



# FRONTEIRAS DA PAISAGEM

Marcos A. Torres (Org.)

@@@  
editora

**EDITORA FECILCAM**

# Fronteiras da paisagem

Marcos Alberto Torres  
(organizador)

---

EDITORA **FECILCAM**

2021

## **EDITORA **FECILCAM****

CNPJ: 75.365.387/0001-89  
Av. Comendador Norberto Marcondes, 733  
Campo Mourão, PR, CEP 87303-100  
(44)3518-1838  
[campomourao.unespar.edu.br/editora/](http://campomourao.unespar.edu.br/editora/)  
[editorafecilcam@unespar.edu.br](mailto:editorafecilcam@unespar.edu.br)

Diretora: Suzana Pinguello Morgado  
Vice-Diretora: Fabiane Freire França  
Coordenador Geral: Willian André  
Coordenadora Consultiva: Ana Paula Colavite  
Secretário Executivo: Jorge Leandro Dalconte Ferreira

## **Fronteiras da paisagem**

Marcos Alberto Torres (organizador)

As imagens contidas nessa obra foram selecionadas pelos autores de cada capítulo e se referem a duas categorias: fotografias dos próprios trabalhos dos autores e imagens de domínio público.

Parte do capítulo intitulado “As Águas de Montanha na Pintura de Paisagem” foi apresentado no 28º Encontro Nacional da ANPAP, Goiás, 2019.

## Sumário

PREFÁCIO.....	6
SOBRE AS FRONTEIRAS DA PAISAGEM: diálogos e construções.....	9
MANIFESTO PAISAGÍSTICO POR UMA SOCIEDADE DIFERENTE DA NATUREZA.....	15
ARTE FÍSICA: MUTAÇÕES GEOGRÁFICAS: FRONTEIRA VERTICAL: O crescimento poético do Yaripo, por Cildo Meireles.....	31
ENXERTOS SOBRE A GRAMÁTICA FOTOGRÁFICA DE PAISAGENS: Estudo de caso das produções visuais de Ponta Grossa por Luiz Bianchi.....	54
AS ÁGUAS DA MONTANHA NA PINTURA DE PAISAGEM.....	82
DESLOCAMENTOS NA PAISAGEM CONTEMPORÂNEA: a gravura como estratégia de intervenção urbana.....	108
PERFORMANCES ARTÍSTICAS EM CURITIBA: Paisagens, territorialidades e os seus desdobramentos na vida urbana.....	133
UMA EXPERIÊNCIA PAISAGÍSTICA NA METRÓPOLE BRASILEIRA.....	154
TEMOS O DIREITO DE IMAGINAR NA GEOGRAFIA? Sobre imaginações, emoções e paisagens culturais a partir de uma perspectiva simbólica.....	168
O MUNDO NA PONTA DOS DEDOS: Epigramas de Cecília Meireles e Carlos Alberto Assis.....	196
Sobre as autoras e os autores.....	215

## PREFÁCIO

*“L’exploration du paysage fascine les géographes parce qu’ils leur parle de la réalité objective, des hommes qui la peuplent et des liens qu’ tissent avec le milieu. Les géographes du début du siècle privilégiaient les paysages productifs du monde rural. Ceux d’aujourd’hui s’ intéressent à la ville, aux paysages `ephémères` qu’y crée la fête ou aux environnements modelés pour le rêve, la détente, le loisir ou la méditation que sont les jardins.”*  
Paul Claval, 2001<sup>1</sup>

Prefaciara esta obra, intitulada **Fronteiras da paisagem**, é uma honra. O convite que o Marcos Torres nos fez é merecedor de toda a minha gratidão, pois nossa parceria perpassou pela graduação, Labogeo e orientação na pós graduação, mediada sobretudo por uma significativa relação de amizade e pela “Paisagem Sonora”. Proeminar uma obra de tal grandeza, escrita por intelectuais advindos de várias áreas proporciona interessantes reflexões acerca de um tema que nos é muito caro, sobretudo no âmbito da Geografia Cultural.

O conjunto de textos que compõem essa obra nos provoca inquietações e nos remete incessantemente a um processo coletivo de reflexão sobre o conceito de paisagem. O estabelecimento de interfaces com áreas do saber como a Arquitetura, a Arte e a Filosofia está proporcionando ultrapassar as fronteiras, valendo-se para isso do encontro com e entre tão ricas perspectivas. E não poderia ser de outra maneira: um conceito tão complexo como o de paisagem demanda, necessariamente, o estabelecimento de diálogos plurais, com as mais diversas áreas. Certamente os apreciadores do tema sairão engrandecidos com sua leitura.

Pensar a paisagem nos remete a uma visão de mundo muito peculiar, geralmente referendado no real, no visível, no estético. Como ressalta Claval, os geógrafos do início do século XX privilegiavam o real visível no estudo das paisagens rurais. Entretanto com a virada cultural, ocorrida na década de 1990, o olhar sobre as paisagens se redimensiona e os elementos relacionados à subjetividade passam a ser considerados. Descortinam-se assim paisagens efêmeras conexas às festas, aos espaços de lazer, assim como aos jardins e parques, paisagens estas que nos convidam à meditação. O reencantamento das relações espaciais ganha contornos ainda mais nítidos.

---

1 CLAVAL, P. **Epistemologie de la géographie**. Paris, Nathan, 2001.

O conceito de paisagem surge como apreensão estética do espaço, pelo entrelaçamento de sentimentos, emoções, sensações e percepções, imprimindo uma tonalidade mais humanizada e até mesmo espiritual às paisagens. Nessa perspectiva, Andreotti (2013)<sup>2</sup> nos faz ver que pensar a paisagem é apreendê-la como espelho de si mesmo, captando a “alma do lugar”. Sendo assim, a paisagem se constitui num poderoso aporte, capaz de alimentar repostas a questionamentos que o pesquisador, desprovido de tal recurso, não conduziria a bom termo sua empreitada.

A partir da problematização a respeito do significado de Natureza em nossas vidas, estabelece-se que a paisagem é uma resposta moderna à descontinuidade entre sociedade e natureza, ressaltando que seu conceito não tem dono, tampouco possui fronteira. Afinal, os fenômenos que se desenrolam no e pelo espaço articulam-se a múltiplos aspectos, sejam eles econômicos, ambientais, culturais, políticos ou sociais.

A análise do valor das paisagens nas poéticas artísticas revela que as distintas percepções de sentido contribuem para alargar a compreensão da essência da vida. Se a construção da paisagem transita entre o real e o imaginário, então a fotografia enquanto representação visual e simbólica, resultante de uma construção social, possibilita ler e alcançar a paisagem. A reflexão sobre a paisagem na pintura, por sua vez, permite estabelecer um paralelo entre seu conceito no Oriente e no Ocidente, ao ressaltar o fulgor da natureza sempre que atravessado pelas concepções de espiritualidade no mundo oriental e de sublime no ocidental. Enquanto chave de percepção do espaço social, os espaços públicos refletem a paisagem urbana, prestando-se para investigações acerca de fenômenos urbanos invisíveis para o cidadão comum. Destarte, estudos sobre as paisagens urbanas também podem ser apreendidos a partir das transformações e interferências dos artistas performáticos no espaço, ressignificando lugares e paisagens através do corpo.

A paisagem faz parte de “nosso estar no mundo”, uma “forma de habitar”, ressaltando que é pelo corpo que habitamos o mundo (BESSE,2014)<sup>3</sup>. Esse aspecto é ressaltado em um trabalho de campo pelos espaços públicos das metrópoles brasileiras, demonstrando que “a vivência na paisagem é plena de descobertas prazerosas, em virtude da generosidade das pessoas, da beleza dos ambientes construídos e dos lugares construídos por essa relação.”

---

2 ANDREOTTI, G. **Paisagens Culturais**. Curitiba, Editora da UFPR, 2013.

3 BESSE, J. M. **O gosto do mundo**: exercícios de paisagem. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

A paisagem encontra-se atravessada por emoções capazes de criar relações históricas, espirituais e simbólicas, as quais podem externar as marcas de variados grupos. Assim, em diferentes lugares, fatos, ideias, sonoridades, imagens, sonhos, mitos integram as paisagens. Seria a paisagem uma “acumulação desigual de memórias”? A paisagem enquanto construção cultural mescla, portanto, razão e emoção, objetividade e subjetividade, realidade e imaginário nas múltiplas representações, sejam elas individuais ou coletivas. Também nessa perspectiva apresentam-se as paisagens sonoras, integrando poética, geografia e música.

Decorre daí que, a partir de uma perspectiva simbólica, a imaginação geográfica pode estruturar diferentes espacialidades, ou seja, as paisagens culturais. Essas paisagens são fruto da imaginação, bem como das emoções e da experiência humana que externaliza o que percebe, vê e sente, em forma de arte, por exemplo. Assim, pensar a imaginação na Geografia encontra-se associado à experiência emocional dos sujeitos. Nós percebemos o mundo a partir daquilo que é expressivo para nós: o mundo das coisas, o mundo da vida. Cabe ressaltar que é possível pensar a paisagem cultural como processo e resultado do ato de imaginar, que por sua vez também é emocional, assegurando a conexão com o que é significativo.

Os trabalhos que compõem essa obra nos propiciam mergulhar nas searas da paisagem através do espaço e do tempo, perpassando pela pintura, pelas gravuras, pela fotografia, além das performances, das artes visuais, da música, da poética, potencializando as reflexões sobre a paisagem, configurando-se em uma leitura instigante e reveladora, capaz de projetar ainda mais luzes sobre o tema.

Recomendo essa obra, uma vez que sua leitura assegura ultrapassar as fronteiras da paisagem, proporcionando um novo olhar e a revalorização dos lugares... o desvelar da “alma dos lugares”.

Salete Kozel  
Maio de 2020

## **SOBRE AS FRONTEIRAS DA PAISAGEM: diálogos e construções**

Marcos Torres

Estar numa área de fronteira possibilita uma leitura, ao mesmo tempo, dos elementos que compõem o lugar onde estamos e do que se refere ao outro lado do limite, o que pode gerar a sensação de confusão com a mistura de línguas, cheiros e elementos visuais que contrastam com o lugar de onde estamos vindo, mas também revelador do que podemos encontrar do outro lado da linha que separa um território do outro, no lugar para onde estamos indo. Nesta obra as fronteiras indicam interações, se referem metaforicamente a uma área que está sobre um limite e que possibilita perceber o entrecruzamento de elementos de um lado e do outro deste, quando temos coisas “daqui” e “de lá” em relação. Este livro apresenta algumas das fronteiras da paisagem para dialogar e contribuir na construção de novas ideias sobre esta importante categoria espacial.

O estudo da paisagem nos conduz para as fronteiras do pensamento, pois é possível encontrar reflexões a respeito nas mais diferentes áreas, seja nas artes, na filosofia, nas ciências humanas, nas ciências da terra, dentre outras. Este livro nasce de diálogos e experiências compartilhadas, de um esforço coletivo de pessoas de diferentes contextos que encontram no tema da paisagem afinidades em suas pesquisas e reflexões. Os diálogos iniciados numa escala íntima se expandem para outras escalas, costurando amizades e ideias em torno da paisagem.

Ao estabelecermos contato com os lugares, atentamos aos detalhes que encontramos na paisagem, seja o tempo atmosférico, os cheiros, os sons, a fala das pessoas, os gestos e movimentos, os tipos de construções, os meios de transporte, os modos de viver das pessoas: tudo nos chama a atenção e, conjuntamente, compõem o que chamamos de paisagem, que se relaciona aos elementos dos lugares que nos afetam e marcam a nossa experiência espacial. Para Dardel (2011), a paisagem é a geografia compreendida como o que está em torno do homem, como ambiente terrestre. Segundo ele, "muito mais que uma justaposição de detalhes pitorescos, a paisagem é um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma 'impressão', que une todos os elementos" (DARDEL, 2011, p. 30). Aplica-se, portanto, o conceito de paisagem

para representar uma unidade do espaço, um lugar, o que remete às percepções que se tem sobre ele. Tal compreensão já seria suficiente para pensarmos na necessidade de nos colocarmos nas fronteiras do conhecimento para compreender a paisagem, na busca de um diálogo com as diferentes áreas do saber.

Simon Schama (1996), em sua obra "Paisagem e memória" apresenta uma breve retomada das origens do termo paisagem. Segundo ele, a palavra landscape [paisagem]

[...] entrou na língua inglesa junto com herring [arenque] e bleached linen [linho alvejado], no final do século XVI, procedente da Holanda. E landschap, como sua raiz germânica, Landschaft, significava tanto uma unidade de ocupação humana – uma jurisdição, na verdade – quanto qualquer coisa que pudesse ser o aprazível objeto de uma pintura. Assim, certamente não foi por acaso que nos campos alagados dos Países Baixos, cenário de uma formidável engenharia humana, uma comunidade desenvolveu a ideia de uma landshap, que, no inglês coloquial da época, se tornou landskip. [...] Nos Países Baixos, contudo, o desenho e uso da paisagem por parte do homem – sugerido pelos pescadores, vaqueiros, caminhantes – era a história, espantosamente auto-suficiente. (SCHAMA, 1996, p. 20, 21)

Além de contribuir com parte da história do termo paisagem, desde sua raiz germânica até seus distintos usos, Schama apresenta a relação da paisagem com a pintura. Seu texto chama a atenção para o fato de que as representações da paisagem por meio do desenho e da pintura eram a própria história do lugar – autossuficiente, como diz ele –, pois, por meio delas havia o registro do que era e de como era a paisagem do lugar. A história contada por meio da pintura da paisagem era um recorte selecionado, o belo, que alimentava o sentimento topofílico<sup>1</sup> daqueles que habitavam o lugar da paisagem. Nesse período, o pensamento renascentista era vigente, e considerava "o olho a 'janela da alma', por meio da qual o homem torna-se capaz de perceber o mundo" (ABRÃO, 1999, p. 144). Nesse sentido, a pintura seria o "olhar mágico que capta, fixa e eterniza na tela o mundo recriado e reordenado pelo artista" (Ibidem).

Com um pensamento que concorda com o de Schama, Salgueiro (2001) pontua que a descoberta da paisagem no Ocidente se deu pela pintura, utilizada primeiramente para descrever uma representação pictórica do campo. Na perspectiva da autora, mesmo no século XIX "os pintores continuaram a produzir paisagens bucólicas, ignorando totalmente as transformações que, entretanto, ocorriam no real" (SALGUEIRO, 2001, p. 39). Em contrapartida, Jorge Gaspar, ao discutir o surgimento do conceito de paisagem, apresenta a hipótese de que os viajantes podem ter antecedido o período renascentista no estímulo ao uso e definição da paisagem. Nas palavras de Gaspar:

Creio que o interesse pela paisagem foi sempre estimulado pela viagem, pela abertura ao mundo, aos mundos. E isso aconteceu, decerto, muito antes do conceito e da palavra terem sido elaborados no Renascimento. Não terão sido então as viagens e as descobertas – marítimas e terrestres – que catalisaram o processo de invenção da paisagem? (GASPAR, 2001, p. 85).

Ainda que os viajantes tenham antecedido o período renascentista no processo de invenção da paisagem, é certo que a ideia de paisagem construída no referido período pode ter rendido ao conceito hodierno de paisagem a alusão aos elementos visíveis e belos do espaço. Entretanto, ainda que a arte contemporânea tenha extrapolado a ideia de belo que havia no Renascimento, questionando ainda o espaço sob distintas formas, inclusive extrapolando o espaço das galerias de arte e atingindo os espaços "comuns" das pessoas, tais discussões ainda não foram suficientes para mudar o senso comum, o que torna recorrente a ideia de paisagem ligada a lugares belos ou a momentos de contemplação do belo, como por exemplo o pôr do sol na praia ou numa montanha.

Na presente obra, diferentes perspectivas de paisagem são apresentadas e, juntas, mostram a complexidade e a riqueza dos estudos da paisagem na contemporaneidade. Os capítulos estão organizados a partir de um encadeamento de ideias que possibilita mostrar tanto a densidade de interconexões que se estabelecem na construção dos conceitos, como a expansão das áreas de estudo que se voltam às questões da paisagem. Assim, somos colocados primeiramente diante de um manifesto assinado por Reginaldo José de Souza, Paula Vanessa de Faria Lindo e Éverton de Moraes Kozenieski, onde os autores e a autora compreendem a paisagem como “emergência da apreensão estética do espaço” e reivindicam, ousadamente, a retomada da dicotomia sociedade-natureza para que cada ser humano possa se reposicionar ante a natureza e por meio da paisagem possa avaliar suas ações na terra e reconsiderar seus valores junto à sociedade. As reflexões contidas nesse capítulo são construídas a partir do diálogo entre os pensamentos de geógrafos e filósofos, perpassadas pelas experiências empíricas dos autores, o que evidencia a interdisciplinaridade no repensar da paisagem vivida na contemporaneidade, assim como a representação da paisagem contida nas artes.

Os quatro capítulos que seguem o manifesto inicial se voltam à discussão da paisagem a partir do universo das artes visuais, e demonstram que mesmo na área tida como o berço da paisagem no Ocidente, a aproximação com outras áreas do saber continua a acontecer na construção de novas formas de pensar a paisagem. Dois destes

capítulos se voltam à análise de obras de arte de terceiros e dois se inserem numa perspectiva poética, em que a reflexão se dá a partir da produção e do processo criativo do próprio autor.

Maria Cristina Mendes analisa um trabalho do artista Cildo Meireles e, para tanto, excursa pela história da arte e retoma as diferentes concepções de paisagem na arte nos principais momentos de sua história. Além da paisagem, a autora aborda outras categorias geográficas, como território e fronteira, tudo para analisar a obra “Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical” e sua relação com a land art. Maria Cristina destaca em seu texto que a estratégia adotada por Cildo Meireles em sua referida obra foi apontar a conexão entre a pintura de paisagem e as alterações socioculturais pois, nas palavras da autora, “na irônica resposta à necessidade de crescimento econômico do país, a obra dialoga com cosmogonias ancestrais, conduzindo à revisão de conceitos de valor e de mundo.”

Seguindo a mesma linha de análise de trabalhos artísticos, Patrícia Camera reflete sobre as fotografias de paisagens da cidade de Ponta Grossa, feitas pelo fotógrafo Luiz Bianchi na primeira década do século XX. Para tanto, apresenta e analisa registros históricos que remontam a história da fotografia desde o daguerreótipo e dos registros das transformações urbanas na cidade de Ponta Grossa no início do século XX. Discute sobre o uso da técnica fotográfica para o registro da paisagem, compreendendo-a como unidade que congrega os valores de um lugar e do seu povo. A autora assinala que a fotomontagem sugere que a paisagem fotográfica é uma construção e que, como tal, influencia o imaginário popular da cidade. A concepção de uma paisagem fotográfica é, portanto, também a construção de uma narrativa sobre a cidade.

Em “As Águas da Montanha na Pintura de Paisagem”, Camilla Carpanezzi La Pastina narra a sua relação com as águas das montanhas da Serra do Mar paranaense e o resultado disso em sua produção artística de paisagens, que pode também ser comprovada na capa desta obra, a qual foi por ela produzida. Para tanto, estabelece um interessante diálogo entre a concepção de paisagem oriental e a obra de William Turner, perpassando o conceito de sublime numa perspectiva kantiana. A autora apresenta a ideia de paisagem desde o mundo oriental até a concepção ocidental de paisagem. Apresenta elementos da história ocidental da paisagem na pintura, desde o início do século XVI, quando a paisagem era ainda fundo para figuras religiosas, passando pela pintura de paisagem na Holanda com o conceito de *landtschap*, para então chegar no período romântico na Europa, com uma discussão acerca do sublime na

filosofia de Burke e Kant, que chega às pinturas de paisagem por meio de pinturas dotadas de sentimentos, para então relacionar tal conceito aos trabalhos de Turner, estabelecendo paralelos com seu trabalho poético sobre a pintura de paisagens a partir de suas vivências na Serra do Mar.

Também dentro de uma perspectiva de pesquisa em poéticas visuais, Renato Torres tece reflexões sobre o processo de criação em Artes Visuais utilizando-se do método de pesquisa em arte, no capítulo intitulado “Deslocamentos na Paisagem Contemporânea: a gravura como estratégia de intervenção urbana”. O autor indica a emergência de um conceito de paisagem na arte que contemple a dinâmica e a complexidade da contemporaneidade e enfatiza a intervenção urbana como possibilidade de ação artística sobre a paisagem urbana.

As performances artísticas na paisagem urbana é o tema central do capítulo assinado por Thays Ukan e Marcos Torres. Tal estudo foi privilegiado pela dupla formação da autora principal, que é formada em artes visuais e em geografia, e tem como campo de estudos a espacialização da arte no meio urbano. Assim, no capítulo “Performances artísticas em Curitiba: paisagens, territorialidades e os seus desdobramentos na vida urbana” a autora e o autor discutem sobre a mobilidade dos artistas que se apresentam nas ruas, e sobre as territorialidades artísticas que compõem a paisagem urbana, apontando para as transformações e ressignificações que estas recebem a partir das intervenções dos artistas performáticos.

Reflexões sobre experiências paisagísticas a partir de caminhadas por espaços públicos de diferentes cidades são tecidas em “Uma experiência paisagística na metrópole brasileira”. Alessandro Filla Rosaneli traça paralelos entre espaço público e paisagem urbana e revela elementos que integram as características físicas, simbólicas, sensoriais e sociais do cotidiano das metrópoles brasileiras. O texto traz uma importante base metodológica para o estudo do cotidiano urbano, e apresenta ricas dicas sobre a realização do trabalho de campo, pautadas nas experiências vividas pelo autor, o que sugere os cuidados necessários quando se vai a campo, como também as possibilidades de uma maior compreensão da paisagem a partir da organização, prática e persistência, características que devem acompanhar o pesquisador no estudo da paisagem no cotidiano.

O cotidiano também tem centralidade no trabalho de Marcia Alves Soares da Silva, que reivindica o direito de imaginar na ciência geográfica ao apresentar uma perspectiva simbólica para um estudo da paisagem que contemple as emoções humanas.

