sobre Cor-de-Rosa*, 1928  
Óleo sobre tela

Pinceladas invisíveis e tinta espessa acentuam o aspecto encerado da superfície do lírio, mas O'Keeffe imita o aspecto físico até certo ponto. À medida que aumenta suas dimensões para não representá-lo na totalidade, manifesta intenções que não se restringem ao apuro técnico.

O tamanho ampliado abstrai os contornos e evoca uma visão subjetiva dos elementos. Tinha essa predileção por simplificar as formas, talvez, também por isso, o lírio, que possui uma estrutura mais lisa e uniforme, tenha sido um dos motivos mais trabalhados por ela.

A artista escolheu alguns tipos de flores para reproduções em série, buscando, a cada nova tela, o aprimoramento das imagens. Fazia experimentações nas quais retratava seu objeto em diferentes épocas do ano e em posições variadas. E apesar do tamanho extravagante, suas flores não perderam a suavidade.

No meu projeto, considerei cada detalhe. Tendo a fotografia como escolha, pude evidenciar, até mesmo, os vestígios de fuligem ou frações de outros vegetais que estivessem depositados sobre as flores, pois o objetivo era justamente o de mostrar a realidade da condição degenerativa. Outro fator favorecido por essa técnica estava na agitação silenciosa da matéria orgânica testemunhada apenas no minúsculo

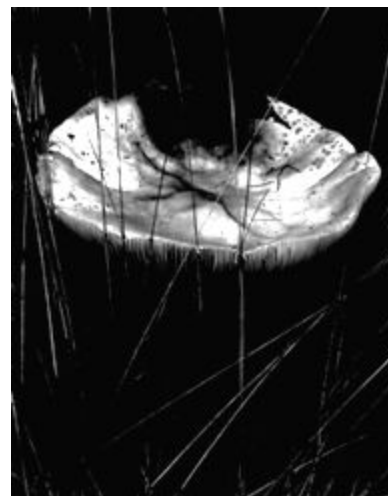
espaço de seu microcosmo em constante modificação. Ao utilizar a fotografia, pretendi manter esse ruído em sua zona imperceptível a olho nu e me ater apenas às mudanças captadas pelos sentidos.

A fotografia talvez seja a única técnica a permitir com praticidade e rapidez a realização de buscas contínuas pelos melhores enquadramentos. Os fotógrafos contemporâneos da artista sabiam disso e utilizaram a macrofotografia na obtenção de belíssimos resultados.

Suas obras vanguardistas possuem correspondência com as de renomados fotógrafos do mesmo período. Cito, como exemplo, as flores e objetos naturais de Paul Strand, Imogen Cunningham e Edward Weston, sobre o qual já mencionei.



Imogen Cunningham  
Two Callas  
Fotografia, 1929



Paul Strand  
Toadstool and Grasses  
Fotografia, 1928

A macrofotografia tem esse poder de abstrair as imagens, por mais detalhes que possam conter. Dependendo do ângulo escolhido, a abstração é ainda mais favorecida. Essa era uma característica muito bem aproveitada por Weston. O'Keeffe usou como veículo a pintura, mas suas imagens aumentadas se valeram muitíssimo desse aspecto.

As flores são o órgão sexual da planta, talvez por esse motivo e pelo fato de sua imagem ser associada à delicadeza feminina, com curvas que muitas vezes se

assemelham aos genitais da mulher, as obras com motivos florais sejam muito associadas à sensualidade e adquiram conotações sexuais.

Com as obras de O'Keeffe não foi diferente. O fato de atribuírem significados de conteúdo erótico às suas imagens de contornos abstraídos fez com que, em 1924, dedicasse mais de seu tempo a produções realistas. Encontrou nesse ato uma forma de demonstrar o seu descontentamento com o burburinho criado em torno dessas interpretações sexualistas, das quais veio a público se desvincular:

Bem, eu faço com que percam tempo a olhar para o que eu vejo e quando levam tempo a perceber, verdadeiramente, a minha flor, vocês prendem-se todos nas vossas próprias associações de flores na minha flor e escrevem sobre a minha flor como se eu pensasse e visse o que vocês vêem e pensam da flor e eu não. (BENKE, 2010)

A década de 1920 foi uma época de muitas inovações tanto nas artes visuais quanto na área da psicologia. Nova Iorque fervilhava com as teorias formuladas por Sigmund Freud, ao mesmo tempo em que se deparava com criações vanguardistas na fotografia e pintura.