Com base na filosofia de Ernst Cassirer, a autora compreende as paisagens culturais como “parte do mundo expressivo e representativo do ser simbólico”, e busca interpretar as paisagens a partir das artes urbanas de lugares de sua vivência. Com isso, aponta interessantes caminhos à compreensão da paisagem, valendo-se das emoções humanas advindas da experiência estética das expressões artísticas contidas na paisagem, apoiada na Geografia das Emoções ou Geografias Emocionais.

Perpassando o universo da música, Beatriz Helena Furlanetto contribui com “O mundo na ponta dos dedos”, um texto onde geografia e música se encontram de modo a “traduzir” as paisagens sonoras contidas nos Epigramas de Cecília Meireles musicalizados por Carlos Alberto Assis. A análise da autora também se fundamenta na Geografia Emocional para a compreensão da paisagem, de modo que a compreensão dos lugares se relaciona diretamente à compreensão das emoções e dos sentimentos humanos. Assim, ao explorar a música de Assis, a autora elucida a subjetividade do compositor capaz de mobilizar em seus ouvintes uma “viagem emocional que desvela íntimas paisagens”.

Os textos presentes nessa obra nos mostram que o estudo da paisagem envolve a experiência estética, as emoções e percepções humanas, o material e o imaterial, a concretude do espaço e os sentidos e valores simbólicos atribuídos aos lugares. As reflexões perpassam, aqui, as formas impressas das artes visuais, a corporeidade dos artistas e das demais pessoas nas ruas, o olhar atento e analítico sobre o cotidiano, os sons e sonoridades musicais e, principalmente, as construções teórico-metodológicas de cada autora e autor sobre essa significativa categoria espacial.

## **Referências bibliográficas**

ABRÃO, B. S. (Org.) **Os pensadores**: História da Filosofia. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

DARDEL, E. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GASPAR, J. O retorno da paisagem à Geografia: apontamentos místicos. **Finisterra – Revista Portuguesa de Geografia**, XXXVI, 72, pp. 83-99, 2001.

SALGUEIRO, T. B. Paisagem e Geografia. **Finisterra – Revista Portuguesa de Geografia**, XXXVI, 72, p. 37-53, 2001.

SCHAMA, S. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

# MANIFESTO PAISAGÍSTICO POR UMA SOCIEDADE DIFERENTE DA NATUREZA

Reginaldo José de Souza  
Paula Vanessa de Faria Lindo  
Éverton de Moraes Kozenieski

## Introdução

Primeiramente, agradecemos ao amigo Marcos Torres pela sua atenção e paciência em esperar a finalização deste ensaio para compor o livro cuja proposta ele, de maneira muito cortês, convidou-nos para fazer parte. Sentimo-nos muito felizes com esta contribuição e esperamos que esteja de acordo com os objetivos da obra.

O texto foi pensado no formato de um ensaio/manifesto em que nos colocamos de maneira arriscada ao sugerir o retorno e o reforço da dicotomia sociedade-natureza. Sim, caros leitores, nós temos o dever de reforçar essa dicotomia. A finalidade disso? Revalorizar o antropocentrismo na contemporaneidade marcada por discursos, no mínimo, equivocados sobre salvaguarda de recursos para gerações futuras em contraponto à existência de pessoas a morrer de fome no tempo presente.

A questão ambiental anda cheia de vazios que precisam ser preenchidos com elementos humanizadores. Um destes elementos se chama paisagem. A paisagem é a emergência da apreensão estética do espaço que pode conduzir uma séria reflexão sobre o significado da natureza em nossas vidas.

A sociedade caminha em passos arriscados quando se releva o ser humano como eterna espécie vivente na Terra. Não somos e não seremos eternos, até que se prove o contrário. Por outro lado, a visão de que a natureza é frágil e que a humanidade está a devastá-la também é outro perigo. É muito difícil admitir que uma pessoa miserável em Serra Leoa ou em qualquer periferia brasileira seja responsável por danos ambientais, embora elas façam parte da humanidade. Então, a humanidade é mesmo algoz da natureza?

Assim, consideramos ser pertinente retomar a dicotomia sociedade-natureza a fim de nos colocarmos em nosso devido lugar: somos indignos diante da natureza, lutamos inutilmente contra a morte, suprimimos os semelhantes em função de

ambições terríveis, continuamos a promover a violência e a guerra, muitos não se importam com os famintos enquanto fazem todas as suas refeições. Ademais, da banalização dos nossos piores problemas sobressaem posturas que mais se aproximam de atitudes animais. As guerras matam inocentes em função da garantia de recursos para alguns nada inocentes!

O pior problema ambiental é a desigualdade social, pois, submete as pessoas sem recursos às dinâmicas naturais que se tornam ainda mais agressivas para quem não tem como se proteger delas. Como pensar em soluções para isso? Pensamos que o ponto de partida é nos reposicionarmos perante a natureza. Sempre seremos menores do que ela em força, afinal, todos somos predestinados à morte desde o nascimento. Mas, sempre seremos maiores do que ela pelo pensamento, pelo intelecto, enfim, pelo conhecimento. E esta potencialidade humana deve ser empregada para proteger a própria humanidade sem a intenção de controle do caos natural, mas, apenas para que, por elevação ética, sejamos todos responsáveis pelo bem viver de todos. Utopia? Pois, que assim seja. E que ela nunca se perca no horizonte das nossas paisagens, nos lugares onde o céu e a terra se tocam (COURAJOURD, 2013) e demonstram a magnitude estupefaciente da natureza.

São estas reflexões que estão presentes neste manifesto.

### **Do não humano ao pós-humano: uma sublimação perigosa**

A vida social segue composta por muitas fronteiras desnecessárias, enquanto uma necessária ainda não foi estabelecida. O que se pretende dizer é que, em um aspecto fundamental da existência humana neste planeta, ainda não foi delimitada a principal fronteira que se deve, com certa urgência, traçar. Para não cair em rodeios misteriosos ou confusos, posto que não há intenção de confundir ou conduzir o leitor a quaisquer pensamentos nublados, desde já se apresenta a ideia a ser defendida neste manifesto: a sociedade deveria, finalmente, estabelecer uma clara fronteira com a natureza.

Neste momento, o leitor deve projetar em seus pensamentos algum tipo de perplexidade. O que é compreensível, afinal, vivemos em um mundo cheio de artifícios que parece ser a expressão mais convincente da realização do meio técnico-científico-informacional em escala planetária e, quiçá, extraplanetária. A geografia contemporânea é qualquer coisa como um Édipo diante de uma nova esfinge, uma nova natureza ou uma

nova sociedade que se pretende cada vez mais híbrida ou mais cyborg (HARAWAY, 2009; SWYNGEDOUW, 2001; SOUZA, 2011; SOUZA, CATALÃO, 2016).

Nos espaços urbanos e rurais vivenciamos processos refinados de automação produtiva onde a tônica da simples mecanização já se parece algo ultrapassado. Não são mais as máquinas, enquanto meios de aceleração da produção, que nos surpreendem por sua capacidade de transformação das matérias primas em mercadorias. Mas, isto sim, o aparecimento de outra lógica com base nos sistemas artificialmente inteligentes e inteligíveis. A ordem mecânica está em derrocada para autômatos cada vez mais potentes em comunicação. Mas, isto não se dá pelo abandono das máquinas, pois elas continuam existindo e assim será durante muito tempo. A questão central reside na nova maneira de conduzir estas máquinas por sistemas de comunicação que estão, cada vez mais, dispensando o trabalho humano.

Aqui, vale dizer, não se faz referência à simples substituição do trabalho manual, não especializado/qualificado, pelos mecanismos mais eficientes. E quando se diz “simples” é para reforçar o ocaso do passado econômico mecânico com o surgimento de um futuro informacional que se apresenta como horizonte de atrações e benesses. No entanto, este futuro, já presente, é trágico.

E a tragédia consiste na presciência de que o trabalho especializado vem sendo, ele mesmo, substituído pela inteligência artificial. Sem intentar cair em quaisquer previsões pessimistas, poder-se-ia intuir que a inteligência artificial demandaria por trabalho humano e tal necessidade inverteria a premonição da tragédia em premonição de um novo mundo ainda mais eficiente. Porém, há dois problemas. O primeiro diz respeito à incapacidade de os sistemas autossuficientes absorverem a mão de obra de todos os mais altos cientistas e engenheiros computacionais e de robótica. Este primeiro problema produz o segundo, que será posto em forma de perguntas:

- I. A contemporaneidade seria demarcada por uma lógica econômica onde não mais o trabalho humano conduziria a criação de sistemas produtivos artificialmente inteligentes e sim o contrário: a parafernália ultra tecnológica é que estaria a conduzir a criação, cada vez mais seletiva, de trabalho humano?
- II. Quais as consequências disso para grande parte da população que sequer tem um curso de nível técnico ou universitário?

Estas perguntas são inquietações. Porém, não significa dizer que estão desconectadas da realidade. De maneira bastante preocupante, parece que estamos

vivenciando processos crescentes de superação – e supressão – do humano em uma sociedade que ainda não concluiu a si mesma como humanidade.

E procuraremos ser mais objetivos quanto a isso: pela superfície terrestre está distribuída uma rede de metrópoles, cidades secundárias, médias, pequenas, todas elas ligadas umas com as outras por um complexo de redes de comunicação, os espaços rurais estão cada vez menos próximos dos ritmos naturais de produção, as sociedades são capazes de planificar os territórios, controlar a distribuição de recursos da natureza, as cidades são espaços fascinantes em qualquer momento do dia. Sob a luz do Sol, a ordem urbana reproduz na terra o cosmos que não vemos no céu diurno. À noite, não sabemos se as luzes competem com o firmamento ou apenas querem ser qualquer coisa como uma continuidade dele.

Certamente não desejamos expor aqui uma visão romantizada sobre os feitos humanos no espaço geográfico, afinal, as cidades também são territórios de conflitos e sérias desigualdades sociais. Contudo, é preciso uma pausa para refletir sobre o simbolismo da própria urbanização. Somos todos platônicos porque não aceitamos a desordem como bela. Demiúrgicos, recriamos cópias de uma ordem cósmica que, de algum modo, representa a tentativa de superar o caos natural.

Besse (2014) nos lembra que a Terra não é humana, é indiferente à nossa presença. Isso faz todo sentido, na medida em que exercitamos nossa imaginação e criamos em nossa mente a imagem de uma descomunal massa rochosa que deambula em altas velocidades pelo espaço sideral, recebendo altas cargas constantes de radiação, armazenada numa camada atmosférica em constante atrito com sua superfície que, por sua vez, também está em atrito constante com material incandescente abaixo de si... Tudo isso é realmente indiferente à presença humana, não se trata de nenhuma especulação teórica!

No intento demiúrgico de remodelar a natureza, os artificios são perfeitamente compreensíveis enquanto estratégia pela qual nós humanos buscamos proteção: é porque a incerteza da natureza se contrapõe à previsibilidade do meio tecnológico e é nesta nossa incapacidade de lidarmos com o teor imprevisível do caos natural que reside todo o ímpeto de progresso.

A complexidade das escalas de apreensão dos fenômenos naturais adverte a razão de sua própria incapacidade de compreensão da natureza como um todo. Kant já falava sobre o descompasso entre imaginação e razão, apreensão e compreensão, quando o pensamento busca entender a verdadeira medida da natureza.

Com o fato de que o entendimento não abarca a infinitude cósmica, então, a razão cria uma estratégia de superar o próprio desconforto perante o desconhecido e a intuição do absoluto desconhecimento: esta estratégia é a redução da natureza perante o pensamento, onde o subterfugio é valorizar a ideia de que, embora seja a natureza imensamente desconhecida, a única maneira possível de se ter consciência desse desconhecimento é através do pensamento.

Assim, é possível considerar que o pensamento é maior do que natureza (WHITEHEAD, 1993) e, desta forma, a sociedade cada vez mais tecnificada procura enclausurar a natureza na arquitetura e engenharia das cidades, concretizando o que Milton Santos já mencionou, ou seja, o fato de que, no presente, os eventos da natureza parecem ocorrer nos interstícios dos eventos sociais e não o contrário, como acontecia no passado pré-técnico.

### **A humanidade ainda não se fez humanidade**

A miséria e a fome estão entre os mais assustadores problemas que o mundo contemporâneo enfrenta (enfrenta?). Existem mais de 800 milhões de famintos que morrem em inanição enquanto nós, leitores deste texto, fazemos todas as refeições diárias que garantem nosso reabastecimento calórico para nos manter vivos.

Essa informação é perturbadora e faz questionar o papel das nossas pesquisas e das nossas atividades de docência, afinal, que mundo é esse onde nós ainda não conseguimos superar a desigualdade na distribuição de alimentos e a fome?

Sabemos que, desde o passado neolítico, quando da sedentarização humana e domesticação de plantas e animais, germinaram aldeias que, mais tarde, seriam consideradas as primeiras cidades na Terra (SPOSITO, 2000). Nesse contexto, o modo de organização e comando dos grupos sociais se voltava para a produção de alimentos que culminou com a formação de excedentes. Com isso, o trabalho social foi se tornando, pouco a pouco, mais complexo e se criou a necessidade de incursões em territórios alheios a fim de garantir o reabastecimento e manutenção da dinâmica social dos grupos protegida de prováveis colapsos por escassez de comida.

A essência geopolítica das atuais relações entre os estados ainda está baseada na necessidade de prevenir o colapso. Com os desdobramentos do crescimento econômico como, por exemplo, o progresso tecnológico e o conhecimento detalhado da geografia da distribuição dos recursos no planeta, o modo de se fazer as incursões em

territórios alheios foi ganhando novas faces. No entanto, partimos do pressuposto de que o motor primeiro dos conflitos territoriais continua sendo praticamente o mesmo daquele passado mais distante: a tentativa de se garantir a sobrevivência. Nos dias de hoje, certamente há outras tessituras que permeiam tudo isso, como é o caso da demanda dos lucros e da especulação financeira.

Na atualidade, a guerra pode até ser conduzida por tecnologias muito refinadas, porém, ela não deixa de ser uma espécie de produto da irracionalidade. Uma faceta do humano que ainda existe como permanência dos mais primitivos comportamentos admitidos nos animais, que não possuem o pensamento complexo, a linguagem, a religião, a ciência e a filosofia como meios de tomada de consciência de sua própria condição de ser e estar no mundo. Não é horrível que um animal mate para satisfazer sua fome. Inclusive, ele pode até mesmo matar o seu semelhante. Contudo, seres humanos que matam uns aos outros, muitas vezes nem para saciar sua necessidade de alimento, mas, por riquezas materiais, controle político, poderio econômico ou supremacia militar... bem, isso é extrapolar os limites do absurdo.

Se Besse (2014) já nos lembrou de que a Terra não é humana porque, enquanto fenômeno natural, é indiferente à nossa existência, então, nós seres humanos somos praticamente capazes de potenciar tal inumanidade planetária na medida em que permitimos fluir o que há de mais animalesco, posto que irracional, em nós: a prática do assassinato, da eliminação do outro vivente semelhante.

Assim, consideramos que a humanidade deve humanidade a si mesma. Isto porque compreendemos que a plena realização da humanidade em nossa sociedade demanda a realização do humano em todos nós, no sentido de uma valorização da nossa capacidade de enfrentamento e superação dos nossos instintos pela via da racionalidade, dos acordos, do diálogo, da ampla diplomacia – política, econômica, ecológica e emocional.

Em uma tarde de finais de inverno, na Universidade de Lisboa, um dos autores deste manifesto dialogava a respeito dessas inquietações e desânimo com a falta de beleza no mundo junto com sua então supervisora de pós-doutorado, a Professora Adriana Veríssimo Serrão, e, sempre se lembrará do modo como ela, naquele momento, expressou-se: “Falta-nos paisagem”.

## **Nós tememos a pobreza porque tememos a natureza**

A natureza humana não é autossuficiente e pressupõe conexões materiais, energéticas e emocionais com a natureza total. Por sua vez, a natureza em sua totalidade ou, ao menos, na presciência de sua totalidade, é algo que causa aquele sentimento ao qual Kant, em sua Crítica da Faculdade do Juízo, chamou de comprazimento negativo. Isso significa que, de alguma forma, o ser humano sente receio daquilo que não compreende do mundo.

Ainda em Kant como referência, vale lembrar que ele tratou do belo e sublime natural e, especificamente a respeito deste último atributo, a sublimidade da natureza estaria em sua capacidade de gerar um descompasso entre imaginação e compreensão. Quando o pensamento se depara com o absolutamente grandioso da natureza, ou seja, suas forças, sua dinâmica, sua infinitude ou eternidade cósmica, há a tendência de respeitosa reconhecermos a nossa pequenez diante dela.

Mas, pela via da razão, o pensamento reconhece a si mesmo como qualidade estritamente humana e, portanto, superior à natureza. Logo, através da autoconsciência, o ser humano se colocou e se coloca como capaz de superar sua impotência perante as forças naturais por meio da artificialização. Com isso, produzimos uma espécie de relação das mais contraditórias, a tragédia da modernidade, a dicotomia ser humano-natureza, algo que se assemelha a uma relação baseada na negação (um absurdo!): nós nos relacionamos com a natureza, negando-a.

Assim, a natureza, que nos cria e recria todos os dias, não existe. Ela se tornou recurso ou matéria prima, ou seja, uma etapa da existência da mercadoria cuja dinâmica é puramente econômica e não ecológica. O pensamento tende a disfarçar a natureza por não suportar a sua desmesura, então, nela imprime formas compreensíveis, passa a considerá-la *meio ambiente*, que é sinônimo de palco de recursos. Enquanto meio ambiente, somos nós que a ameaçamos e não contrário. Ver a natureza como meio ambiente é uma tentativa fantasiosa de autoproteção e segurança para a sociedade porque, nesta concepção, o ser humano se apoia na ideia (ou desejo) de sua eternidade, onde é preciso *proteger* o meio ambiente (num intento de *controle*) para as gerações *futuras* (num intento de *infinitude* humana).

Mas, ver a *natureza como natureza* deveria despertar o simples entendimento de que finitos somos nós seres humanos. Milhares nascemos e morremos

todos os dias e, por força natural, estamos todos condenados a não mais existir em uma data sempre mais próxima. Por mais que consideremos aquela interpretação de que, nos tempos de agora, os fatos da natureza ocorrem nos interstícios dos sociais, a verdade é que a natureza enquanto dinâmica ininterrupta, como na paradigmática interpretação da *physis* aristotélica, bem, esta é que continua a determinar as datas da nossa presença e ausência na superfície do planeta. Com tais argumentos intentamos dizer que urge tratarmos da “questão ambiental”, por exemplo, de maneira mais lúcida. Não podemos insistir na ideia de que seres humanos serão infinitos enquanto o “meio ambiente” é composto de recursos escassos, ou a natureza ou o planeta precisam ser “salvos”.

A natureza não demanda salvação. Isto sempre nos assustará. Esta liberdade da natureza nos coloca diante da necessidade de enfrentarmos nossos traumas de impotência: somos pequenos, somos frágeis e efêmeros. Não há paraíso ou inferno. Tudo que temos é o tempo presente e, neste tempo, há pessoas que morrem famintas ou vítimas de bombardeios de guerras e outras tantas formas de violência. Não pode existir humanidade, no mais ético sentido da palavra, enquanto nossos presentes forem marcados pela espoliação do humano pelo próprio humano onde, muitas vezes, se desvia a atenção deste *problema concreto* para *invenções de problemáticas* que não estão e nunca estarão sob o controle da sociedade, como é o exemplo das apocalípticas versões sobre o aquecimento global. A sociedade jamais combaterá a mudança climática, mas, possui todos os meios para combater a fome, a miséria, a desproteção, a desigualdade socioeconômica.

Esta é a urgência da nossa relação com a natureza, ou seja, não é salvá-la, mas, resguardamos a nossa dignidade perante a ela. Enfrentar a natureza sem condições materiais e emocionais é doloroso. Quando vemos pessoas em situação de mendicância pelas cidades, quando pensamos naquelas desnutridas em quaisquer partes do mundo espoliado pela ganância, quedamos sempre apreensivos e desejosos de que tal coisa jamais nos ocorra.

Agradecidos por nossos trabalhos, diplomas, por nossas vestes, moradas e alimentação, alienamo-nos em um cotidiano no qual a preocupação com o “meio ambiente” é sinônimo de luta por causas fracas, nas quais algumas ações não são suficientes para resolver o problema da fome ou da falta d’água para os miseráveis. As atitudes ambientais paliativas não resolvem nada.

O temor à pobreza é plenamente compreensível porque, na pobreza, a natureza é ainda mais caótica: a atmosfera, sentida cruamente, é implacável para as

doenças respiratórias; a escassez ou abundância de águas pluviais, para quem vive nas ruas, só pode resultar em prejuízos à saúde, em função da sujeira (na seca) e doenças de veiculação hídrica (nas enxurradas); a luz solar, sem filtros ou hidratação, fere a pele, envelhece, provoca câncer; o sono noturno, ao relento, desdobra-se em perturbações psicológicas e fisiológicas; em estado de subnutrição, experimentar a rotação e a translação do planeta acelera o percurso para a morte. Desta forma, talvez seja lúcido temer mais a pobreza do que a natureza.

Nesse momento, recorda-se de Ulrich Beck (1998) quando ele dizia que a sociedade do risco é democrática e a sociedade capitalista é hierárquica, referindo-se ao fato de que toda sorte de riscos pode ser igualmente distribuída entre as pessoas, mas, a determinante econômica é que fará a capacidade de resposta ao risco ser diferente. No mesmo sentido, podemos observar a natureza como democrática, pois, por natureza, nascemos e morremos, sem distinção de dinheiro, cor, sexo ou gênero. Nós todos podemos viver envoltos em artifícios, mas, nossa constituição corpórea é biológica e, assim, submetida ao processo de concepção, maturação e morte.

Então, resta a pergunta: sendo a natureza capaz de condenar a todos à mesma dinâmica de efemeridade, devemos insistir em nos condenarmos uns aos outros através da espoliação, da guerra, da violência e ambições mesquinhas?

Os artifícios humanos jamais serão capazes de controlar plenamente todas as dinâmicas naturais em favor dos interesses sociais e muito menos individuais. Logo, é melhor aceitar resignadamente a implacabilidade da passagem da grande natureza e procurar fazer uso da razão como estratégia para “superá-la” no seio da própria humanidade. Isso não significa assumir quaisquer posturas de negligência diante dos ideais de preservação ou conservação ambiental. Pelo contrário, o pensamento ecológico deve ser valorado e motivo de programas de educação ambiental. Mas, ele não pode ser um elemento central das preocupações com o dito meio ambiente.

É necessário assumir um posicionamento mais antropocêntrico e não somente eco ou, ainda pior, egocêntrico. Aqui, levantamos uma hipótese: a paisagem, que não tem fronteiras, pode ser definidora de uma clara fronteira entre sociedade e natureza em nome do que chamaremos de *antropocentrismo revigorado*.

## **A paisagem: um retorno à natureza**

Uma das dádivas da paisagem é não ter fronteiras. Certa vez, em finais de setembro de 2014, um dos autores deste manifesto estava em um trabalho de campo no município de Anaurilândia, Mato Grosso do Sul, percorrendo longamente uma estrada ladeada pela monocultura da cana, quando avistou a usina local de processamento da matéria prima. Ele rapidamente parou seu carro diante do acesso ao equipamento e o fotografou. Durante muito tempo não ficou claro o que realmente o motivou a parar o carro para fazer aquela fotografia ali. Talvez, naquele momento ele apenas quisesse alimentar o banco de imagens que seriam utilizadas em sua tese.

Tratou-se de uma situação curiosa, pois, quando ele retornou ao carro, que estava muito próximo – realmente foi apenas uma foto – deu a partida e, em menos de quinze segundos, um automóvel da guarda da usina me pedia-lhe para acostar. De maneira bastante desconcertante e imperativa, o funcionário da empresa pedia a câmera para verificação. Mas o que se passa? Ele questionou. Você bateu uma foto da usina e a informação chegou ao meu chefe. O guarda respondeu. E qual é o problema? Ele questionou. Você é jornalista? O guarda perguntou. Não, sou professor de geografia e faço uma pesquisa sobre a paisagem. Ele disse. Qual é sua faculdade? O guarda questionou. Apague esta foto. Desastradamente, ele mandou. Volte lá e diga ao teu chefe, seja lá quem for, que ele pode mandar na usina, mas ele não é dono da paisagem. O pesquisador se opôs e o guarda somente se calou e saiu.

Hoje, ao resgatarmos essa lembrança e refletirmos sobre ela, ainda podemos não compreender exatamente o motivo pelo qual um de nós teve o impulso em tomar aquela foto, mas, a reflexão que provocou é ainda mais instigante: A paisagem não tem dono, ou seja, não tem território. Ela pode conter território, mas, não é território. Logo, não possui fronteira (s).

O filósofo italiano Rosario Assunto (2013) oferece ao nosso entendimento os atributos estéticos da paisagem. Primeiramente, o autor observa a paisagem como algo diferente do espaço porque se trata de uma apreciação estética dele. Mas, para que esta apreciação estética seja paisagística, algumas condições especiais são necessárias: a exterioridade, a abertura, o limite e a presença do infinito no espaço limitado. Estas duas últimas condições parecem contraditórias, contudo, são complementares.

A exterioridade e a abertura implicam no entendimento de que em espaços interiores ou enclausurados não há paisagem, por exemplo, o interior de nossas casas ou uma caverna. A abertura vem como complemento à exterioridade porque, em outro exemplo, o claustro de um convento é aberto, mas, pelo próprio nome, enclausurado, não paisagístico. Quanto ao limite e infinitude poder-se-ia pensar que, onde um existe, o outro é uma impossibilidade. No entanto, a paisagem tem tal característica de conjugar os contrários sem confundi-los.

O limite paisagístico pressupõe ser absurdo uma paisagem total. Mesmo porque a paisagem total seria o cosmos ou a natureza, a eternidade. O super limite das barreiras para a ampla visão também não são paisagísticos, por isto, uma avenida metropolitana ladeada de arranha-céus pode ser considerada muito mais uma negação da própria paisagem do que uma paisagem. O limite paisagístico é comensurado com o infinito para que exista equilíbrio visual: sobre a terra devemos ver, exterior e abertamente, a representação do infinito.

A paisagem é uma resposta moderna à descontinuidade sociedade-natureza. Uma noção vinda das artes para retratar os cenários da natureza bela ou sublime e a pequenez da presença humana diante dela. Também, historicamente, a semântica paisagística demonstra qualquer tipo de relação com o chão onde se pisa. Nas línguas latinas, sempre com a referência ao país – a *pays-age*, *paese-aggio*, *pais-aje*. Nas línguas germânicas, as *land-scapes*; *land-schaft*, *land-ship*. Portanto, uma vinculação constante com a terra (do país) e a organização que se impõe (*age*) sobre ela.

Em visita ao Museu de Belas Artes de Buenos Aires, no verão de 2019, despretensiosamente encontramos um estudo de pintura flamenca datado do século XVII. A autoria era tida como anônima. O quadro se chamava “A luta contra a morte”. Uma cena das mais intrigantes estava ali retratada: nessa luta contra a morte, todas as personagens pertencem a um mesmo exército, reis, camponeses, soldados, artesãos. A ideia que veio em mente foi de conceber a pintura como um retrato do dilema inerente à vida humana: por mais que sejamos diferentes, ou que as condições de vida sejam muito desiguais, nós sempre perdemos na luta contra a morte. Nesse sentido, a morte funciona como o maior equalizador social, pois, ela finaliza a existência de qualquer um sem atenção à quantidade de riqueza ou poder de uma pessoa.

Pelo estudo da escola flamenca, com seu destaque para a pintura de paisagem, não deixaríamos de associar o fato de o tal exército de personagens diferentes lutar contra a mesma morte... na própria paisagem! Uma perfeita forma de exemplificar o

debate que propomos sobre esta categoria como dimensão da existência humana capaz de nos fazer refletir sobre as nossas relações com a natureza e as nossas relações sociais.

A matéria de composição da paisagem sempre foi e sempre será a natureza, não há como escapar disso. Toda contemplação paisagística impõe considerar a projeção do olhar e do pensamento para a natureza que nos desafia enquanto infinitude. E este desafio está mais no plano da imaginação do que da razão. Isto porque a natureza se apresenta para todos nós como um grande desafio intelectual.

Por mais que o mundo contemporâneo pareça ceder mais aos prazeres da artificialidade, enquanto imposição da ordem racional sobre o universo de formas e dinâmicas naturais, é inegável a constatação de que a natureza e sua dimensão caótica continua como uma determinante de forças que escapam do controle humano. À (des)ordem natural não há previsões ou leis de enquadramento quando tentamos compreender a natureza em escalas ampliadas de apreensão cósmica. Quando pensamos a natureza em sua magnificência, a certeza da nossa própria existência se desfaz. E isso não significa que a certeza da nossa existência se desfaz unicamente pela concretização da efemeridade, ou seja, pelo fato de que o curso natural se desenvolve partindo do nascimento à verdade da morte, que é o fim do pensamento, da consciência e da razão.

Na escala cósmica perdemos o planeta de vista e a nossa vida também desaparece, torna-se relativa, faz emergir o sentimento de desconforto existencial. O comprazimento da paisagem reside justamente em tal potencialidade que exerce sobre a faculdade de julgamento do mundo e do eu. A força da natureza se torna significativa pela paisagem e, ao mesmo tempo, acende a consciência da insignificância do humano na superfície terrestre que, por sua vez, não é superfície de nada, mas, isto sim, a desconhecida profundidade de uma massa universal densa que não se sabe de onde veio, para que veio e para onde nos levará.

Diante disso, o que nos resta? Talvez, retornar os olhos para a natureza como grandeza escapável a fim de redimensionar o sentido humano como uma de suas expressões. Assim, insistiremos na necessária fronteira entre o humano e o natural. Porto Gonçalves afirmou que homem e natureza são partes de um mesmo processo de constituição de diferenças e estamos de acordo com ele. No entanto, não pretendemos nos ater ao *mesmo processo*, mas, à *constituição das diferenças*.

Negar o pensamento, a consciência e a razão como os eixos estruturantes da nossa diferença em relação à natureza é um suicídio e, ao mesmo tempo, um assassinato em massa. Pensamos, logo existimos (DESCARTES, 1996). Pensar é um produto e processo da consciência que, por sua vez, conduz à busca pela verdade. A produção de valores e atitudes éticas entre as pessoas depende disso. Caso optemos pelo caminho do abandono da razão, então, recairemos no estado de brutalidade e da indiferença natural, ou melhor, da semelhança com a natureza.

A natureza nos indigna (seja no sentido de nos embasbacar ou de nos tirar a dignidade) porque, muitas vezes, não somos capazes de compreender que aquilo que atribuímos como sua dimensão brutal é, na verdade, o simples fluir de suas dinâmicas. No seio desta incompreensão reside a personificação da natureza ou sua adjetivação: julgamo-la como vingativa, avassaladora e assim por diante.

Porém, em certos casos, a maior dificuldade do pensamento está em reconhecer-se como vingativo e brutal na medida que é utilizado para eliminar o outro, suprimi-lo, usurpá-lo. Se aceitarmos que homem e natureza são partes de um mesmo processo de constituição de diferenças, então, impõe-se a faculdade de elevar tal diferença para níveis cada vez mais distantes daquele da hibridação humano-natural, pois, ser humano não significa ser como a natureza, guiar-se pelo instinto brutal, a frieza, o agir indiferente. Se a natureza nos indigna, o arcabouço de conhecimento acumulado na história deve nos fazer dignos perante a natureza. Esta é a fronteira urgente a ser delimitada.

## **Considerações finais**

Não defendemos aqui nenhuma perspectiva que possa ser vinculada a quaisquer posicionamentos de descarte da vida, dos ecossistemas, das dinâmicas naturais. Não defendemos aqui a posse da natureza, até porque, por uma questão óbvia, seria algo de absurdo nos arrogarmos o estatuto de controladores daquilo que, no final das contas, é o que realmente determina a nossa presença passageira no cosmos.

No entanto, somos guiados pelo dever pedagógico de insistir, quantas vezes for necessário, que não adianta nos preocuparmos com a nossa sobrevivência e agirmos em nossas cidades, aldeias, vilas, espaços rurais como se fossemos todos infinitos enquanto a natureza demandaria por salvação. Definitivamente: não é possível

orientar a ordem política, econômica e cultural na relação com a natureza como se para sempre os seres humanos fossem permanecer no mundo.

Por natureza, todas as pessoas no tempo estão predestinadas a morrer, independentemente de classe social, cor, gênero, idade, nacionalidade ou orientação sexual. Neste sentido, a natureza é uma força democrática na medida em que é a mais poderosa equalizadora de desigualdades sociais. Ao retirar de cena a perspectiva simplista que trata a natureza como pura ordem e beleza, destaca-se outra visão sobre a sublimidade e o caos natural exemplificados pelos eventos aterradores que descompassam a capacidade da própria razão em concebê-los: a força descomunal do mar revoltado, das dinâmicas endógenas da terra, dos giros de rotação e translação, da potência solar, da magnitude da galáxia etc.

Se, diante da continuidade cósmica, seres humanos cessarem de pensar que toda ela foi demiurgicamente elaborada para sua existência, então, o primeiro passo para abandonar o *ego-eco-centrismo* já assume o importante significado de uma mudança para um novo paradigma antropocêntrico. Há uma fronteira que demanda ser compreendida e ultrapassada e esta passagem é cada vez mais urgente. A fronteira é delimitada pela diferença ontológica entre natureza e ser humano, cuja base reflexiva foi há muito tempo bem colocada por Descartes: *cogito ergo sum*. Pensar é o que nos faz humanos, a razão é o que nos afasta da animalidade inocente.

Contudo, a animalidade instintiva nos seres humanos nem sempre é um pecado passível de perdão. A guerra, a ganância, a irresponsabilidade material, intelectual, afetiva com o semelhante é a transmutação da animalidade natural em um tipo de lógica absurda onde impera o poder da ignorância e não do conhecimento. Sobre a base desta lógica amorfa não há inocência, apenas intencionalidades obscuras. A violência da guerra, por mais tecnológica que seja, relança o ser humano no reino natural, irracional, instintivo. Não é possível ser humano sem ter respeito pela integridade dos outros seres humanos. É inválido tentar garantir a manutenção de recursos para gerações futuras, enquanto gerações presentes morrem de fome. Então, o que nos falta?

Como disse Adriana Veríssimo Serrão: paisagem. Falta-nos paisagem porque, enquanto categoria do pensamento, ela dimensiona a existência entre o natural e o antropológico. A paisagem é aquela porção da natureza humanizada responsável por fazer as pessoas não estranharem o mundo. A estética da paisagem orienta o olhar para os atributos de beleza e sublimidade da natureza. A bela paisagem sempre será uma síntese da aparente ordem e do caos natural porque conterà a unidade da natureza

dentro de limites específicos e, ao mesmo tempo, uma intuição das forças e massas descomunais da natureza grandiosa.

A paisagem confere sentido ao espaço vivido do ser humano, permitindo-nos avaliar nossas ações na superfície terrestre e reconsiderar constantemente os nossos valores éticos sobre nossas relações sociais (SOUZA, 2018). Por que isto ocorre? Porque a magnitude da paisagem funciona contraditoriamente como uma ínfima e, ao mesmo tempo, gigantesca amostra da natureza maior que o próprio pensamento. Embora esta natureza embale e permita as nossas vidas, ela também nos retira a dignidade por envelhecer e matar nossos corpos, por não compreendermos os motivos da nossa existência aqui, por não sabermos a sua origem e destino, por relativizarmos a nossa própria existência.

Esta natureza é verdadeiramente uma potência, mas, apenas pelo fato de que somos nós que a classificamos desta forma. Assim, o pensamento é maior que a natureza e o intelecto é a salvação para os instintos cruéis. Se a *humanidade deve humanidade* a si mesma, urge entender que, para resolver esse dilema, deve-se reconhecer a fronteira entre nós e a natureza; entre razão/emoção e a ausência de pensamento/sentimento; entre o espontâneo e o planejado; enfim, entre entendimentos e acordos políticos ou os conflitos e guerras animais. A paisagem pode servir, antes de mais nada, para fazer a paz.

## Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. **Física**, livros I-II. Tradução: Lucas Angioni. Campinas: Unicamp, 2009.

ASSUNTO, R. Paisagem e Estética. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (Coord.). **Filosofia da paisagem**: uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

BECK, U. **La sociedad del riesgo**. Hacia una nueva modernidad. Barcelona: Paidós, 1998

BESSE, J-M. **O gosto do mundo**: exercícios de paisagem. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2014.

CORAJOURD, M. A paisagem é o lugar onde o céu e a terra se tocam. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (Coord.). **Filosofia da paisagem**: uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

DESCARTES, R. **O discurso do método**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HARAWAY, D.; KUNZRU, H.; TADEU, T. (Org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução: António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2017.

PLATÃO. **Timeu-Crítias**. Tradução: Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

SANTOS, M. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo; Razão e Emoção. São Paulo: Hucitec, 1999.

SERRÃO, A. V. (Coord.). **Filosofia da paisagem**: uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

\_\_\_\_\_. Paisagem: natureza perdida, natureza reencontrada? **Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea**. Brasília, nº 2, ano 1, 2013, p. 7-27.

SIMMEL, G. Filosofia da paisagem. In: SERRÃO, Adriana (Coord.). **Filosofia da Paisagem**: uma antologia. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

SOUZA, Reginaldo J. “Esfacela-se o cyborg”: a produção do espaço urbano entre sociedade/natureza, especulação fundiária, riscos e impactos socionaturais. **IPEA, II Conferência do Desenvolvimento, Anais do I circuito de debates acadêmicos**, Brasília, 2011.

\_\_\_\_\_. **Paisagem e Socionatureza**: olhares geográficos-filosóficos. Chapecó: Editora da UFFS, 2018.

\_\_\_\_\_; CATALÃO, I. Da “Cidade-Cyborg” à “Atmosfera-Cyborg”: contribuições à análise do espaço e do clima urbanos. **Soc. & Nat.**, Uberlândia, 28 (2): 199-213, mai/ago/2016.

SWYNGEDOUW, E. A cidade como um híbrido: natureza, sociedade e “urbanização-cyborg”. In: ACSELRAD, Henri (Org.). **A duração das cidades**: sustentabilidade e risco nas políticas urbanas. Rio de Janeiro: D, P & A, 2001.

WHITEHEAD, A. **O conceito de natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

# ARTE FÍSICA: MUTAÇÕES GEOGRÁFICAS: FRONTEIRA VERTICAL: O crescimento poético do Yaripo, por Cildo Meireles

Maria Cristina Mendes

## Introdução

*Olha a democracia imperante nessa equação,  
a atração da gravidade chegou atrasada à extrema gravidez da situação,  
por vir praticando os círculos reflexivos em todo o largo do percurso vivo.*  
Paulo Leminski (2010, pp.107-108).

Em 2002, Cildo Meireles (1948) proferiu três palestras no Ateliê de Criação Teatral, espaço criado por Luiz Alberto Melo, ator curitibano reconhecido nacionalmente, para fomentar a cultura local. Nas conversas, Meireles divertiu os ouvintes ao narrar o assalto sofrido em um ônibus carioca, quanto tinha no bolso apenas notas de Zero dólar<sup>4</sup>; discorreu sobre a produção industrial a partir das garrafas de coca-cola<sup>5</sup> e mencionou a existência de trabalhos não realizados: um aumentava em um centímetro a altura do Brasil, colocando uma pedra no seu pico mais alto; outro fazia voltar o tempo em hipotéticas circum-navegações anti-horárias, próximas ao pólo norte. A vontade de subverter a geografia e fazer voltar o tempo pareciam indicar a inviabilidade de ambos os projetos, destinados a permanecer no plano das ideias.

Esta pesquisa tem por meta desvelar alguns possíveis sentidos da ação: *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical*, um dos trabalhos mencionados por Meireles nas palestras em Curitiba. A obra, registrada em papel milimetrado no ano de 1969, é realizada entre 2014 e 2015, para o 34º Panorama da Arte Brasileira – Da pedra Da terra Daqui. A exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo reúne cerca de sessenta zoólitos<sup>6</sup> e obras de seis artistas contemporâneos brasileiros<sup>7</sup>. Ao tomar a ideia

---

4 Nas décadas de 1970 e 1980, Meireles imprimiu notas de Zero dólar e Zero cruzeiro, numa evidente reflexão sobre o sistema capitalista.

5 A obra integra a série Inserções em Circuitos Ideológicos e consiste na colocação de adesivos que abordam questões colonialistas norte americanas em garrafas de vidro, abordando questões de produção e distribuição de informação.

6 Zoólitos são objetos esculpidos em pedra; medem de dez a setenta centímetros de comprimento e apresentam características humanas ou animais; são encontrados nos sambaquis, complexos funerários construídos por civilizações que habitavam o litoral sul do Brasil há cerca de seis a dois mil anos.

7 Os artistas convidados para a mostra são: Berna Reale, Cao Guimarães, Cildo Meireles, Erika Verzutti, Miguel Rio Branco e Pitágoras Lopes.

de território como ponto de partida, a mostra propõe a possibilidade de se pensar o Brasil de modo simultaneamente contemporâneo e ancestral. Os objetos pré-históricos incitam discussões contemporâneas ao colocar em pauta, entre outros fatores, critérios das demarcações geopolíticas do país, os quais se estruturam mais por questões históricas do que por imperativos da natureza.

No segundo tópico, Reflexões sobre a poética da paisagem, são elencadas características da utilização da paisagem ao longo da história da arte europeia ocidental, de acordo com Kenneth Clark. Desde a função simbólica adotada pelos artistas medievais até a retomada do espírito científico que rege parte da Arte Moderna, o historiador demonstra a forte relação entre a produção de arte e sua conjuntura histórica, destacando características, entre outros movimentos artísticos, do renascimento, do romantismo e do realismo. A identificação de tais atributos da pintura, que acontecem ao longo de cinco séculos, propicia a contextualização da análise da obra de Meireles, numa espécie de investigação das transformações que acontecem na produção de arte nas últimas décadas, tanto no que concerne ao suporte da obra, quanto aos processos de fruição.

Poéticas artísticas: obras do espírito é o título do terceiro tópico do ensaio, no qual são estabelecidos critérios acerca do que se constitui a poética artística e quais são as suas contribuições para o campo da pesquisa em arte. De acordo com Helio Ferverza (2002) e Icleia Cattani (2002), o aprofundamento do conhecimento acerca das diversas etapas do processo de criação amplia as possibilidades de fruição da obra de arte, ao mesmo tempo em que assegura o espaço das pesquisas qualitativas nas investigações acadêmicas. Imbuído do desejo de elucidar o que caracteriza as obras do espírito, para Paul Valery, este é um tipo de pesquisa pautado na desordem e na atenção em detalhes que, em outros tipos de investigação, podem ser desconsiderados.

No quarto tópico, denominado *Land art*: o culto aos ancestrais, critérios da *land art* são estabelecidos e destacados alguns dos trabalhos icônicos do movimento, como *Lightning fields* e *Spiral jetty*. De acordo com Camille Paglia, a adoção da terra como suporte para as obras de arte revela atenção à ancestralidade e, para Robert Smithson, a inter-relação entre ser humano e natureza pode ser identificada em tal tipo de trabalho. A obra de Meireles, ao se concretizar com uma intervenção no Pico da Neblina, retoma questões da *land art*, no que tange à retomada de questões ancestrais, ou seja, no respeito à sacralidade atribuída pelos indígenas à montanha cultuada desde tempos imemoriais.

Cildo Meireles: apropriações da paisagem é o quinto tópico do texto, no qual são elencadas obras do artista que dialogam com os princípios da *land art*. *Caixas de Brasília, Cordões/ 30 quilômetros de linhas estendidos e recolhidos* e *Mutações Geográficas: Fronteira Rio – São Paulo*, são obras de 1969 e 1970 que, discutidos à luz de Aracy Amaral, Paulo Myada, Cristina Freire e Frederico de Moraes, apontam para questões que envolvem a qualidade da vida no planeta. As obras tratam, também, da alteração de medidas e de escalas, em subversões que complexificam as percepções de sentido e os processos de subjetivação.