Mas algumas décadas separavam a Arte Contemporânea daquele período Modernista. Nos dias atuais, a categoria artística não costuma se deter em questões sobre o que o público vai pensar ou sobre o que tal obra significa.

Os cálices abertos das flores possuem uma forte conotação sexual, seja esta a ideia que o artista pretende aplicar ou não. Os significados, muitas vezes, fazem parte do imaginário coletivo. Tenho definido que o meu trabalho com flores está vinculado à poética tristonha e encantadora da metamorfose presenciada na morte orgânica. Vê-las espalhadas e presenciar o seu completo ressecamento não deixou muitas brechas para que o simbolismo erótico se estabelecesse, mas não acharei estranho se elas forem recebidas com essa abordagem.

Duas das obras de O'Keeffe contemplam, além da temática escolhida, outras características similares ao meu trabalho, como as cores e a proximidade com o objeto. São elas *Red Canna*, de 1924, e *Papoulas Orientais*, de 1928.



Georgia O'Keeffe (1887-1986)  
Red Canna, 1924  
Óleo sobre tela, 91,4 x 76 cm



Georgia O'Keeffe (1887-1986)  
Papouilas Orientais, 1928  
Óleo sobre tela

As telas são inundadas por um vermelho vibrante, com tonalidades alaranjadas e amarelas que se entrelaçam em uma suavidade resultante de pinceladas comedidas. Em *Red Canna* a abstração, muito nítida, fraciona os contornos da flor em ondas flamejantes. Nas flores de *Papoilas Orientais*, os contornos são evidenciados e quase que totalmente abarcados pela tela. A composição adquire o formato do modelo original, revelando um realismo onírico.

As imagens de ambos os quadros possuem um movimento ondulante obtido com a articulação de cores e formas sinuosas. Qualidade que pareceu mais relevante à artista do que a captação da realidade.

Um dos nomes mais respeitados por realizar intervenções junto à natureza, Richard Long ficou conhecido pelo ato de caminhar com a finalidade de recolher conjuntos de pedras, troncos, água, lama e algas, e formar arranjos equilibrados e ordenados numa simetria geométrica de linhas e círculos.

O cerne de sua obra, entretanto, não estava no material orgânico encontrado em seus trajetos ou nas técnicas escolhidas para desenvolver seus trabalhos. A essência de seus trabalhos estava no próprio ato de caminhar, que ele considerava parte integrante do processo criativo.



Long valorizava a presença do artista em todas as etapas de desenvolvimento artístico. Assim pensavam os adeptos da Land Art, movimento a que estava vinculado. Surgido nos anos 1960 como uma reação contrária ao uso das imagens de consumo da cultura pop, uma de suas características era a de considerar que o idealizador da obra deveria ser o único a executá-la.

As caminhadas possibilitaram o meu acesso às espatódeas, mas, de diferente modo, não as considero uma tarefa artística, e, sim, um meio para chegar ao objeto. Do mesmo modo que a máquina que capturou a imagem e o pincel de pintura foram veículos para criações, mas não a obra em si.

Ao se apropriar de paisagens naturais e do material encontrado nelas, ele manifestava o seu desdém pela necessidade de o ato estético ser validado por uma galeria, museu ou qualquer outra instituição.

Recolhia objetos e com eles desenvolvia esculturas no mesmo local em que os encontrava. Porém, em algumas ocasiões, levava-os consigo para o espaço de galeria a fim de elaborar os formatos escultóricos e promover a exibição no seu interior.

Além da criação de objetos a partir de elementos naturais, havia a encenação de ações. O artista era, ao mesmo tempo, autor e partícipe em suas representações.

Uma de suas primeiras obras, *A line made by walking* foi realizada enquanto Long cursava a St. Martin's School of Art. Ela apresenta a marca de uma linha reta formada pelos seus passos. Essa intervenção é vista como registro simbólico de uma ausência, a sua ausência. Alguém que já esteve, em algum momento, inserido naquele contexto.



Richard Long (1945-)  
A line made by walking  
Fotografia, 1967

Suas fotografias, mapas e textos faziam referência a objetos que se encontravam em outros locais, por isso, segundo ele, estimulavam a imaginação de quem os observava. Já as instalações e esculturas expostas nos ambientes de visitação, por estarem próximas do público, estimulavam os sentidos.