O sexto e último tópico tem por subtítulo o nome da obra de Meireles, *Arte física: mutações geográficas: fronteiras verticais*, a qual norteia a investigação. São explicitados detalhes da expedição que concretizou o projeto de Meireles, bem como evidenciadas as relações que os yanomamis mantêm com o local. A região onde se encontra o Yaripo, nome indígena da montanha sagrada, assim como as demais demarcações de terras indígenas do país, padece diante da exploração predatória, que coloca em risco a sobrevivência de uma das últimas tribos do país a entrar em contato com o homem branco. Acredita-se, desta forma, tornar explícita a poética de Meireles, cujo simples gesto, acarreta um complexo sistema para sua concretização.

## **Reflexões sobre a poética da paisagem**

*Desabam as muralhas do mundo,  
revelando por detrás  
as formas que se escondiam  
sob as espécies dos nimbos do éter.*  
Paulo Leminski (2010, p. 89)

A natureza proporciona variados tipos de percepção em períodos civilizatórios distintos. O caráter mágico a ela atribuído por povos primitivos gera cosmogonias nas quais os deuses podem tanto trazer graças quanto causar infortúnios. Divindades ancestrais, ao espelhar atributos de uma natureza indomável, permitem que os humanos elaborem estratégias de sobrevivência mediante a consagração de objetos e rituais que fogem à compreensão racional. Para Mircea Eliade (2013), são os esforços para manter a memória de acontecimentos contemporâneos e a vontade de conhecer o passado da humanidade que caracterizam a civilização ocidental desde o período medieval. Segundo ele, o resgate do passado, realizado através de variados tipos de *anamnesis* historiográficas, possibilita o encontro profundo do ser humano consigo

mesmo, ao mesmo tempo em que desperta uma espécie de solidariedade para com os povos periféricos ou minoritários. Percebe-se que a retomada de processos culturais na contemporaneidade reverbera questões ancestrais.

A história da arte, reduto da manutenção das tentativas de coadunar passado e presente, é um fecundo manancial de informações sobre as transformações socioculturais que conduzem a humanidade. Ao longo da história europeia ocidental, é na pintura que as transformações da representação da paisagem acontecem de modo evidente. Inicialmente utilizada como pano de fundo para retratos, a paisagem adquire autonomia a partir do século XVII e os modos com que seu uso é adotado no século XIX são fundamentais para a compreensão da pintura de paisagem no século XX e para as apropriações da terra como suporte, prática da arte contemporânea.

Kenneth Clark, no livro *Paisagem na arte*<sup>8</sup> (1961), tece reflexões que partem da Idade Média, quando a natureza selvagem dá lugar à proteção dos jardins. As formas de tratar a paisagem na pintura, de acordo com o historiador britânico se dividem em quatro: simbólica, dos fatos, fantástica e ideal. Tais critérios de análise são aplicados a obras do século XIX e XX em três designações distintas: visão natural, luzes do norte e retorno à ordem.

A primeira subdivisão refere-se à paisagem dos símbolos, característica das iluminuras, nas quais predominam elementos individuais, cujo agrupamento independe da relação com o todo. Segundo o historiador britânico, a força dos símbolos se estrutura na hegemônica mitologia medieval cristã:

Se a nossa vida terrena não é mais do que um breve interlúdio, o ambiente em que é vivida não deve absorver a nossa atenção. Se as ideias são a imagem de Deus, e as sensações viciosas, a nossa interpretação das aparências deve ser tanto quanto possível simbólica, e a natureza, de que nos apercebemos através dos nossos sentidos, torna-se positivamente pecaminosa (CLARK, 1961, p. 20).

Considerada o ponto máximo da abordagem simbólica, a pintura *Adoração ao cordeiro*, de Hubert Van Eyck, também inaugura a paisagem dos fatos, pois, ao preservar o valor simbólico dos elementos isolados, ao mesmo tempo se abre a uma percepção distinta, cujo fio condutor é a unidade da iluminação: “Os fatos tornam-se arte através do amor, que os unifica e eleva até ao mais alto plano da realidade. E na paisagem, esse amor que tudo abarca, exprime-se pela luz” (CLARK, 1961, p.36).

As grandes navegações colocam em xeque o que se conhecia do mundo e o antropomorfismo renascentista faz com as medidas de Deus e dos homens se

<sup>8</sup> O livro parte de conferências proferidas por Kenneth Clark no final da década de 1940, na Universidade de Oxford.

aproximem. A luz que banha o mundo de forma equânime contribui para a subversão da relação simbólica, introduzindo a verossimilhança como parâmetro norteador da representação. A paisagem dos fatos, segunda forma com que Clark divide a prática da pintura de natureza, é pautada em relações matemáticas e a colocação dos objetos na tela é determinada pela perspectiva científica<sup>9</sup>. Para os artistas do Renascimento, pouco importa o caráter monocular do ponto de vista; tal fato, contudo, gera mudanças radicais na produção e fruição da arte moderna e contemporânea (CLARK, 1961).

Ao definir como fantástica a terceira das formas de abordar a paisagem, o historiador lembra que, no século XV, pintores<sup>10</sup> se voltam para o aspecto misterioso e desconhecido da natureza. Muitos artistas viviam em cidades e podiam encarar as ameaças da natureza com certo alheamento. Luzes, incêndios, árvores retorcidas e rochas denteadas expressam sentimentos que se aproximam do expressionismo e do romantismo<sup>11</sup>. Os ecos da paisagem fantástica podem ser encontrados em pinturas de Turner e Monet (CLARK, 1961).

A quarta subdivisão de *Paisagem na arte* é a ideal<sup>12</sup>. Nela a verdade poética se opõe à científica de forma delicada. Inspirados nas sugestões paisagísticas de Virgílio, os artistas remetem ao “mito da Idade do Ouro, no qual o homem vivia dos frutos da terra, pacificamente, religiosamente, e com uma simplicidade primitiva” (CLARK, 1961, p.79). Ao combinar realismo e sonho, a pintura ideal se opõe à pintura fantástica e se aproxima da simbólica, pois se inspira na ideia de paraíso terrestre e aspira à harmonia entre ser humano e natureza.

O que Clark denomina visão natural<sup>13</sup> se relaciona à percepção do real dos pintores realistas e impressionistas. Os dois estilos mantêm algo do espírito divino em suas formas, ainda que a filosofia do século XVIII tenha transformado a natureza em um universo mecânico (CLARK, 1961).

As luzes do norte<sup>14</sup> denotam uma atitude romântica para com a natureza e os artistas são reconhecidos por estreitar a relação entre experiência e imaginação. Valorizam a banalidade dos fatos e a emoção da infância, cedendo espaço para a força

---

9 Muito embora a perspectiva científica raramente possa ser utilizada sem adaptações, é um modelo que permanece vigente, devido à sua capacidade de comprovação matemática.

10 Clark adota como exemplos as obras de Bosch e Bruegel.

11 Os pintores mencionados por Clark são Atldorfer, Grünewald e El Greco.

12 Artistas representativos desta abordagem são: Giorgione, Ticiano e Poussin.

13 A visão natural se destaca em Constable, na Escola de Barbison, em Le Duannier Rousseau e Monet.

14 A potência das luzes do norte é identificada na obra de Turner, Van Gogh e Monet.

expressionista que, para Clark (1961, p. 142), pode ser “o único meio possível de a alma humana individual poder afirmar sua consciência”.

O regresso à ordem<sup>15</sup>, última subdivisão do livro, aborda a concepção científica da cor e o rigor disciplinar, os quais afastam preocupações dramáticas e destacam qualidades pictóricas. Os processos de construção da composição, com atenção simultânea à superfície e à profundidade, são ordenados pela pincelada e pela cor. Questões ligadas à representação pictórica de imagens macro ou microscópicas são evidenciadas, abrindo portas para a abstração (CLARK, 1961).

As obras de arte, quando correlacionadas às sociedades em que se desenvolvem, explicitam o estreito vínculo entre o pensamento social e a produção artística. Do mundo simbólico à concepção da concretude dos fatos, da ideia de fantástico ao conceito de ideal, a arte parece transitar entre o naturalismo, o romantismo e o cientificismo, em configurações e reconfigurações que permanecem acionando a sensibilidade humana.

No mundo ocidental, a história das imagens percorre duas direções opostas: uma se debruça sobre questões de verossimilhança e outra busca externar percepções subjetivas. Ambas as direções têm por objetivo traduzir aquilo que se entende por realidade. No período medieval, artistas anônimos, trabalhando muitas vezes em coletividade, reproduziam retábulos e iluminuras similares aos modelos adotados. Não existe a ideia de originalidade na produção artística e, na maior parte das vezes, o objetivo da obra de arte é recontar histórias do panteão cristão ou rememorar períodos adequados à colheita e ao plantio, registrando na arte o conhecimento necessário para a sobrevivência das comunidades.

O reconhecimento social de pintores e escultores surge com o Renascimento, quando os artistas trabalham, de maneira científica, as questões da representação perspectivada. O estilo barroco exaspera a comedida emoção renascentista, numa resposta católica ao novo modo de pensar a religiosidade, que havia sido introduzido por Martinho Lutero. Os excessos do rococó antecipam a Revolução Francesa, numa planaridade efusiva marcada pelo desinteresse em dar vistas às questões de profundidade. O estilo neoclássico e o romântico evidenciam o embate simultâneo na produção de arte, enfatizando a perda uma inequívoca verdade e dando início ao estilhaçamento investigativo que marca a produção de arte a partir do Século XX.

---

15 O regresso à ordem pode ser compreendido em pinturas de Seurat e Cézanne.

A popularização da fotografia faz com que os artistas procurem outras razões de ser para a produção pictórica e os movimentos que precedem o modernismo, tais como o impressionismo, deixam de priorizar a representação verossímil para enfatizar questões subjetivas. A Arte Moderna do século XX é permeada por uma série de movimentos, como dadaísmo, cubismo e futurismo, os quais representam uma quebra efetiva dos moldes representativos tradicionais. Em busca da essência de cada modalidade artística, tais movimentos se insurgem contra políticas vigentes e, na segunda metade do século, diante do possível auto-extermínio humano evidenciado pelo final da Segunda Guerra Mundial, a arte passa a trilhar caminhos pautados por questões majoritariamente conceituais. Termos como arte conceitual, *body-art* e *land-art*, evidenciam esta espécie de deslocamento do objeto de arte para instâncias menos materiais, nas quais o pensamento assume papel fundamental. Sob o termo pós-moderno, a década de 1980 valoriza o retorno ao passado, com apropriações e retomadas de questões, cujo sentido é potencializado em função das dificuldades enfrentadas pela superpopulação mundial e a conseqüente qualidade de vida no planeta.

Explicitadas algumas questões básicas acerca da presença da paisagem na arte e evidenciadas transformações ocorridas nos modelos de representação da arte ocidental, no próximo tópico são apresentados conceitos acerca das poéticas artísticas, destacando que a inserção de tais pesquisas no âmbito acadêmico e científico apresenta questões peculiares. Ancoradas em análises qualitativas, as pesquisas poéticas são realizadas no campo das Ciências Humanas, procurando compreender os processos que regem a criação de uma obra de arte, desde as primeiras ideias, até seus desdobramentos interpretativos. Depois de tais esclarecimentos, são explicitadas questões acerca da *land art*, movimento de cunho conceitual no qual se insere *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical*, obra de Cildo Meireles que pauta este estudo.

### **Poéticas artísticas: obras do espírito**

*Peregrino, erva no nervo!  
A saúde do espírito, câncer do corpo.  
Corpos o vento leva pelos campos,  
o último suspiro já sopra pó!*  
Paulo Leminski (2010, p.80)

Os estudos sobre poéticas artísticas se voltam para a filosofia grega na estruturação de suas bases e no estabelecimento de algumas definições acerca dos

processos de criação poética. Para Aristóteles, toda poética tem origem em duas causas naturais: a propensão à imitação e a busca pelo prazer. O conceito de *mimesis*, já presente em Platão, adquire um caráter estético basilar no pensamento aristotélico, pois é a partir de processos de imitação da natureza que a produção poética pode ser mais bem compreendida. Tratar a *poiesis* a partir de critérios de imitação e de suas diferenciações na construção de narrativas conduz à compreensão dos diferentes tipos de expressão, aos quais se adequam os artistas. Ao enfatizar que o ser humano é o mais imitativo de todos os animais e que por meio da imitação experimenta-se o prazer, Aristóteles destaca que:

[...] o conhecimento proporciona regozijo não apenas aos filósofos, como igualmente a todas as demais pessoas, embora estas últimas tenham nisso uma menor participação. Olhar imagens faz as pessoas experimentarem prazer, porquanto essa visão resulta na compreensão e no raciocínio em relação ao significado de cada elemento das imagens, conduzindo ao discernimento em relação a essa ou àquela pessoa (ARISTÓTELES, 2011, p.44).

Ao enfatizar a capacidade de discernimento promovida pela observação de imagens que podem ser reconhecidas e a possibilidade de sentir prazer mesmo que diante de imagens de acontecimentos desagradáveis, Aristóteles destaca que, ao observar imagens desconhecidas ou nunca vistas anteriormente, a sensação de prazer acontece graças à qualidade de execução da obra, seja por suas cores, ou em função de outros elementos compositivos que se destacam na observação de um desenho ou de uma pintura.

Muito embora a definição de poética se ancore em conceitos do estagirita, a inclusão de tais estudos no âmbito das universidades tem início no final da década de 1930, quando Paul Valery cria a cadeira de Poéticas na Universidade Paris - Sorbonne. Ele retoma o conceito aristotélico, esquivando-se de fórmulas correntes à época e procurando valorizar as singularidades da produção literária. Busca compreender o surgimento de obras do espírito, as quais, segundo ele, possibilitam ao produtor e ao consumidor: “a compreensão, o interesse excitado, o esforço [...] para uma posse mais completa da obra” (VALERY, 1991, pp. 188 - 189). Ao priorizar a desordem no lugar da ordem, abre-se, segundo o escritor, espaço para que o espírito seja tocado pela produção de arte.

Do final da década de 1930 até os dias atuais, tais estudos são ampliados e, da esfera literária, passam a abranger os demais campos da criação artística, dentre os quais está a produção de Artes Visuais. As discussões sobre poéticas artísticas se

desenvolvem no Brasil com forte influência francesa, a partir dos anos 1990, com pesquisadores se debruçando sobre seus próprios trabalhos ou sobre obras de outros artistas, na tentativa de desvendar critérios herméticos e aspectos enigmáticos dos processos de criação. Com os estudos em poéticas, são colocadas em xeque muitas das metodologias aplicadas em outras áreas, pois a ineficácia de critérios quantitativos para este tipo de pesquisa implica a potencialização do caráter qualitativo das investigações, os quais partem de premissas singulares, permeadas pela subjetividade e pelo aspecto sensível do conhecimento. As dificuldades de explicitar tais critérios de análise são superadas pela presença do teor estético da obra de arte, condutor do aprimoramento do espírito e da percepção de novos sentidos.

As metodologias adotadas nas pesquisas em arte são inúmeras e variam de acordo com os interesses de cada artista. Sobre esta espécie de proliferação das possibilidades investigativas, Helio Ferverza esclarece que os caminhos são muitos e difíceis, com bifurcações, desvios, pontes e derivas: “Muitas vezes jogamos pedras no escuro, para que estas nos indiquem a presença ou a ausência dos abismos. O caminho está indissoluvelmente ligado ao caminhante e a seu andar” (FERVENZA, 2002, p.67). O trajeto inicialmente programado, segundo o pesquisador, é constantemente revisto e alterado, fato que explicita a complexidade deste tipo de pesquisa.

Poética e metodologia se aproximam e fundamentam a concretização do trabalho de arte. Enquanto a poética é encarregada da coordenação das ideias, a metodologia se torna responsável pela materialização de tais ideias. É o próprio pesquisador que define os métodos investigativos e os processos de pesquisa enquanto etapa da produção. Impossibilitado de seguir critérios preestabelecidos, ele mesmo se vê diante da necessidade de definir os parâmetros da investigação.

Para além da análise da criação poética pessoal, os estudos dos processos poéticos se voltam também para a análise de trabalhos de outros artistas, buscando compreender os processos que fundamentam o surgimento de um objeto ao qual se atribui o título de obra de arte. Tal procedimento se distingue de uma análise crítica tradicional, por evidenciar os desvios e mudanças de sentido que ocorrem no transcorrer da realização do trabalho. Ao coadunar prática e teoria, razão e emoção, pesquisadores tecem conclusões provisórias, apostando no processo e no caráter conceitual da obra de arte.

A intraduzibilidade da arte faz com que todo discurso sobre ela seja parcial; nenhuma interpretação conterà um tipo absoluto de verdade, mas pode contribuir

para sua compreensão. O que caracteriza as pesquisas em poéticas artísticas, para Icleia Cattani, é ter como norte, o pensamento visual.

O pensamento visual é uma modalidade de pensamento essencialmente não verbal, o que cria sua diferença irredutível em relação às outras modalidades. Ele se expressa através dos formantes da forma, dos formantes da cor, das questões espaciais, independente de qualquer conteúdo narrativo ou de compromisso com a representação do mundo visível (CATTANI, 2002, p.39).

A estruturação das pesquisas sobre o tema, ainda que fortemente marcadas pelo discurso verbal, têm se estruturado fortemente e suas maiores contribuições são: ajudar os artistas em seus processos expressivos, manter o sistemático espírito investigativo, aprofundar e enriquecer a obra e ampliar a qualidade processual da obra (CATTANI, 2002).

A análise da obra *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical*, ao identificar características da poética de Cildo Meireles, não busca esgotar seus sentidos, mas ampliar suas possíveis leituras, destacando que a problemática indígena é um dos elementos fundamentais para a poética do artista e que a potencialização do pensamento visual é um dos marcos do trabalho.

### **Land art: o culto aos ancestrais**

*Ao norte - choveu flechas a noite inteira, ao sul, atrás,  
- aquilo que convém a saber: trinta córregos dessas dúzias não davam um rio,  
a pompa dum nome como das antas, das tantas, não sei das quantas,  
feito esse que nos aparta das soledades andinas da cordilheira,  
aruandas dos quiçá de adundas.  
Paulo Leminski (2010, p.193)*

As tecnologias de produção e reprodução de imagens conduzem a arte para novos e variados caminhos. A apropriação de objetos industrializados, como os *ready made* duchampianos, reconfiguram o conceito de arte, complexificando a questão sobre o que é e o que não é arte. Os sucessivos movimentos que acontecem ao longo do século XX culminam em proposições conceituais e processuais, nas quais o trabalho se concretiza. A contemplação advinda do contato direto com a obra, para os criadores da Arte Moderna, cede lugar às percepções acerca da compreensão dos processos de criação.

A pintura de paisagem perde parte de seu poder de representação e os anos 1960 atestam o despertar de diversos gêneros artísticos, os quais, em adaptações e apropriações balizam a sensibilidade do mundo atual. Ligada à arte conceitual e ao

minimalismo, a *land art* é criada por Walter de Maria e Michael Heizer nos Estados Unidos, ao mesmo tempo em que Richard Long desenvolve conceitos similares na Inglaterra sob o nome de *earth work*. A paisagem está presente na produção de arte, com sua própria materialidade e capacidade de abrigar novas poéticas artísticas. A efemeridade de alguns trabalhos e a preservação do registro por fotos, vídeos e texto caracterizam a *land art*; a noção de *Site Specific* complexifica o mercado da arte, fazendo com que surjam novos tipos de lugares dedicados à criação, abrigo e manutenção da arte. As tentativas de dar sentido à vida, que orientam a produção e o consumo de arte, se voltam para a paisagem, destacando singularidades socioculturais. Domesticada em um jardim, ou observada na natureza selvagem que não se rende à razão, as paisagens são fonte de inspiração para elaborações do sensível e objeto de investigação para os artistas da *land art*.

Destacar a ruptura com a alta cultura de origem europeia e valorizar características das civilizações americanas pré-colombianas, de acordo com Camille Paglia, são outras qualidades da *land art*. O interesse pela cultura indígena, de certa forma, retoma questões mágicas, pois o que hoje consideramos arte era uma espécie de oração ou de conversa com os deuses, por meio de sinais encontrados na natureza, ou intervenções humanas nela realizadas. Este mundo mágico é rememorado por Michael Heizer que, ao criar gigantescas esculturas na terra, potencializa narrativas poéticas acerca das Linhas de Nazca, no Peru<sup>16</sup>.

Walter de Maria realiza *Lightning fields*, um retângulo com mais de um quilômetro quadrado, no qual quatrocentos postes de aço inoxidável, com seis metros de altura média cada, são geometricamente posicionados. O clima desértico do Novo México faz com que os postes de aço, elementos que funcionam como para-raios, possibilitem o surgimento de um inigualável espetáculo de relâmpagos.

Os postes, que se flexionam ao vento, parecem desvanecer ao meio dia, mas ressurgem avermelhados ao nascer ou ao pôr do sol, ou prateados ao luar. Embora os relâmpagos jamais se propaguem de um poste a outro, os ápices às vezes desenham saltitantes globos de fogo de santelmo (PAGLIA, 2014, pos. 2793)

*Lightning fields* atribui uma dimensão metafísica à paisagem, pois a grade de postes conduz, mais do que à efetiva presença dos relâmpagos, à sua espera. A imprevisibilidade das forças da natureza transcende o domínio da ciência e desconcerta as certezas humanas. Metáfora para a ira divina ou possibilidade de epifania, os

---

16 *City* é outra obra do artista que, criada no deserto de Nevada, em um processo que dura mais de vinte anos, ainda não está finalizada.

fenômenos naturais lançam indagações acerca das relações entre ser humano e natureza, retomando o aspecto mágico da vida.

A escala monumental que marca alguns dos trabalhos da *land art* surge com o intuito de subverter o sistema de arte, fortemente vinculado a galerias e museus. Muito embora este tipo de subversão na produção artística tenha se fortalecido na contemporaneidade, o mercado de arte acaba por incorporá-lo, realizando a venda de fotografias e vídeos como forma de preservar a comercialização da arte. Alguns artistas, com foco na ampliação da divulgação de seus trabalhos, exibem tais obras em espaços oficiais do circuito artístico e/ ou produzem trabalhos em menores dimensões, em estratégias que visam atender a demanda do público e criar elos entre as grandes obras, muitas vezes impossíveis de serem apreciadas *in loco*.

Talvez a mais conhecida obra de *land art* seja *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, uma espiral feita através de terraplanagem, localizada no *Great Salt Lake* no estado norte americano de Utah. A obra faz referência ao *Great Serpent Mound*, monumento indígena pré-colombiano localizado em Ohio. Para Smithson (2009, pos. 3141):

A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão. Faculdades em amplo movimento se apresentam nesse miasma geológico e se movem da maneira o mais física possível. Embora esse movimento seja aparentemente imóvel, ele arrebenta a paisagem da lógica sob os devaneios glaciais.

Ao defender que a visão individual de tempo é o elemento que singulariza a produção de cada artista, Smithson evidencia a possibilidade de aproximação e afastamento das percepções temporais, enfatizando a fragilidade da visão de mundo pautada em uma abordagem temporal linear. As analogias entre a mente humana e os fenômenos da natureza remetem a tempos ancestrais quando, de acordo com Eliade, as mais diversas mitologias estruturam suas bases em fenômenos cósmicos.

As caminhadas de Richard Long são pautadas pelo desejo de medir distâncias e tempos. As esculturas que realiza em terra, madeira ou pedra, são inseridas na paisagem ou exibidas em galerias e museus; espécies de reorganizações da natureza, a questão da efemeridade é um efeito das obras e não o resultado de uma busca. Reconhecido por sua produção fotográfica, capaz de trazer ao mundo a ideia do trabalho, o artista reitera o interesse por civilizações ancestrais, voltadas ao culto da natureza.

Para Gil Crisóstomo Bartolomeu (2017), o ritmo da natureza se distingue do ritmo das cidades contemporâneas, por ser mais brando e menos veloz. A cadência da caminhada é o que concretiza a poética de Richard Long, cuja relação com o sublime se evidencia na percepção dos elementos da natureza. Na solidão das paisagens naturais, o tempo lento e mensurado a partir de elementos diversos pode proporcionar a sensação do sublime que, em Richard Long, dialoga com a memória de uma natureza sagrada.

A retomada de resquícios do sagrado, realizada por muitos artistas da *land art*, evidencia que a obra de arte flerta com o insondável. A análise do valor das paisagens nas poéticas artísticas mostra também que as distintas percepções de sentido contribuem para a ampliação da compreensão da vida humana.

### **Cildo Meireles: apropriações da paisagem**

*Falou o homem e disse isso,  
falou o homem e disse o nome disso tudo:  
quem aparecer, as aparências enganam;  
compareça ao engano dos enigmas,  
as aparências de bem parecer, videlicentia!*  
Paulo Leminski (2010, p. 92)

Em 2015, o 34º Panorama da Arte Brasileira – Da pedra Da terra Daqui (MAM/ SP), exhibe *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical* (1969/ 1998 - 2015). Fotos, vídeos, texto e maquete são os elementos que conduzem ao entendimento do que é a obra: uma expedição<sup>17</sup> ao Pico da Neblina aumenta em cerca de um centímetro a altura do Brasil. O trabalho que, nas palestras proferidas por Cildo em Curitiba parecia irrealizável, é concretizado.

O registro da obra é exposto num contexto que privilegia questões antropológicas, pois a mostra adota zoólitos como núcleos condutores da exposição. De acordo com Aracy Amaral (2015), tal aproximação possibilita repensar a crescente dissolução do que se entende por arte e o caráter sagrado e ritualístico dos objetos pré-históricos. Para a curadora da mostra, não importa que os zoólitos possam ser considerados arte ou não: “[...] o fundamental é que sejam manifestações do homem, sua cultura, e de suas relações com o meio ambiente e seus contemporâneos” (AMARAL, 2015, p.15). O projeto curatorial, ao promover o encontro de objetos da pré-história e da

---

<sup>17</sup> A expedição foi liderada por Edouard Fraipont e Miguel Escobar, pois Meireles não apresentava condições físicas para realizar o projeto pessoalmente.

arte contemporânea, levanta questões acerca da arte produzida no país, diante de um confuso conceito de brasilidade que se depreende das novas articulações globalizadas.

A forte relação com questões indianistas, ainda de acordo com a curadora, é uma das justificativas da escolha de Cildo Meireles para integrar a exposição. Dentre os trabalhos do artista que abordam o indianismo estão *Cruzeiro do Sul* (1970), um cubo de quase um centímetro, com uma metade de pinho e outra de carvalho; *Sal sem Carne* (1975), disco de vinil com sons de indígenas e ocidentais; *Zero Cruzeiro* (1974/ 1978), notas impressas em *off-set*, que possuem em um lado a figura de um indígena e no outro, a de um louco; e *Missão/ Missões, como construir Catedrais* (1989), instalação realizada para uma exposição comemorativa dos trezentos anos dos Sete Povos das Missões.

A partir de questões indianistas, Cildo Meireles se aproxima da *land art*, pois tanto a ação do artista diante da terra quanto a transformação de elementos da paisagem são características do movimento. Em 1969, Meireles produz trabalhos nos quais caminhar, cavar ou aumentar são ações de um corpo físico sobre a paisagem, redimensionando a relação entre artista e natureza. Meireles denomina tais obras de *Arte física*, propondo discussões, entre outros temas, sobre territórios, política e arte (MEIRELES, 2013).

O distanciamento da fruição retiniana, que era predominante na estética pictórica tradicional, diante de tais experiências multissensoriais, aponta distinções entre as possibilidades de autonomia da obra de arte e sua contextualização, potencializando o debate que singulariza a arte moderna e a contemporânea. Cristina Freire (2006), ao tratar da obra de Meireles: *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*<sup>18</sup>, ação realizada para a mostra *Do corpo à terra* (1970), lembra que:

O corpo e as ações [...] passam a ser o locus privilegiado onde o social, o político e o subjetivo se configuram em seus múltiplos sentidos e direções. O conceito convencionalizado de obra de arte e os locais institucionais para sua exposição tornam-se, então, insustentáveis (FREIRE, 2006, pos. 258).

Surgem novas matrizes interpretativas para os novos tipos de trabalho, as quais incorporam, entre outros campos de estudo, a antropologia, a psicanálise, a linguagem e a sociologia. As obras físicas de Meireles, ligadas à ação e à *land art*, se abrem para surpreendentes chaves de leitura, evidenciando de forma significativa seu caráter polissêmico.

---

18 A ação consiste em atear fogo em dez galinhas vivas amarradas em um poste, para evidenciar a crueldade da política vigente no período.

Em *Caixas de Brasília/ Clareira* (1969), o artista abre uma clareira nas margens do rio Paranoá, queima as plantas retiradas do local e as coloca em três caixas de trinta centímetros. Quando mostrada em exposições de arte, a obra é composta por uma das caixas, um painel com fotos da ação e um mapa de Brasília identificando o lugar da clareira/ queimada. As duas outras caixas foram enterradas no local da ação e o cunho político da obra é potencializado em metáforas do fogo. Ao mesmo tempo em que cria enigmas insolúveis, Meireles, na região preconizada por Dom Bosco para ser o início de uma nova civilização<sup>19</sup>, remete a procedimentos ritualísticos ancestrais.

*Cordões/ 30 quilômetros de linhas estendidos e recolhidos* (1969) é o resultado da caminhada do artista no litoral do Rio de Janeiro. A obra é exposta em uma caixa de madeira, a qual, além dos fios enovelados, contém um mapa com o itinerário percorrido por Meireles. Outras obras com a ideia de medição por fios ou cordas, ainda não foram realizadas; dentre elas destaca-se o projeto de refazer o percurso do Tratado de Tordesilhas.

O trabalho *Mutações Geográficas: Fronteira Rio – São Paulo* (1969/ 70) consiste em uma caixa de madeira subdividida diagonalmente por dois bolsões de couro, os quais separam a terra de duas cidades vizinhas: Parati, no Rio de Janeiro, e Cunha, em São Paulo. Em cada lado do espaço triangular interno da caixa, um bolso menor contém terra do outro lugar. Espécie de tradução do Yin Yang chinês, que separa dois princípios e mantém em cada um deles o núcleo de seu opositor, a obra coloca em questão, entre outras coisas, a (im)permanência e a complementaridade da diferença.

A questão territorial é o ponto de partida para indagações sobre medidas, limites e fronteiras. Para Frederico de Moraes, Meireles realiza tentativas de apreender o Brasil geograficamente.

Sua preocupação fundamental era trabalhar grandes distâncias e grandes dimensões, demarcando áreas e territórios, e, logo a seguir, transformar, metaforicamente, a face física do país. [...] Ou então deslocar montanhas, aumentar ou diminuir pontos extremos do território brasileiro, alterar fronteiras etc. Num caso e noutro, buscando a confluência entre geografia (espaço) e história (tempo) (MORAIS, 2015, p. 170).

As obras de Arte física, assim denominadas por necessitarem de um corpo físico que as realize, apresentam propostas em aberto. Nos projetos de Meireles contam também a delimitação de áreas políticas, religiosas e econômicas. Ao dilatar os limites da arte, Meireles dialoga com o mercado sem negá-lo, em obras que garantem seu reconhecimento internacional, pois “no âmago da discussão sobre a existência da arte

<sup>19</sup> De acordo com José Gatti (2011), em 1883, Dom Bosco sonhou com uma nova civilização no exato local onde foi instalada a capital do Brasil.

enquanto antena da humanidade, as obras de Meireles são evidências incontestes da importância da experiência estética para a compreensão da vida” (MENDES, 2019, p. 1238).

Explicitadas características das obras de Meireles que dialogam com a *land art*, tentar-se-á identificar singularidades na obra *Arte física: mutações geográficas: fronteiras verticais*.

### **Arte física: mutações geográficas: fronteiras verticais**

*De duas uma: ou as águas dão febre,  
cujos delírios simulam a metamorfose, ou a mudança de veras sucede.  
Neste caso, os problemas a resolver da ordem de toda a desordem entre os seres  
abririam precedente a uma metamorfose de todo o nosso pensar.*  
Paulo Leminski (2010, p.25)

Aumentar em cerca de um centímetro a altura do país é uma proposta intrigante, da qual surgem inúmeros questionamentos. Seriam também alterados os dados oficiais e os livros escolares? Qual parcela da população tem acesso à informação de tal transformação? Ou ainda, até que ponto os dados oficiais com que lidamos são reais?

No ano em que Meireles concebeu *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical* acreditava-se que o ponto culminante do país era o Pico da Bandeira. Embora algumas dúvidas permaneçam, um complexo sistema de mensuração, em 2004, definiu que o Pico da Neblina é o ponto mais alto do país, com 2.993,78 metros de altura. Se o trabalho tivesse sido executado, anteriormente, como quase o foi, teria sido realizado no Pico da Bandeira e deixaria de ter o sentido proposto (MEIRELES, 2013).

Para chegar ao cume do Pico da Neblina, é necessária a autorização dos povos yanomamis, pois o Yaripo, nome indígena da montanha sagrada, está localizado na reserva que abrange os estados de Roraima e Amazonas, em uma área que engloba cerca de nove mil e quinhentos hectares em solo brasileiro e abriga mais de duzentas e cinquenta aldeias. A reserva é dividida entre o território nacional brasileiro e o venezuelano<sup>20</sup>, sendo que cerca de vinte mil yanomamis, divididos em quatro etnias, vivem no território nacional. De acordo com Moisés Ramalho, ao enfatizar que tais tribos entraram em contato com os não indígenas apenas no século XX,

---

<sup>20</sup> O território ocupado pela Reserva da Biosfera Alto Orinoco-Casiquiare, na Venezuela, é de 8,2 milhões de hectares.

A aldeia yanomami geralmente é formada por uma grande casa comunal (*xapono* ou *yano*) em forma circular, contando com um espaço vazio no centro, em torno do qual cada família dispõe de seu próprio espaço, onde dorme e cozinha. O exterior desmatado é tomado por um emaranhado de plantas e detritos que se acumulam com o passar do tempo. Na maioria dos casos, as roças se situam a alguns minutos de caminhada da aldeia (RAMALHO, 2008, p.31).

Para o pesquisador que conviveu por uma década com os yanomamis, a aldeia é um dos nós do tecido social e a pertença ao coletivo é permeada por complexos e intrincados laços de parentesco e afetividade. As crenças tribais incluem a existência de espíritos da floresta, ao qual dão o nome de *hekura*. O xamamismo praticado pelos indígenas inclui a inalação de epena, substância alucinógena que propicia o contato com o mundo espiritual. Os animais míticos que se apresentam aos xamãs, muitas vezes em sua forma humana, podem ainda transmutar-se em plantas ou outros seres da natureza, pois, para os yanomamis, a existência humana acontece em consonância com os demais elementos que compõem a paisagem. Na cultura yanomami, segundo Ramalho (2008) predominam as dimensões simbólicas e as fronteiras entre humanos e não humanos não são bem definidas. Este conteúdo mágico, inevitavelmente, permeia a expedição organizada pelo MAM – SP, pois os guias encarregados da visita ao Yaripo são membros da comunidade yanomami e, em suas escaladas, aproveitam para entrar em contato com os elementos e seres que compõem suas crenças.

Antes de escalar a montanha, a equipe havia coletado o fragmento de um tipo específico de formação rochosa vulcânica, a qual, usualmente encontrada abaixo da superfície terrestre, pode se transformar em diamante. No Pico da Neblina, retira-se um pouco da rocha local e em seu lugar é colocado o kimberlito (*Virola calophylla*), em quantidade superior à que fora retirada. O Brasil cresce um pouco e, com sua nova altura, pode, com o passar do tempo, produzir um tipo de pedra que está entre as mais valiosas do planeta.

A jornada para escalar o Pico da Neblina costuma levar de dez a quinze dias e inclui viagens de barco e caminhadas por trilhas que duram cerca de quatro dias, já que os perigos existentes na floresta são muitos e as trilhas devem ser percorridas com cautela. São necessárias cerca de dez horas para escalar e descer a montanha no mesmo dia. Até a altura de mil metros, predominam plantas de grande porte, típicas da floresta equatorial; nos próximos setecentos metros, as árvores são menores e a vegetação é mais aberta. Depois dos mil e setecentos metros, encontram-se apenas vegetações rasteiras. No primeiro quilômetro da subida pode chover muito e nos

setecentos metros de altitude, a montanha costuma ficar coberta pela neblina. A partir de dois mil e quinhentos metros, o clima se torna seco (ICMBIO).

De acordo Paulo Myada, curador adjunto do 34º Panorama da Arte Brasileira, a impossibilidade de homogeneização do país é uma das questões levantadas pela obra de Meireles.

Além de poético, o aumento do maior cume do país – esse crescimento nacional – pode ser lido como uma extrapolação, por absurdo, dos discursos desenvolvimentistas brasileiros. Por mais que existam divergências de gestão e ideologia, nenhuma das mal-acabadas lideranças políticas atuais ousa duvidar das premissas embutidas na aposta constante na aceleração da economia como índice da melhora da vida no país. Para os que agem segundo esta visão tão tacanha, o artista oferece um efetivo – e obviamente inútil – crescimento nacional (MYADA, 2015, p.139).

Ao propor um singelo gesto que simbolicamente interfere em todo o país, apelando para medidas e números, cria-se um significativo embate com desafios culturais e geográficos. Ao mesmo tempo, ao depositar um elemento sobre a montanha sagrada, Meireles realiza uma espécie de tributo aos yanomamis, povo que acredita que o cume da montanha é “a Casa dos Espíritos e base de sua cosmogonia e das relações espirituais que mantém o equilíbrio das forças da natureza” (BOCARDE, apud ICMBIO, 2015).

Os servidores do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade - ICMBio e os representantes do Povo Yanomami que se uniram ao grupo do Museu de Arte Moderna de São Paulo no período de 22 de agosto a 2 de setembro de 2015, permaneceram três dias no teto do Brasil, retirando detritos deixados por visitantes. Fechado para visitação pública desde 2002 por ordem do Ministério Público Federal, a montanha sagrada dos yanomamis tem sido local de treinamento das Forças Armadas e, de acordo com os vestígios encontrados, os militares são os principais responsáveis pela depredação ambiental. Além dos problemas encontrados ao longo da subida da montanha, sabe-se que o garimpo ilegal e a escassez de alimentos são alguns dos graves problemas enfrentados pelos povos nativos que habitam o Parque Nacional do Pico da Neblina, região que abriga uma imensa quantidade de nióbio. De acordo com Salomão Mendonça Ramos, conselheiro yanomami:

Yaripo é uma montanha-casa dos espíritos. O Yaripo foi descoberto na visão espiritual pelo ancestral Yoyoma. Antes dos séculos, anos atrás, o Pico da Neblina já tinha o nome de Yaripo, colocado pelos espíritos que moram no Yaripo. Ao longo do caminho do Yaripo, há diversos lugares sagrados espirituais e de decoração funeral. Devido a tudo isso, nós yanomami não aceitamos o desenvolvimento de atividades sem haver consulta e conhecimento do objetivo das atividades que se pretendem realizar no Parque Nacional do Pico da Neblina. Os nossos pajés famosos já se foram, praticamente na vida eterna, porém a presença deles não se distanciou, eles continuam fazendo a proteção de nossas vidas espirituais aos espíritos maus acompanhados e relacionados com a natureza. Portanto, diante disso, desejamos ser respeitados com conceito, de acordo

com a cultura diferente de todos os povos indígenas do Brasil, inclusive pelas autoridades federais. Yoyoma é considerado o haprapi [grande pajé] que habita aquela região (RAMOS, 2015, p.170)

Compreender o valor de um território sagrado para as tribos nativas deveria ser uma atitude natural para as autoridades governamentais, desde que a ambição por enriquecimento material não fosse um dos interesses mais evidentes nas organizações políticas. A obra de Meireles, ao trazer à tona discussões acerca de situações que colocam cada vez mais em risco a sobrevivência dos povos ameríndios, abre-se para sentidos diversos, coadunando experiência estética e respeito ao sagrado. Fica em suspenso os destinos da reserva e das tribos que nela habitam. A poética de Meireles, ao adentrar conceitual e formalmente as questões indianistas, movimenta sentidos políticos, estéticos e sociais. Possibilita também que, ao se levar em conta o desejo de crescimento nacional, seja colocado em pauta os interesses dos verdadeiros povos nativos.

## **Considerações finais**

*Terra, move o pé que te ara!  
Descem à terra espécies das coroas do céu?  
Paciência: a dor, enfim!*  
Paulo Leminski (2010, p. 129)

Apontar o imbricamento entre a pintura de paisagem e as alterações socioculturais foi a estratégia adotada para introduzir a reflexão sobre os possíveis sentidos da obra *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical*, de Cildo Meireles. Destacou-se a relação entre a vida social e a representação da paisagem na pintura, com bases em Kenneth Clark, para quem a arte abrange questões simbólicas, factuais, fantásticas e ideais.

Antes de encerrar esta investigação, cumpre suprir uma lacuna acerca da permanência dos processos pictóricos na arte contemporânea. Inicialmente acuada pela fotografia, a pintura traça outros caminhos, muitas vezes ligados à abstração, garantindo sua vitalidade. Nos anos 1980, há uma retomada do interesse pela pintura figurativa e até hoje grandes pintores, como Anselm Kiefer e Dudi Maia Rosa permanecem dando o devido valor às questões paisagísticas. O primeiro se destaca pelas grandes telas e pela relação que estabelece entre profundidade e planaridade; o segundo, em delicadas aquarelas, cujas paisagens liquefeitas se constroem entre o desejo do pintor e as peculiaridades da tinta.

As elucidações acerca do que é uma pesquisa poética, a história de seu surgimento e da conseqüente migração da literatura para as Artes Visuais, teve por objetivo destacar a valorização do processo de criação de uma obra de arte, em detrimento do enaltecimento de um tipo de fruição estética que se encerra no próprio corpo da obra. Ao mesmo tempo, destacou-se a relação entre as poéticas artísticas e as pesquisas universitárias, evidenciando o caráter qualitativo que permeia este tipo de investigação.

A ênfase dada à *land art* foi realizada com o objetivo de possibilitar uma maior compreensão do caminho escolhido por alguns artistas, dentre os quais se inclui Meireles. Os trabalhos escolhidos para análise são icônicos no campo da produção de arte contemporânea e os artistas nominados estão presentes em depoimentos de Meireles acerca de interesses artísticos pessoais. Destacou-se, ainda, a retomada da ancestralidade nas obras em questão, com o intuito de fundamentar o diálogo estabelecido com *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical*.

A relação de Meireles com a paisagem, elencada através de algumas de suas obras consagradas, foi trazida para a discussão, com o intuito de destacar a recorrência do tema em sua produção. Enfatizou-se o entrelaçamento de natureza/ paisagem e ser humano/ indígena, realçando, ainda, o interesse por demarcações geográficas e por alterações de escalas e medidas. Tais obras, entre outras qualidades, representam uma espécie de justificativa para que o artista fosse um dos seis convidados para o 34º Panorama da Arte Brasileira – Da pedra Da terra Daqui.

*Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical* é um trabalho embasado em um sofisticado processo mental, que ao aumentar em aproximadamente um centímetro a altura do Brasil, passa a habitar, para além de sua materialidade, a interioridade do pensamento e da imaginação. Estas são características de movimentos artísticos como a *land art*, que em um parentesco próximo à arte conceitual, coloca em destaque os aspectos imateriais da obra, potencializando o surgimento de um tipo específico de pensamento: o pensamento visual.

Conforme colocado no início do texto, procurar-se-á, a seguir, destacar alguns dos sentidos que se depreendem da análise desta obra de Meireles. O que se percebe de imediato é a sutil ironia no que concerne aos possíveis significados do termo crescimento. Subversões de medidas e alterações de escalas, elementos que integram a poética do artista, conduzem a percepções de apequenamento e/ ou gigantismo. Na

irônica resposta à necessidade de crescimento econômico do país, a obra dialoga com cosmogonias ancestrais, conduzindo à revisão de conceitos de valor e de mundo.