Como seria se as obras da Land Art pudessem ser visualizadas pelo espectador no local em que foi praticada a interferência do artista? Pensava sobre isso enquanto realizava o registro de minhas flores caídas, em como seria se as pessoas se deslocassem até o seu contexto natural para apreciá-las.

A instalação *Red Slate Circle* faz parte do acervo do Museu Solomon R. Guggenheim, em Nova Iorque. Trata-se de uma circunferência preenchida por Long com fragmentos irregulares de pedra vermelha que deixam à mostra pequenos espaços vazios entre si.



Richard Long (1945-)  
A line made by walking, 1967  
Instalação

Existe uma relação de dualidade entre o significado de um círculo perfeito e a assimetria de pedras quebradas. Pedras que não possuem afinidade com o chão resplandecente e liso sobre o qual foram inseridas. Talvez exista uma ironia em querer enquadrar nesse espaço materiais que estariam totalmente deslocados se não fosse pela condição de estarem produzindo uma equilibrada forma geométrica. A composição, de tão contrastante, e por estar ao nível dos pés, parece convidar o espectador a caminhar em torno dela.

Na obra de Long, percebe-se a sua interferência durante todo o processo de execução. Minha intenção foi a de deixar que as marcas adquiridas na superfície das pétalas viessem das ações naturais de apodrecimento e ressecamento.

Ao realizar a montagem do trabalho *Encanto em Vermelho* não dispus as dez fotos sobre o chão da galeria. Não seria contraditório pensar nisso, pois encontrei as flores espalhadas sobre as calçadas e estaria valorizando essa referência. Fixei-as na parede, à altura do meu eixo de visão, no intuito de lhes conferir uma importância que não estava mais abaixo do meu olhar. Já não eram mais as mesmas flores. Nem mesmo eu saberia dizer em que haviam se transformado. Estavam livres, soltas e vivas, quem sabe, no imaginário de algum observador.

## Conclusão

Finalmente, o processo desse trabalho foi importante e dele resultou a série de dez fotografias intitulada, também, *Encanto em Vermelho*. Essas imagens realizadas em modo macro, recortadas e ampliadas em tamanhos iguais, enfatizam a escolha no percurso temático. As molduras brancas, o fundo branco da imagem e as paredes brancas da galeria colocaram em evidência os elementos na composição poética.



Na exposição, as imagens mostram a impotência que a matéria orgânica possui no controle de sua permanência. Essa etapa de decomposição que ultrapassa o fim, visto não mais existir vida, forneceu informações para que a figura solta, independente do contexto natural, se transformasse num elemento vivo e eternizado na mente do espectador.



A fotografia como linguagem e recurso técnico foi explorada durante todo o decurso como fio condutor dessa pesquisa em processo contínuo. Inicialmente utilizada como registro, a fotografia ganhou autonomia e definiu esse trabalho, visando uma abordagem na Arte Contemporânea. Nesse sentido, concluí essa etapa da pesquisa, abrindo possibilidades de investimento aprofundado nas linguagens em questão e no diálogo permanente com os artistas.

## Bibliografia

LISSOVSKY, Mauricio. *A Máquina de Esperar*: origem e estética da fotografia moderna. 2ª edição. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014. 216 p.

BENKE, Britta. *Georgia O'Keeffe: flores no deserto*. Taschen, 2010. 94 p.

LORENZI, Harri *et al.* *Árvores exóticas no Brasil*: madeiras, ornamentais e aromáticas. Nova Odessa, SP: Instituto Plantarum, 2003. 368 p.

OBVIOUS. *Richard Long*: Caminhar como uma forma de arte. Disponível em: [http://lounge.obviousmag.org/da\\_ponte\\_para\\_o\\_miradouro/2012/02/richard-long---caminhar-como-uma-forma-de-arte.html#ixzz4BiLjwDaQ](http://lounge.obviousmag.org/da_ponte_para_o_miradouro/2012/02/richard-long---caminhar-como-uma-forma-de-arte.html#ixzz4BiLjwDaQ). Acesso em: abril 2016.

CARERI, Francesco. *Walkscapes*: O caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G Gilli, 2013. 188 p.

COELHO, Elke; VILLA, Danillo (org.). *Cartografias cotidianas*. Londrina: UEL, 2011. 192 p.