O kimberlito encravado no topo da montanha sagrada é um simbólico diamante oferecido aos ancestrais. Os expedicionários, conduzidos por conhecedores dos locais imantados pelos deuses, participam da cultura yanomami. Este é um dos fatores que acentua o sentido do sagrado e faz com que a chegada ao cume pareça se transformar em uma espécie de ritual, cuja simbologia hermética não pode ser apreendida em sua totalidade. A imaginação, diante do pensar sobre a obra, é assolada por espíritos da natureza, fantasmas de índios que se transmutam em animais e que somem na neblina em busca da solução para a preservação da natureza. O que não se consegue apreender acerca da realização da obra, de seu processo e de sua concretude material, quanto metaforizado na imagem da neblina, poeticamente se dirige às imagens de afastamento e esquecimento, lembrando que o Yaripó é algo muito distante da vida da maioria dos brasileiros. Coube a Meireles e sua equipe, trazer o Pico da Neblina para o campo da arte.

O caráter sociológico do texto no catálogo da mostra contribui para a conscientização acerca da problemática indígena, enquanto o material disponível no site do Instituto Chico Mendes relata os abusos cometidos por militares no que concerne à preservação e respeito ao lugar. Para que a compreensão da obra seja ainda mais significativa, é importante recorrer aos duvidosos destinos da reserva yanomami, pautado por crescentes preocupações ambientais, tais como a possibilidade de liberação da caça para não índios, a legalização do garimpo e a liberação do parque para turismo.

A sutil Ironia, a retomada do sagrado e a problemática indígena foram os sentidos destacados nesta leitura de *Arte física: mutações geográficas: fronteira vertical*. Percebe-se que as alterações formais e conceituais das obras de arte contemporâneas ainda são capazes de redimensionar a radicalidade das atuais transformações socioculturais. Muito embora a humanidade tenha perdido a fé na estabilidade da ordem natural das coisas, cabe à arte a lida com as emoções e com outros tipos de percepção do sensível. O temor geral do fim do mundo que assombra a humanidade por mais de cinco séculos (CLARK, 1961) foi agravado a partir das décadas de 1940 e 1950, quando o ser humano passou a produzir artefatos capazes de liquidar a vida no planeta. A obra de Cildo Meireles comprova que este medo ainda tem suas razões para existir.

## Referências

AMARAL, Araci. Conversa com a pré-história: Da pedra Da terra Daqui. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **34º Panorama da Arte Brasileira: Da pedra Da terra Daqui.** AMARAL *et all.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015, pp.15 - 34. Disponível em: <<https://mam.org.br/wp-content/uploads/2015/12/Da-pedra-Da-terra-Daqui-MIOLO-CAPA.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. **Uma poética ambiental:** Cildo Meireles (1963/1970). São Paulo, 2007. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-23072009-160437/pt-br.php>>. Acesso em: 19 out. 2019.

ARISTÓTELES. **Poética.** São Paulo: EDIPRO, 2011.

BARTOLOMEU, Gil Crisóstomo. **Richard Long:** Arte como experiência e acontecimento. Lisboa, 2007. Dissertação (Mestrado em Escultura) – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Disponível em: <[https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/33664/2/ULFBA\\_TES1112\\_RichardLong\\_Arte-como-Experiencia-e-Acontecimento.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/33664/2/ULFBA_TES1112_RichardLong_Arte-como-Experiencia-e-Acontecimento.pdf)>. Acesso em: 18 ago. 2019.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero:** Metodologia de pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002, pp. 35 - 50.

CLARK, Kenneth. **Paisagem na Arte.** Lisboa: Ulisseia, 1961.

Comunicação ICMBio: **Expedição limpa o Pico da Neblina.** Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade. 2015. Disponível em: <<http://www.icmbio.gov.br/portal/ultimas-noticias/4-destaques/7079-expedicao-limpa-o-pico-da-neblina>>. Acesso em: 22 out. 2019.

FERVENZA, Helio. Olho Mágico. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero:** Metodologia de pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002, pp. 65 - 76.

FREIRE, Cristina. Arte Conceitual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006 (versão Kindle).

ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. São Paulo: Perspectiva. 2013.

GATTI, José. Estética da desintegração: Mathias Müller filma Brasília, In: **Devires** – cinema e humanidades. UFMG. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - vol. 7, n.1, 2010, pp. 166-183.

INSTITUTO CHICO MENDES DE CONSERVAÇÃO DA BIODIVERSIDADE. Disponível em: <<http://www.icmbio.gov.br/portal/unidadesdeconservacao/biomas-brasileiros/>>

amazonia/unidades-de-conservacao-amazonia/1985-parna-do-pico-da-neblina>. Acesso em: 23 out. 2019.

LEMISNKI, Paulo. **Catatau**: um romance ideia. São Paulo: Iluminuras, 2013.

MEIRELES, Cildo. Entrevista concedida a Marina Fraga e Pedro Urano. **Revista Carbono**, nº4, 2013. Disponível em: <<http://www.revistacarbono.com/wp-content/uploads/2013/09/Carbono-entrevista-Cildo-Meireles.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

MENDES, Maria Cristina. Rioir de Cildo Meireles: o fim do mundo e a alegria de viver. In: 27º ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS - Práticas e confrontAÇÕES, 2018. UNESP. **Anais...** ANPAP: UNESP, 2019. Pp. 1236 – 1248. Disponível em: <[http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro\\_\\_\\_\\_\\_MENDES\\_Maria\\_Cristina.pdf](http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____MENDES_Maria_Cristina.pdf)>. Acesso em: 18 out. 2019.

MYADA, Paulo. Esta terra torturada. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **34º Panorama da Arte Brasileira**: Da pedra Da terra Daqui. AMARAL et all. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015, pp. 115 -143. Disponível em: <<https://mam.org.br/wp-content/uploads/2015/12/Da-pedra-Da-terra-Daqui-MIOLO-CAPA.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

OLIVEIRA, Joana. Cildo Meireles: “A arte é prostituta. Ela está onde o dinheiro está”. **El País**, 25 set. 2019. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/25/cultura/1569445514\\_235697.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/25/cultura/1569445514_235697.html)>. Acesso em: 24 out. 2019.

PAGLIA, Camille. **Imagens cintilantes**: uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014 (versão Kindle).

RAMALHO, Moisés. **Os yanomamis e a morte**. São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em Antropologia Social) Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em: <[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-04052009-154152/publico/MOISES\\_RAMALHO.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-04052009-154152/publico/MOISES_RAMALHO.pdf)>. Acesso em: 21 out. 2019.

RAMOS, Salomão Mendonça. História Milenar do Yaripo. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **34º Panorama da Arte Brasileira**: Da pedra Da terra Daqui. AMARAL et all. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015, p.170. Disponível em: <<https://mam.org.br/wp-content/uploads/2015/12/Da-pedra-Da-terra-Daqui-MIOLO-CAPA.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In FERREIRA, Glória e COTRIN, Cecília (orgs.). **Escritos de artista, anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar. 2009. Pos. 3118 a 3407 (versão Kindle).

VALERY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

# ENXERTOS SOBRE A GRAMÁTICA FOTOGRÁFICA DE PAISAGENS:

## Estudo de caso das produções visuais de Ponta Grossa por Luiz Bianchi

Patrícia Camera

### Considerações sobre a gramática fotográfica

O estudo sobre a produção de fotografias de paisagens urbanas envolve análises sobre a práxis fotográfica e a história da cidade. Alguns exemplos são marcantes na história da fotografia como é o caso do daguerreótipo<sup>21</sup> que mostra uma vista do *Boulevard Du Temple* feita em 1839 em Paris. Seu reconhecimento na história da fotografia se deu por ele ser um dos primeiros processos fotográficos que mostrava o espaço urbano desta cidade. Apesar de sua fama, este processo não possuía, naquele momento, a qualidade para captar as carruagens e as pessoas em movimento. Isto porque era necessário aproximadamente quinze minutos de exposição à luz para que o suporte de cobre captasse a imagem formada pela câmera escura<sup>22</sup>. Mesmo assim, o sucesso do resultado da imagem obtida sem a interferência da mão humana foi irrevogável. Isso pode ser avaliado seguindo os comentários sobre o pintor e físico Samuel Morse.

Very few people would have been allowed to look at a daguerreotype before the official announcement in August 1839. Among them, the American painter and physician, Samuel F. B. Morse - who invented the electric telegraph had the privilege of a meeting with Daguerre on March 7, 1839. Shortly afterwards, he told his family about his visit, describing the new object he had been able to admire, a daguerreotype, with its "metallic surface" and having "the appearance of an aquatint engraving" (uncolored). [...] Morse was particularly enthusiastic about the detail of the "drawing". "You cannot imagine how exquisite is the fine detail portrayed. No painting or engraving could ever hope to touch it. For example, when looking over a street one might notice a distant advertisement hoarding and be aware of the existence of lines or letters, without being able to read these tiny signs with the naked eye. With the help of a handlens, pointed at this detail, each letter became perfectly and clearly visible, and it was the same thing for the tiny cracks on the walls of buildings or the pavements of the streets." [...] "Moving objects leave no impression. The boulevard, though constantly crossed by a flood of pedestrians and carriages, appeared completely deserted, apart from a person who was having his boots polished. His feet must, of course, have remained immobile for a certain time, one of them being placed on the boot-black's box, the other on the ground."<sup>23</sup> (FRIZOT, 1999, p. 28).

---

21 Imagem positiva em suporte de cobre. Ver DAGUERREÓTIPO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.

22 Aparato usado para captar determinada imagem. Ver CAMERA Obscura. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.

Conforme apresentado por Frizot, este artista e cientista enalteceu o dispositivo automático da câmera. Em suas observações, ele comparava o resultado estético da imagem a uma matriz de gravura, gerada pelo processo de água-tinta<sup>24</sup>. Morse, também, ficou entusiasmado com a precisão nos detalhes adquiridos com o uso deste novo processo. Desta citação é interessante observar que o entendimento sobre a representação de um espaço urbano de Paris passa pela percepção e aceite da ausência de elementos visuais, como o transporte e as pessoas que circulavam pela metrópole. Estes desacertos entre o que é vivido e o que é observado na fotografia são minimizados pelo observador. Isto porque tal “acordo” estava vinculado ao desejo e à possibilidade de captar rapidamente e de modo preciso alguma cena em determinado instante. Assim, o registro fotográfico era compreendido como um ato inovador, quando comparado ao uso da técnica do desenho, pintura ou gravura. Desta maneira, ainda que este processo não registrasse alguns elementos observáveis no suporte de cobre, tal forma de captura estava relacionada com a noção de cópia da realidade. Philippe Dubois (2000, p. 25) analisa essa proposição:

Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico “presta contas do mundo com fidelidade”. Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irreduzível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de automatismo de sua gênese técnica.

Este entendimento vai ao encontro da necessidade de captar com rapidez a urbe que se mostrava em contínuo desenvolvimento. Essa validação da representação do espaço urbano por meio do “olhar tecnológico” é notada como uma prática social vivenciada desde os primórdios da fotografia. Por exemplo, Charles Marville fotografou a partir de 1862 os bairros parisienses, antes, durante e depois das modificações sofridas

23 “Poucas pessoas teriam permissão para conhecer a um daguerreótipo antes do anúncio oficial em agosto de 1839. Entre elas, o pintor e médico americano Samuel Morse - que inventou o telégrafo elétrico, teve este privilégio por encontrar-se com Daguerre em 7 de março de 1839. Pouco depois, ele contou à família sobre sua visita, descrevendo o novo objeto que ele havia conseguido admirar, um daguerreótipo, com sua “superfície metálica” e tendo “a aparência de uma gravura em metal (água-tinta sem cor)”. [...] Morse estava particularmente entusiasmado com os detalhes do “desenho”. “Você não pode imaginar o quão requintado é o detalhe fino. Nenhuma pintura ou gravura jamais poderia tocá-lo. Por exemplo, ao olhar para uma rua, pode-se notar um anúncio distante e estar ciente da existência de linhas ou letras, sem ser capaz de ler esses pequenos sinais a olho nu. Com a ajuda de uma lupa, apontado para esse detalhe, cada letra se tornou perfeita e claramente visível, e foi o mesmo para as pequenas rachaduras nas paredes dos prédios ou nas calçadas das ruas”. [...] “Objetos em movimento não deixam impressão. A avenida, embora constantemente atravessada por uma avalanche de pedestres e carruagens, parecia completamente deserta, além de uma pessoa que estava com as botas polidas. Seus pés devem, é claro, permanecer imóveis por certo tempo, um deles sendo colocado na caixa de botas e o outro no chão”. (Tradução nossa).

24 Processo de gravura que utiliza ácidos para corroer o suporte onde é gerada a imagem. Ver ÁGUA-TINTA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.

junto ao projeto de modernização, resultando em uma documentação de aproximadamente quinze anos de transformações. O mesmo pode ser observado nos trabalhos exercidos por Max Missmann que, a partir de 1899, documentou os processos de construção de Berlim ao longo de aproximadamente 40 anos (ZITTA, 2008).

No Brasil, as pesquisas sobre a história da fotografia trazem importantes informações sobre a presença da cidade nos registros fotográficos. Em 1840, o primeiro daguerreótipo brasileiro retratou o Paço Imperial no Rio de Janeiro. Também no Brasil houve a preocupação em fazer o registro das transformações urbanas, como atesta a contratação do fotógrafo Marc Ferrez para acompanhamento das obras de construção das edificações da Avenida Central no Rio de Janeiro. A fotografia, ao captar as imagens das mudanças em curso, acabou sendo concebida como capaz de registrar e reter a memória de diferentes aspectos das cidades brasileiras. Nessa direção, foi valorizada principalmente pelo seu aspecto testemunhal, o que explica a presença de grande número deste tipo de documento em muitos de nossos arquivos e museus (ZITTA, op.cit, 70-71).

As exposições Nacionais e Universais são eventos que também assimilaram a fotografia como instrumento moderno, exibindo retratos, vistas e panorâmicas. Claudia Beatriz Heynemann esclarece sobre a importância destes acontecimentos.

As exposições universais ultrapassaram o objetivo primeiro de disseminar os avanços da indústria, do comércio entre as nações, de um padrão de comportamento, e de impor uma pedagogia do progresso às massas para se tornarem “manifestações de todo um pensamento” sendo preciso, assinala Helena Barbuy, que se entenda as exposições universais como algo muito maior do que meras feiras comerciais, a despeito de seu caráter industrial. Eram antes salões de arte que privilegiavam as manifestações intelectuais, mais do que o comércio ou as atividades produtivas, o que se poderia constatar na própria premiação por meio de medalhas e honras, e não por valores em dinheiro. (HEYNEMANN, 2018, s/p.)

A inserção da fotografia produzida no Brasil nos eventos nacionais ocorreu na Exposição Geral da Academia Imperial de Belas-Artes em 1842, na Exposição Provincial de Minas Gerais (Ouro Preto) e de Pernambuco (Recife) em 1861, e na Exposição Nacional (Rio de Janeiro) em 1861-1862 (LUZ, 2006, p. 124). No exterior, o Brasil foi representado por Henrique Guilherme Doère com Vistas do Jardim Botânico; Joaquim Insley Pacheco com retratos da família imperial e por Augusto Stahl com fotografias na Exposição de Londres em 1862. Em 1867, o Brasil participou da Exposição Internacional do Porto com fotografias de E.J. Van Nyvel e Joaquim Insley Pacheco e na Exposição Universal de Paris com nove representações. Desta última, Frish (Casa Leuzinger) recebeu menção honrosa com as fotografias de índios do Amazonas. Em suma, a busca pela legitimação da produção brasileira ocorreu pelo registro documental de imagens do Império ou de representações de natureza tropical.

Interessante notar que Ado Kyrrou (*apud* FERNANDES JÚNIOR, 2011, p. 45) afirma que a Exposição Universal de Paris, em 1900, pode ser considerada o marco inicial da explosão da cartofilia e que o período de 1900 a 1920 é a idade de ouro dos postais. Além dos cartões-postais, os cartões de visita<sup>25</sup> contribuíram para ampliar o circuito social da imagem. Maria Eliza Linhares Borges descreve sobre o produto, explicando os motivos de sua disseminação:

Em 1854, o fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) cria um aparelho que permitiria a tomada de até oito clichês simultâneos, iguais ou diferentes, em uma única chapa. Estava inventando o chamado cartão de visita, um retrato de cerca de 9,5 x 6,0 cm montado sobre um cartão rígido de 10 x 605 cm, aproximadamente. Essa inovação técnica baratearia sensivelmente o custo da fotografia. (BORGES, 2003, p. 50)

Outro fator importante que esteve relacionado à difusão da fotografia é o desenvolvimento da tecnologia de reprodução das cópias em grande escala. Isto é visível quando se estuda a história do cartão postal.

A partir da segunda metade do século XIX, com a evolução dos processos de impressão, o cartão-postal rapidamente se transformou num revolucionário e útil veículo de comunicação. Em 1865, o secretário de Estado para os Correios da Alemanha, Heinrich von Stephan, propôs que as correspondências pudessem circular sem envelopes. Essa ideia não foi bem aceita, mas finalmente a partir de 1º de outubro de 1869, no Império Austro-Húngaro, essa modalidade foi iniciada graças ao empenho de Emmanuel Hermann, inicialmente com o bilhete-postal, sem ilustração. Na década de 1870, apareceram os primeiros cartões ilustrados e a Alemanha foi pioneira ao adotá-los, em julho de 1872. O modelo foi reconhecido e regulamentado pela União Postal Universal em 1880. (*ibid*, p. 42).

A vontade de consumir este produto pode ser avaliada com os números publicados por Émile Strauss em *La Carte Postale Illustrée*, conforme citado por Rubens Fernandes Júnior (*ibid*). Segundo consta, a Alemanha produziu 88 milhões de postais em 1899, considerando que este país era formado por aproximadamente 50 milhões de habitantes. A Inglaterra comercializou 14 milhões de postais e apresentava 38,5 milhões de habitantes; a Bélgica desenvolveu 12 milhões de postais e tinha 6,2 milhões de habitantes; e a França fabricou 8 milhões deste produto e possuía 38 milhões de habitantes. O conhecimento desta produção interessa ao pesquisador, pois ela tece a cultura fotográfica, que é constituída por uma historicidade mediada por relações de grupos ou de campos que buscam ou constroem a identidade coletiva e/ou individual. Desta forma, cada caso estudado apresenta suas peculiaridades. Por exemplo, antes de fabricar o postal fotográfico no Brasil, usava-se o “bilhete-postal” que mostrava o selo do

---

25 Formato de apresentação de fotografias inventado pelo francês André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) em 1854 e assim denominado em virtude de seu tamanho reduzido. Ver CARTÃO de visita. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.

imperador Dom Pedro II. Ao lado deste bilhete era reservado um espaço para escrever o endereço de destino. No verso, existia um espaço em branco. No início da República o padrão modificou-se. Em um lado do postal era impressa a imagem da Casa da Moeda e reservado um espaço para o selo. Já o outro lado era dedicado para escrever a mensagem. Neste exemplar, o cartão era uma correspondência lacrada.

[...] a liberação para edição de cartões-postais por empresas particulares só ocorreu em 14 de novembro de 1899. [...] estima-se que os primeiros cartões-postais que trazem referências urbanas circularam em São Paulo em 1897, e foram editados em agosto do mesmo ano, em cromolitografia, pelo Estabelecimento Graphico V. Steidel & Cia. A primeira série tem aproximadamente quinze cartões (incluindo vistas do Rio de Janeiro, Campinas e outras cidades); um segundo conjunto ampliado contou com 27 cartões. São os conjuntos mais antigos conhecidos até agora. Victor Steidel posteriormente vendeu sua gráfica para os irmãos Weisflog, Alfredo e Otto, que a transformaram no embrião da futura Companhia Melhoramentos de São Paulo. (ibid, p. 42).

De fato, as produções em massa dos cartões de visita e dos cartões postais democratizaram a memória social, enfatizando retratos de personalidades, paisagens urbanas ou de sujeitos e naturezas exóticas. Várias visões sobre o mundo começaram a ser compartilhadas. Alguns lugares passaram a ser (re)conhecidos, modificando os “modos” de ver. O consumo foi incentivado pela vontade de enviar um postal ou de colecionar fotografias de cidades, do país ou de determinados eventos. Da mesma forma, simplesmente para se colecionar fotografias e ter a sensação de rememoração, pertencimento ou desejo de visitar o lugar. Neste circuito, esses objetos fotográficos avulsos ou que compõem coleções e álbuns com temas diferenciados sobre a cidade apresentam-se nas modalidades panorâmicas<sup>26</sup>, vistas ou estereoscópicas.

Predominam nas primeiras fotografias brasileiras panoramas da paisagem que enquadram, em meio à natureza pródiga, os conjuntos de construções que definiam as vilas, povoamentos e cidades. Os fotógrafos pioneiros aparentemente interessavam-se pela paisagem brasileira de uma maneira ampla, na qual a paisagem natural e a construída pelo homem integravam-se em composições únicas. O casario, a vegetação e os recortes topográficos, eram elementos que se harmonizavam, retratando a paisagem brasileira de uma forma abrangente. (CARVALHO; SANTOS, 1991, p.161).

Apesar de a gênese automática figurar com propriedade para a obtenção deste tipo de documentação, as especificidades técnicas da fotografia para a produção de uma cena urbana são limitadas quando pensadas para a “tradução” fiel do espaço urbano. Isso gera tensões entre o que é visto e o que é representado, instaurando novas formas de representação dentro mesmo da linguagem fotográfica. Uma delas recorre aos aparelhos estereoscópicos, com o objetivo de exprimir o espaço tridimensional em sua

---

26 Fotografia que apresenta uma vista contínua de uma paisagem, significativamente maior do que aquela abarcada pelas câmaras convencionais. Ver PANORAMA . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.

profundidade. O verbete “fotografia estereoscópica” da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras apresenta a seguinte definição:

Foi desenvolvida pelo inglês David Brewster (1781-1868), amigo do fotógrafo William Henry Fox Talbot (1800-1877), em 1849, a partir dos estudos de visão binocular desenvolvidos no passado pelos italianos Giovanni Battista della Porta (ca.1542-1597) e Leonardo da Vinci (1452-1519). A fotografia estereoscópica só foi comercializada, no entanto, a partir de 1851, consistindo em pares de fotografias retratando uma mesma cena que, vistos simultaneamente num visor binocular apropriado, produzem a ilusão da tridimensionalidade. Este efeito era conseguido porque as fotografias eram tiradas ao mesmo tempo com uma câmara de objetivas gêmeas, tendo os centros das objetivas separados entre si por cerca de 6,3 cm - a distância média que separa os olhos humanos (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2020).

O sucesso deste objeto fotográfico foi acompanhado pelo ato de colecionar imagens. O ápice de sua produção aconteceu entre as décadas de 1860 e 1870, apresentando-se como daguerreotipia, ambrotipia, calotipia, papel albuminado ou de gelatina e autocromos. No Brasil Revert Henrique Klumb e Marc Ferrez foram os fotógrafos que se dedicaram à produção deste tipo de imagem com cenas do Rio de Janeiro (TURAZZI, 2000).

Maria Inez Turazzi (ibid., p. 27) explica: “entre as décadas de 1860 e 1920, a fotografia mudou radicalmente e, ao longo de toda a sua extensa e intensa atividade como fotógrafo, Ferrez experimentou quase todas essas mudanças”. A sua dedicação vai desde a invenção de aparelhos, até a divulgação e difusão nas exposições nacionais e internacionais do que foi praticado por ele em terras brasileiras.

Diferente da pintura, os critérios de julgamento da fotografia nas exposições costumavam levar em conta, além da “perfeição das provas”, a descoberta – ou ao menos a prioridade na introdução - de novos processos, formatos e materiais fotográficos, o que por um lado representava um estímulo à pesquisa e experimentação e por outro lado acabava convertendo os preceitos estéticos vigentes no meio fotográfico em convenções que não chegavam a ter vida longa diante da intensidade e rapidez das inovações. (ibid., p. 27).

Uma das preocupações de Ferrez foi obter a visão de um espaço alargado (horizontalmente) na fotografia. Após três anos de pesquisa, mostrou na Exposição de Filadélfia (1876) o resultado da impressão de quatro clichés de 80 centímetros em um papel sem emendas. Apesar do sucesso da fotografia panorâmica acontecer na exposição de Filadélfia e Paris (1878), o fotógrafo comentou em seu caderno de anotações que “contudo [a panorâmica] tem o defeito de não apresentar os objetos em seus verdadeiros planos e nem guardar a perspectiva em sua precisão matemática, sendo mui sensíveis as aberrações que contém” (TURAZZI, op.cit , p. 29). Então, quando Ferrez retornou da França em 1878, ele aprimorou o aparelho panorâmico inventado e construído por M. Brandon. O seu aparelho funcionava “girando em um eixo

de 120° a 190°, no tempo mínimo de três e máximo de vinte minutos (dependendo da luz e da cena fotografada)” (ibidem). Esse aparato “[...] é sem contestação, o primeiro do mundo, pois que até hoje não fizeram vistas fotográficas iguais às que ele produziu” (ibid.,p. 30).

Outro fotógrafo que se destacou na história da fotografia brasileira com a produção de panorâmicas foi Valerio Vieira. Em 1905 ele fez uma grande exposição no salão *Progrebior* e mostrou a primeira panorâmica de São Paulo no tamanho 11 metros por 1,43 metros. A obra recebeu o prêmio *Grand Prix* por bater o record mundial no tamanho da fotografia sem emendas no papel. O sucesso ocorreu em 1922, quando ele montou um panorama de 16 metros por 22 metros para a Exposição do Centenário da Independência no Rio de Janeiro (BALADY, 2012, p. 114).

Estes fragmentos da história da produção de Marc Ferrez e Valério Vieira mostram que a busca, os procedimentos e o aceite nos modos de representar são construídos socialmente. Anne Cauquelin (2007, p.7) comenta que “atualmente se admite que a ideia de paisagem e sua percepção dependem da apresentação que se fez delas na pintura do Ocidente no século XV, que a paisagem só parece 'natural' ao preço de um artifício permanente”. Também, ela observa que a gramática da paisagem está relacionada à cultura grega que apresentou a água, o fogo, o ar e a terra como elementos essenciais da física natural.

Com os "quatro elementos" - o ar, a terra, a água, o fogo - a tradição pré-socrática chegou até nós por meio da doxa, portadora de imaginário. O mito, aqui, é poderoso. Devaneios em repouso, sonhos em nuvens, os quatro adquirem direito de cidadania. Eles freqüentam nossos medos e nossas esperanças, e temos acerca deles atitudes de crença milenares. O fogo é puro (com o trocadilho etimológico entre o grego pyr, pyrós e o latim purus) e, ao mesmo tempo, destruidor, guerreiro. A água é ao mesmo tempo salvadora e imunda, a terra é germe e túmulo, o céu é portador de tempestades e luminoso, num a hora noite, noutra dia. Os quatro geram, em consequência de si, vários atributos que valem como substância, uma corte de lendas que simbolizam atitudes. E como ocupam no espaço do mundo lugares privilegiados, o alto e o baixo, o horizontal e a vertical, eles vetorizam nossos comportamentos – a caminhada, a corrida, o vôo, o nado — e traçam círculos de opostos com os quais devemos contar: o quente e o frio a sombra e a claridade, o úmido e o seco. A força de sua imagem, duplo para cada qual dentre eles, nos leva muitas vezes a esquecer que há outros elementos: a carne e o sangue, a pedra e o ferro, e alguns outros mais sem nome em nossas línguas e sem representação simbólica alguma. (Ibid, p. 143).

Estas observações impulsionaram a seleção de dois conjuntos de produções de cenas urbanas feitas por Luiz Bianchi. Um deles é a série de vistas que serviram para elaborar a paisagem panorâmica da cidade de Ponta Grossa. A outra série de negativos mostram imagens que documentam o evento do voo de Cícero Marques na cidade. Ambas estão ligadas às questões de representação do espaço urbano de Ponta

Grossa, entrelaçando indagações sobre os procedimentos técnicos de produção e seus resultados visuais.

Assim, propõe-se tratar a imagem da cidade de Ponta Grossa (figuras 01 e 02) e do evento do voo de Cícero Marques<sup>27</sup> (figuras 03, 04, 05, 06 e 07), considerando algumas propriedades do objeto único (negativo) (CAMERA; LIMA, 2018). Adicionalmente, a pesquisa se debruçará em questões que são pertinentes ao caráter de sua cópia fotográfica (BENJAMIN, 2000).

Figura 01: Negativo positivado do processo de elaboração da paisagem panorâmica de Ponta Grossa. Primeira década do século XX.



Fonte: Luiz Bianchi. Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

Figura 02: Negativo de uma vista que compõe a montagem da figura 01. Primeira década do século XX.



Fonte: Luiz Bianchi. Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

<sup>27</sup> O artigo 15 da lei 1395-A de 1913 apresenta o aviador Marques, brevetado na França, como primeiro instrutor da Escola de Aviação da Força Pública de São Paulo (PEIXOTO, 2008).

Figura 03: Cartão-postal de Cícero Marques em Ponta Grossa. 19 de abril de 1914.



Fonte: Luiz Bianchi. Acervo fotográfico. Museu Campos Gerais.

Figura 04: Cartão-postal do retrato de Cícero Marques em Ponta Grossa. 19 de abril de 1914.



Fonte: Luiz Bianchi. Acervo fotográfico. Museu Campos Gerais.

Figura 05: Negativo positivado do voo de Cícero Marques em Ponta Grossa. 19 de abril de 1914.



Fonte: Luiz Bianchi. Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

Figura 06: Cartão-postal do voo de Cícero Marques em Ponta Grossa. 19 de abril de 1914.



Fonte: Luiz Bianchi. Acervo fotográfico. Museu Campos Gerais.

Figura 07: Negativo positivado do voo de Cícero Marques em Ponta Grossa. 19 de abril de 1914.



Fonte: Luiz Bianchi. Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

Desta forma, apresentam-se os diferentes tipos de imagens, associando-as às discussões sobre a técnica praticada e os modos de representar a cidade de Ponta Grossa. Com essa abordagem intenta-se pensar a imagem fotográfica como sendo resultante de uma construção social (CAMERA, 2013). “Vilém Flusser no livro *A filosofia da caixa preta* (1983) enfatiza a relação do fotógrafo com o aparelho (câmera fotográfica). Alerta para a complexidade desta, uma vez que o sistema da câmera é pré-determinado pela indústria das imagens” (LUZ, 2012, p. 118).

Assim, nesta pesquisa entende-se que o instrumento fotográfico é uma caixa preta que deve ser desvendada e articulada com as ações e intenções do fotógrafo, considerando os contextos de produção e consumo. Por consequência, as fotografias de Ponta Grossa são analisadas como um documento histórico, que está atrelado à ideia de uma imagem-acontecimento (Poivert, 2009, 2010), trazendo referências para indagar determinada narrativa. Além disso, a sua difusão traz consigo elementos que monumentaliza o evento e/ou a própria imagem. Em outras palavras, interessa pensar as proposições de Jacques Le Goff (1996) quando afirma que a fotografia pode ser simultaneamente uma imagem-documento (índice) e imagem-monumento (símbolo). Esses conceitos fornecem subsídios para compreender que o registro e a difusão destas imagens estão associados a um processo de documentação que busca determinar a

paisagem desta cidade como sendo uma representação visual simbólica ou, ainda, um monumento.

### **Luiz Bianchi: um produtor de imagens**

A existência e o acesso a um acervo ou fundo constituído predominantemente por negativos em suporte de vidro é raro no Brasil, quando comparado aos que são formados por cópias fotográficas e /ou negativos em rolo de filme. Patricia Camera (2018, p. 1) elencou as coleções do Instituto Moreira Salles, a Coleção Dona Thereza Christina Maria na Biblioteca Nacional e a Coleção Militão Augusto de Azevedo no Museu Paulista da Universidade de São Paulo como alguns dos exemplos. Ainda, ampliando o cenário brasileiro, encontram-se a Coleção Francisco Rodrigues, da Fundação Joaquim Nabuco no Recife (PE). Ao sul localiza-se a coleção Guilherme Glück, no Museu da Imagem e do Som e a de Arthur Wischral, na Casa da Memória, ambas em Curitiba (PR). Rumo ao interior encontra-se a coleção do Museu Antropológico Diretor Pestana (MADP), em Ijuí (RS) e o Fundo Foto Bianchi em Ponta Grossa (PR). Este último merece destaque pela sua grandiosidade física e temática, resultante dos trabalhos exercidos pelos fotógrafos Luiz Bianchi, Raully Bianchi (filho) e Raul Bianchi (neto), no período que compreende da primeira década do início do século XX até 1970.

A produção dessas fotografias, resultante da atuação destas três gerações da família Bianchi, está armazenada na Casa da Memória Paraná. O Fundo Foto Bianchi conta com aproximadamente 45 mil negativos, cadernos de controle de serviços e caixas de negativos, além de alguns objetos, instaurando questões e percepções sobre este tipo de documento visual.

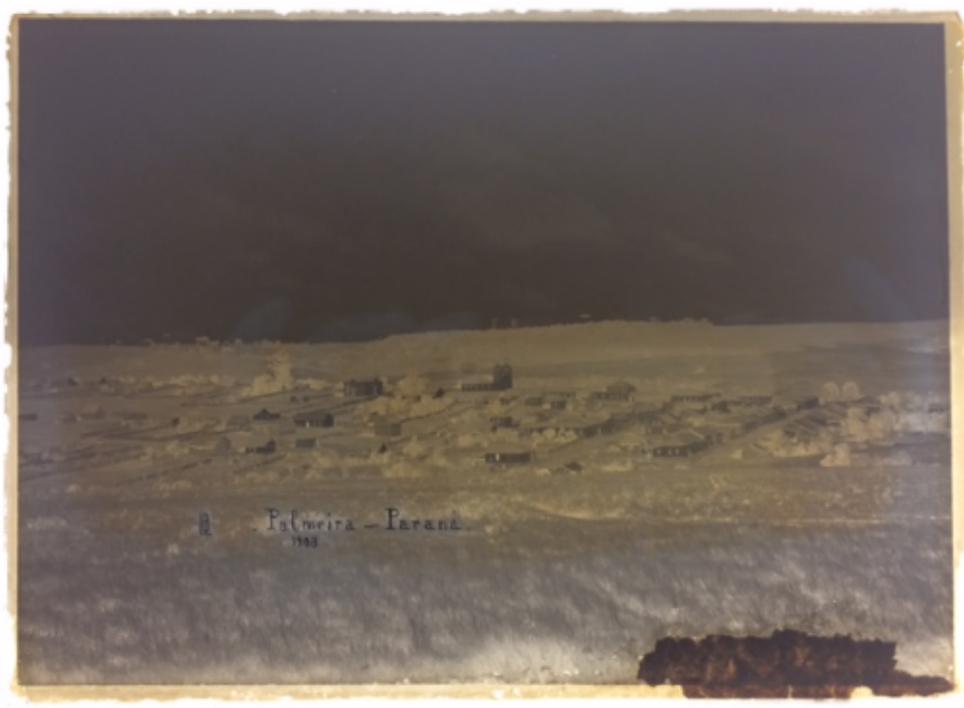
Para compreender sobre a práxis fotográfica de Luiz Bianchi é interessante pontuar alguns conhecimentos sobre as formas como ele atuou, indicando o perfil de sua formação, o local e período de trabalho, sua clientela e rede de sociabilidades, além dos produtos ofertados aos clientes, assim como os equipamentos e processos fotográficos utilizados. Para isso, uma das fontes consultadas foi o projeto “Fotógrafos Pioneiros do Paraná”, desenvolvido pela Fundação Cultural de Curitiba e MEC-FUNARTE (Escritório Regional de Curitiba), tendo a pesquisadora Roseli T. Boschilia (1982) como coordenadora técnica.

A principal entrevista analisada é a conversa do filho de Luiz, Raully Bianchi, com o entrevistador e pesquisador Loreno Luiz Zatel Hagedorn que ocorreu no dia 03 de novembro de 1982. Neste documento, localizado na Casa da Memória de Curitiba, verificou-se que Luiz Pedro Bianchi nasceu na Argentina e faleceu aos 66 anos em 1943 com o diagnóstico de isquemia. No jornal Diário dos Campos, Droppa (2002) explica que Luiz era filho dos italianos Carolina e Carlos Bianchi. “Seu pai era dono de uma fábrica de portas (entalhes) e de um jornal, e começou a se dedicar à fotografia, o que levou o filho Luiz a aprender o ofício fotográfico desde cedo”. No entanto, segundo conta Raully (op.cit.), seu pai aprendeu as técnicas no exército. Leandro (1996, p. 4) completa que “Luis aprendeu o ofício da fotografia em Buenos Aires. Ali permaneceu até cumprir suas obrigações com o exército, quando engajou-se (muito provavelmente como fotógrafo) em um navio Mercadante inglês”. Neste mesmo documento, Leandro explica que Luiz trabalhou entre 1906 e 1907 com um fotógrafo alemão na Lapa (PR). Em 1909 retorna e permanece durante um mês e meio nesta cidade para ajudar o fotógrafo que havia adoecido. “Sabemos que entre 1904 e início de 1905 ele produziu algumas imagens já na região dos Campos Gerais” (ibid.). Mais tarde, uma de suas itinerâncias é constatada no anúncio publicado no jornal curitibano A República, em setembro de 1908, que noticia sobre o exercício de suas habilidades artísticas como fotógrafo em Palmeira. A figura 08 comprova a sua atuação, pois mostra um negativo da vista desta cidade, acompanhada de sua assinatura LB (Luiz Bianchi) e com a legenda “Palmeira 1908 – Paraná”. Uma breve leitura desta paisagem indica a parte central da cidade, com sua igreja e alguns poucos sobrados, que já eram disputados em 1907 pela comunidade. Na revista O Olho da Rua (1907, p. 22) lê-se um diálogo onde são problematizados os usos e as funções do “sobrado do largo”, incorporando-o à discussão simbólica de uma cidade que valoriza a cultura (figura 08).

Dentre outras informações levantadas na entrevista dada por Raully, ele conta que Luiz buscou alternativas de trabalho na Lapa plantando batata e cebola. Neste mesmo projeto (BOSCHILIA, 1982) encontra-se a entrevista feita com o fotógrafo Guilherme Gluck. Este fotógrafo relembra que, ainda quando criança, Luiz retratou a sua família no interior da Lapa. Além disto, ele cita que o fotógrafo praticava a fotografia registrando o vento (céu), enquanto trabalhava como agricultor na fazenda de Arthur

Suplicy, fundada em 1838. De fato, alguns negativos de vidro foram encontrados no Fundo Foto Bianchi que mostram as nuvens e os registros da Casa Lacerda<sup>28</sup>.

Figura 08: Negativo da paisagem de Palmeira (PR) em 1908.



Fonte: Luiz Bianchi. Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

Figura 09: Recorte da revista O Olha da Rua em 08 de julho de 1907.

— Com que então o prefeito da Palmeira vai trocar a casa da Câmara pelo legendário sobrado do largo?  
— Já ouvi dizer, e é muito bom, só assim os Palmeirenses terão Câmara em sobrado.  
— E a cadeia vai para o sobrado também?  
— Qual o que, a cadeia ficará onde está, por quanto é da ignácia que o governo pague o pato, ficando livre à Câmara mandar ali construir um teatro municipal.  
— Mas já não tem um teatro?  
— Tem, mas um só é pouco.  
— Pouco? Si a cidade é pequena e quasi nunca vai companhia até lá.  
— Quanto a isso, não, que há oito ou nove meses, si não me falha a memória, já estive lá uma companhia de Cavallinhos e há cinco ou seis uma outra, essa era dramática, passou de trem que ia para Ponta Grossa, logo...  
Logo, subentende-se um só é pouco, ou por outra não chega.

Fonte: Biblioteca Nacional.

<sup>28</sup> Construída entre 1842 e 1845, funcionou durante a Revolução Federalista (1894) como quartel da Segunda Brigada e neste local foi assinada a Ata de Capitulação da Lapa (<http://www.turismo.pr.gov.br>).

Destas informações é possível supor que Luiz fotografava na região da Lapa para complementar a renda que obtinha como agricultor, não possuindo um ateliê fixo nesta cidade. No entanto, o que chama atenção é a produção de fotografias das nuvens. Uma ação que pode ser compreendida como um *hobby* e que talvez tivesse uma repercussão maior em outra cidade e período. Essa atribuição é tomada com base na história da fotografia, pois esse tipo de registro se aproxima da proposta de fotografias de nuvens iniciada em 1922 pelo fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz (1864-1946). Uma produção que deve ser contextualizada, pois a princípio a captura fotográfica prevalecendo as nuvens na composição, parece ser uma expressão banal quando analisada na contemporaneidade. No entanto, quando contextualizada, a mesma promove algumas relações entre a arte e a filosofia da imagem. Isso pode ser analisado quando Luciana Swarowsky explica sobre o ato fotográfico de Stieglitz e suas repercussões na história da fotografia:

Valorizando as características do meio, a partir de 1922 o artista realiza a série fotográfica intitulada *Equivalentes*. Consideradas as primeiras fotografias abstratas já feitas, as suas imagens de nuvens - carregadas de símbolos e significados, segundo Krauss, "postulam a ausência de fundamento da composição, exatamente como um *readymade* de Duchamp". Realizada entre 1922 e 1931, a série de Stieglitz é, segundo Dubois, o "recorte no estado puro" ou, conforme Krauss, "imagens arrancadas com cortador do tecido contínuo da extensão do céu". Utilizando-se apenas da técnica de recorte, Stieglitz extraiu da natureza a sua abstração pura e, assim, transformou em diferentes mensagens a mistura de claro e escuro das nuvens. Estas, enquanto traço do real (enquanto massa de vapor suspensa na atmosfera), uma vez desprovidas de um sentido de orientação que conforte o nosso olhar e que, as conecte com as nossas relações de mundo (neste caso o chão) e, ainda, distantes de sua horizontalidade, passam a abandonar o seu valor de significação primário, de mimeses do real, e tornam-se impressões diversas. (SWAROWSKY, 2012, p. 831)

Tal observação é singular, porque contextualiza a produção de Luiz e ainda aponta algumas considerações sobre a leitura do espaço fotográfico:

- A prova de que Luiz Bianchi fotografava o céu com as nuvens na cidade da Lapa, no ano de 1909 (ou anterior a isso), indica que o fotógrafo tinha uma percepção aguçada sobre as diferentes possibilidades de representação.
- Essa prática foi exercida antes de Stieglitz em um local desprovido de uma recepção para o julgamento artístico. Desta forma, sua atitude foi isolada, ou seja, sem a oportunidade de desmembrar análises por parte do universo artístico<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Basta lembrar que mesmo adiante, a Semana de Arte Moderna de 1922 no Brasil, desconsiderou a fotografia neste processo de "atualização" das artes.

- Outro aspecto interessante é pensar sobre o enquadramento que pode ser feito para fotografar as nuvens. Dentre eles existe a possibilidade de escolher em registrar o horizonte. Como consequência observa-se a linha que delimita o solo. Nesta opção determina-se a representação de um local específico, indicando uma cidade, um campo, etc. Por outro lado, caso a escolha do enquadramento seja para excluir a linha do horizonte, tem-se a representação de um espaço genérico. Então, a ação de fotografar a nuvem e a sua tradução imagética tornam-se o foco da análise.

Destas observações conclui-se que a postura do fotógrafo para elaborar o espaço fotográfico é fundamental para determinar qual é este local na paisagem representada. Ainda, salienta-se que a leitura da imagem pode ser tratada entre documento e arte (ROULLÉ, 2009). Essa discussão é pertinente para compreender a fotografia (figura 04) que compõe parte da série de postais sobre o voo de Cícero Marques em Ponta Grossa. O acontecimento ocorreu em 20 de abril de 1914, conforme publicado no jornal Diário dos Campos. Ao mesmo tempo em que ele documenta o evento na cidade, traz relações estéticas de uma expressão inovadora, dominando as dificuldades técnicas do instantâneo fotográfico e do enquadramento feito com uma câmera de grande formato. O resultado é uma paisagem que busca a representação simbólica de uma cidade que se mostra integrada aos avanços tecnológicos do transporte aéreo (figura 10). O consumo dessa imagem provoca a sensação de pertencimento àquele momento, mesmo que a pessoa não tenha estado presente no dia do evento.

Figura 10: Fotografia panorâmica de Ponta Grossa feita por Frederico Lange em 1901.



Fonte: Acervo Foto Elite. Museu Campos Gerais.

Ainda que o conjunto de negativos de imagens com nuvens ou os negativos do avião chamem atenção, o trajeto de Luiz para Ponta Grossa e sua permanência nesta cidade interessa para as próximas análises. Primeiro é importante apresentar que quando Luiz decidiu permanecer em Ponta Grossa, já existia um circuito profissional que foi se fortalecendo junto com o desenvolvimento da cidade. Entre os principais nomes figuravam Frederico Lange, José Weiss, José Ruhland, Miguel e Anna Herdage, entre outros fotógrafos que passaram pela cidade.

Nas entrevistas dadas ao projeto *Fotógrafos Pioneiros do Paraná* (op. cit), Raully e Gluck comentam que o fotógrafo permaneceu na Lapa até iniciar os serviços para a *São Paulo Railway*. Os serviços para esta companhia são verificados no conjunto de negativos e algumas anotações que aparecem somente no caderno de clientes de 1913. Dentre as cidades anotadas neste caderno estão Jaguariahyva, Rio Negro, Porto União, Três Barras, Linha São Francisco e Estação Serrinha (Serra). Alguns dos negativos observados possuem uma legenda do local, indicando o uso documental e possivelmente comercial como cartão-postal (Figura 11). Outros apresentam uma inscrição numérica no canto do negativo, mas grande parte não mostra nenhuma identificação nos cadernos. Isso indica uma possível existência de outra lista ou caderno sobre as paisagens feitas especificamente para a companhia férrea.

Figura 11: Negativo positivado do registro fotográfico da divisa entre Paraná e Santa Catarina.



Fonte: Luiz Bianchi. Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

Apesar dos negativos sobre a ferrovia estarem vinculados ao segundo caderno de registro dos serviços de 1913 até 1916, a validação da instalação definitiva de Luiz em Ponta Grossa é inexata. Segundo informações dadas por Raully (op.cit) e Raul (NETTO, 2001), o fotógrafo fixa-se na cidade após casar-se com Maria Thómem (cujo apelido era Mike). Na coluna Sociedade do jornal A Republica de 28 de outubro de 1909, consta o anúncio desta união. No entanto, seu neto Raul (ibid) conta que os serviços em Ponta Grossa tem início em 1904. Contudo, a fotografia mais antiga que foi catalogada no Fundo Foto Bianchi mostra a legenda “Colocação da primeira pedra para o edifício da Santa Casa de Misericórdia em Ponta Grossa 31-7- 907”. Já o alvará de seu ateliê foi feito em dezembro de 1913. Desta retrospectiva, é possível observar que Luiz esteve presente já nos primeiros anos do século XX em Ponta Grossa, desenvolvendo trabalhos que documentam visualmente a paisagem da região e tratam de temas diversificados (cidade, ferrovia, natureza, etc).

Os jornais da cidade também indicam que Luiz colaborava com a sua esposa em uma loja de armarinhos. O primeiro anúncio desta parceria é comprovado na publicidade veiculada no jornal Diário dos Campos do dia 14 de dezembro de 1909. Adiante, esses anúncios se repetem, colocando a loja em evidência. No entanto, um estudo detalhado sobre a inserção de Luiz nas redes sociais de Ponta Grossa aparece diretamente ligado à profissão de fotógrafo.

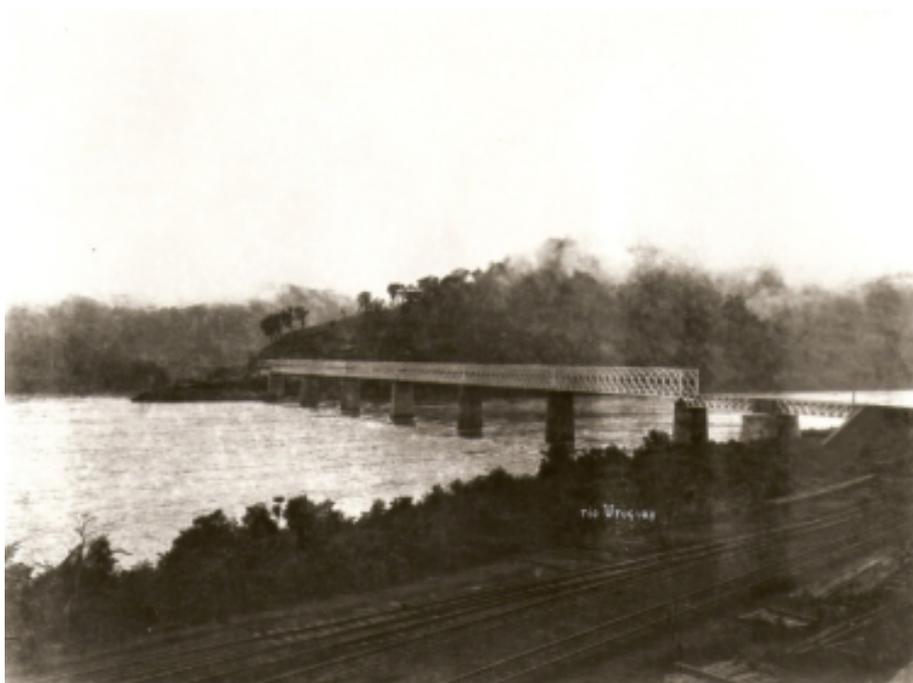
Interessante notar que o prefeito Theodoro Rosas está entre os clientes. Seu retrato foi feito em 15-12-1912. Isto significa que foi retratado três meses depois de sua posse na Prefeitura de Ponta Grossa, representando o Partido Republicano Liberal. Durante seu exercício, contraiu empréstimo para a construção de rede de água e esgoto. Em 1913, inaugurou a Santa Casa de Misericórdia, que já havia sido fotografada em 1907 por Luis Bianchi, quando da colocação da primeira pedra fundamental. Após dois anos de existência, o estúdio se estabilizou. Assim, o proprietário seguiu uma solicitação à Prefeitura de Ponta Grossa para a abertura do Athelier Photographico em 1913 (CAMERA, 2015, p. 5)

Ao mesmo tempo em que atuou em Ponta Grossa, sua projeção fora dela pode ser verificada no pequeno informativo do jornal O Progresso, de 08 de junho de 1912, quando é anunciado que Luiz atende a chamados em qualquer parte do estado. Essa informação corresponde para alguns negativos e anotações encontradas no primeiro caderno (1911-1912), que mostram conexões com outras cidades do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. A figura 12 é simbólica, pois mostra a ponte de ferro, no Rio Uruguai, que foi construída no lugar da primeira obra. A ponte anterior foi feita de madeira e foi destruída por uma enchente. Essa construção de ferro está localizada, entre os estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, ou seja, na região do Contestado.

Apesar de suas atividades profissionais, consta na reportagem escrita por Droppa (2002) que “em 1917, Bianchi resolveu emigrar para a Inglaterra, mas seus amigos Francisco Búrzio e João Milasch convenceram-no a permanecer na cidade”. Com o passar dos anos, os serviços crescem e o ateliê muda quatro vezes de endereço, localizados sempre em lugares estratégicos da cidade. Primeiro em frente à estação ferroviária em Ponta Grossa (Estação Saudade). Segundo na Rua XV de novembro, esquina da com a Rua das Tropas (atual Rua Augusto Ribas). Depois na Rua XV de novembro, antigo nº 7, logo em frente à Casa Romano e ao lado do Banco Francês e Italiano. Por último, com sede própria a partir de 1940, na Rua Sete de Setembro, 592.

Sua consolidação na cidade foi acompanhada pelo crescimento urbano, impulsionada entre 1908 e 1910 pela construção da linha Sul da EFSPRG, sendo desde 1907 incorporada à *Brazil Railway Company* (ESPIG, 2009).

Figura 12: Negativo positivado do rio Uruguai e sua ponte de ferro, c. 1913.



Fonte: Luiz Bianchi. Fundo Foto Bianchi. Casa da Memória Paraná.

Neste contexto Luis participou como fotógrafo de Ponta Grossa, uma “cidade encruzilhada”, conforme nomeada pelo escritor pontagrossense Eno Theodoro Wanke em “O voo da pombinha” (1964). Uma justa colocação, se observado que as chapas de vidro registraram um trecho férreo de grande excelência para a economia nacional e internacional de erva-mate e madeira e que a cidade foi sede de dois importantes entroncamentos da estrada de ferro. Com esta singularidade, a cidade passou a exibir visualmente algumas particularidades. Por exemplo, Luis fotografou o desmatamento das matas com Araucária e a indústria madeireira, que devido sua função possui características nômades. Ele retratou a construção da estrada de ferro São Paulo – Rio Grande com destaque para a nova ponte do Rio Iguaçu que deixou de ser de madeira e foi elaborada em ferro, após ser destruída por uma enchente. Fotografou em estúdio as famílias polonesas, russas-alemãs e holandesas que vieram habitar as regiões próximas

da estrada de ferro. Documentou a urbanização da cidade, mostrando suas principais edificações: o Banco Francês-Italiano, o Instituto do Mate, a Empresa Telefônica e a Santa Casa da Misericórdia. No ambiente cultural e no ramo comercial a ação do fotógrafo expôs algumas formas de sociabilidades como os retratos festivos do Clube Literário e das bandas marciais e de jazz, divulgou a fachada de importantes lojas do período como a Casa Romano e documentou a concentração dos ponta-grossenses que observavam a aterrissagem do avião Marques. Neste cenário de transformações urbanas, alguns dados são relevantes para legitimar esta cidade como sendo a segunda de maior importância do Paraná para a época (CAMERA, 2013, p. 3).

Para fazer as fotografias, Luiz utilizava uma câmera de origem alemã e outra italiana, com um chassi que comportava negativos de tamanho máximo de 18 x 24 centímetros ou tamanhos menores. Essas informações mostram especificidades sobre a construção do espaço fotográfico, pois a sua constituição é baseada nas possibilidades de cada equipamento e produto. Disto, pode-se pontuar que a câmera de grande formato possibilita construir cenas específicas, achatando os planos na imagem e distorcendo ou emparelhando algumas linhas verticais, horizontais e diagonais. Também, a grande área do negativo facilita praticar a técnica do retoque e fazer a inscrição de legendas nos negativos. Todos esses detalhes são importantes, pois cada fotógrafo vivencia realidades diferentes, buscando perceber as necessidades da representação de determinado local e agindo de acordo com o seu conhecimento e disponibilidade técnica. Isso é notável quando refletimos sobre a produção da paisagem panorâmica feita por Marc Ferrez, Valério Vieira e Luiz Bianchi. Dos exemplos apresentados, observa-se que existem duas formas de construir um panorama. Utilizando-se das palavras de Dubois (2005, p. 215),

Parece-me que se podem distinguir, esquematicamente, dois grandes tipos de panorama fotográfico (e vários subtipos): de um lado, os panoramas no sentido estrito (tipo I), isto é, oferecendo uma vista panorâmica numa única imagem (realizada numa só tomada); de outro lado, os panoramas no sentido amplo - se assim se pode falar - (tipo II), isto é, obtidos por meio de montagem de várias vistas (cada uma destas mais ou menos convencional), de modo a poder reconstituir a continuidade espacial de um campo estendido.

Deste modo, pode-se concluir que a fotografia é um tipo de imagem que ajuda a ler a paisagem. A exploração dos limites e transgressões deste tipo de representação é evidente quando se aplica o uso da montagem de vários negativos para obter uma única paisagem panorâmica. As diferenças entre o que o olho vê e o que a imagem mostra são irrefutáveis.

**A escrita da paisagem: o caso da montagem de vistas urbanas e a série de cartões-postais do voo de Cícero Marques**

Dessa explanação, pontua-se que Luiz Bianchi estava agindo profissionalmente dentro das perspectivas de sua época. Isto é, fotografando as transformações urbanas, econômicas e sociais, indicando as expressões humanas sobre a natureza, como, por exemplo, fazendo o registro do voo de Cícero Marques, das construções da estrada de ferro, das ampliações das cidades que procura se adequar às suas carências, culturas e relevos. Algumas representações seguem uma narrativa composta por séries de cartões-postais ou cartões de visitas. Outras são apresentadas por um olhar “mágico” como no caso da fotografia panorâmica.

Disto importa tratar a gramática fotográfica sobre a paisagem. O objeto negativo, positivado para ser aplicado neste estudo (figuras 01 e 02) é raro e importante por mostrar uma etapa do procedimento da elaboração da paisagem. Essa imagem não é a que circula na sociedade, mas ela é aquela que possibilita obter a cópia final para a fotografia ser comercializada. Assim, para fazer a sua leitura, entende-se que essa imagem expõe especificidades próprias de um negativo (CAMERA; LIMA, op.cit). Também, consideram-se algumas orientações para a análise, que foram elaboradas por Mauad (2004, p. 19-36).

A interpretação dessa imagem panorâmica passa pela percepção de que o espaço fotográfico é a soma do recorte espacial de três vistas consecutivas. Para obter este resultado, o fotógrafo observou e registrou a natureza de cada espaço de forma individualizada, tomando o cuidado de manter um padrão de sua visualidade (tons, luz, profundidade, foco, enquadramento, etc.). Com a sua reorganização, lado a lado, obteve-se uma única paisagem alargada em sua dimensão linear (horizontal). A experiência do fotógrafo para fazer a fotometragem, conta com o conhecimento do uso adequado para os tempos de revelação do negativo e do papel, garantindo a linearidade do espaço construído, como se tivesse realizado uma única captura desta cena. A reprodução deste conjunto, ou seja, da imagem resultante dessa montagem, acompanhada por criteriosos procedimentos laboratoriais, é o que garante o êxito da escrita da paisagem fotográfica. Caso contrário, a mesma poderia ser vista como uma grande aberração.

A escolha de construir especificamente a paisagem deste local provavelmente se deu com base no conhecimento selecionado da vista documentada por Frederico Lange em 1901 (figura 10). A composição visual dessa panorâmica busca representações simbólicas da cidade, mostrando a igreja, as casas e as ruas principais. Contudo, ela mostra uma cidade onde predomina a ausência de pessoas, transporte, pavimentação e iluminação pública. Então, a fotografia feita por Luiz seria como uma

busca para traçar a trajetória das mudanças da cidade. Os atributos visuais da paisagem parecem se encaixar harmoniosamente nas duas produções. O espaço da figuração em ambas, mostra a perspectiva das ruas, a igreja ao alto, exibindo uma hierarquia de forças das figuras natureza, cidade e sujeitos. Tudo parece obedecer ao contorno do relevo. Na fotografia feita por Luiz, o espaço de vivência indica como são os modos de pertencer a esta cidade. A fotografia toca o imaginário sobre o andar e descer pelas ruas, o ser visto pelos vizinhos através das cercas, os modos de viver nas casas de madeira. Tudo isso ultrapassa a percepção do visível.

Por fim, o que chama atenção nessa imagem é o espaço extra-fotográfico, definido como sendo “o que é visto no negativo e que provavelmente não foi mostrado no produto final (CAMERA; SOLANGE, op.cit.). Neste caso ele é constituído pela parede de madeira e pelas tachinhas que unem as três fotografias para surgir um único espaço fotográfico. Então, o valor do negativo é surpreendente quando pensando sob a perspectiva de ofertar essas informações, denunciando explicitamente o processo de montagem.

Nesta análise, é importante considerar o próprio ato fotográfico. A atitude de fazer uma panorâmica coloca em evidência a própria perspectiva moderna de fazê-la, mas, sobretudo de difundir esta imagem. Mesmo que o método não seja tão glamouroso, eficiente ou tecnológico, como o que foi praticado por Marc Ferrez, a satisfação de ter ou de presentear alguém com o cartão-postal da panorâmica de Ponta Grossa já se conforma em uma atitude moderna, confluindo com os costumes da época.

A paisagem em formato de cartão-postal é um objeto fotográfico de afirmação simbólica, moderna, que narra sobre a cidade. Neste caso, ela contempla uma narrativa de continuidade do que foi mostrado por Frederico Lange em 1901. Ela é um documento do discurso visual desta cidade e se integra na esfera da história das representações de grandes cidades. Neste caso, a fotografia é um relato visual de que as crianças seguem a rua abençoada pela catedral. Uma cidade que se mostra ordenada ao relevo ou, ainda, que se funde à ordem natural. A cidade continua pacata, apesar do crescimento ordenado das residências. Por fim, ela é uma imagem, que explicita a artificialidade de sua constituição. Somente com o contato desse documento visual (negativo) é que se tornou possível visualizar os procedimentos executados anteriores à sua comercialização. Ter acesso a este negativo é pensar que o mesmo pode ser nomeado como um pré-cinema. Em uma suposta movimentação linear destas três vistas, obtém-se uma imagem fílmica. Essa imagem mostra um espaço artificial que não perde

sua configuração como cidade e aponta significados simbólicos próprios a ela como, por exemplo, uma imagem moderna no sentido de sua visualidade (panorâmica), mas não no seu caráter técnico (modos de fazer).

Assim como essa narrativa “fílmica” está presente na história visual da paisagem de Ponta Grossa, a narrativa das legendas fotográficas nos cartões-postais acompanha as notícias atuais no jornal da cidade. No Diário dos Campos, em 20 de abril de 1914 (figura 13), se encontra a principal reportagem do dia, comunicando os fragmentos do acontecimento do dia anterior:

O voo de Cícero Marques, onthem, no prado “Campos Geraes”, foi um verdadeiro assombro. O movimento do povo – A chegada do aviador – Os preparativos – Porque demorou a ascensão – O policiamento mal feito – Um castigo... de pó... – A ascensão – A descensão – Acclamações do povo – O Triunfo do, aviador – Outras notas” [sic].

Figura 13: Reportagem sobre o voo de Cícero Marques em Ponta Grossa.



Fonte: Casa da Memória Paraná.

No caso da série de postais (Figuras 03 até 07), o fotógrafo busca contar uma história, prevalecendo à junção de momentos deste evento. Este tipo de documento visual é importante, pois oferece elementos únicos, visuais, que são complementares à reportagem do jornal. A análise desta série sugere a interpretação de que em cada imagem, o protagonista é a máquina voadora. No caso do jornal e das Legendas, Cícero Marques é o ator principal. Os momentos documentados por Luiz Bianchi comportam uma narrativa lógica, apesar dos registros serem avulsos. Uma montagem em um único cartão postal poderia ter sido feita, seguindo a lógica: preparativos para o voo; o avião pronto para voar; o momento em que o avião se destaca no céu; o final do voo; e, finalmente, as pessoas admirando o avião.

É interessante notar que, tanto na fotografia panorâmica quanto na série dos postais de Cícero Marques, a ferrovia não aparece na constituição da paisagem. Assim, essas produções buscam valorizar a cidade distanciando-se da tradicional representação simbólica da cultura tropeira e/ou da instalação ou do uso da ferrovia nesta cidade. Então, a monumentalização da cidade não está focada no símbolo do transporte ferroviário, mas na representação da religiosidade onde o símbolo é a igreja localizada no topo do relevo. Da mesma forma, Ponta Grossa não está representada nas edificações das estações de trem (Paraná e Saudade), mas em uma paisagem marcada pela atuação do famoso avião Cícero Marques.

Ambas são paisagens que constroem narrativas sobre a modernidade, sendo a fotografia panorâmica sustentada pela importância de incluir-se no circuito deste tipo de produção e representação. Já os postais seguem a proposta de difundir a cidade como locus de marcantes eventos que proclamam os avanços da época.

A discrepância dessas representações está na prova de que Luiz Bianchi não possuía um equipamento moderno; ele teve que explorar seus conhecimentos fotográficos e laboratoriais para garantir a qualidade da montagem da paisagem. No caso dos postais sobre o evento do voo, que aglutinou quase três mil pessoas, os jornais relataram situações que ferem à lógica de uma cidade moderna e ideal. Na reportagem consta o ocorrido de algumas atitudes indesejáveis como a falta de colaboração para se distanciar do avião na hora do voo, a presença de pessoas que não tinham ingresso e o caso de um furto acompanhado pela falta de policiamento no local.

A panorâmica estudada tem sua valorização no sentido de mostrar que apesar das dificuldades de execução, por falta de uma tecnologia avançada, o fotógrafo produziu uma imagem dentro dos moldes de representação que eram desejados na

época. Uma paisagem que buscava explorar o relevo e as suas inserções culturais, que para este caso prevaleceu a representação da religiosidade local. Além do mais, uma vista já explorada por Frederico Langue, propondo assim um documento visual que possibilita verificar as modificações da cidade.

No caso da produção dos postais, a especificidade em si de sua reprodutibilidade promove a repetição de sua visualização. Esse ato fortalece o estatuto da imagem e de seu conteúdo (a cidade). Os postais individuais e em conjunto tornam viável tratar o acontecimento como sendo um evento histórico que monumentaliza a cidade de Ponta Grossa.

Por fim, esta pesquisa pode ser localizada para dialogar com a proposta de Cosgrove (2004, p.111) quando escreve:

A Geografia Humana estuda a repartição dos homens, de suas atividades e de suas obras na superfície da terra, e tenta explicá-la pela maneira como os grupos se inserem no ambiente, o exploram e transformam; o geógrafo debruça-se sobre os laços que os indivíduos tecem entre si, sobre a maneira como instituem a sociedade, como a organizam e como identificam ao território ao qual vivem ou com o qual sonham.

Desta forma, a experiência do (in)visível, “ver” e “ser” notado “na” e “pela” paisagem, está atrelada às referências sobre o fazer fotográfico e na importância de difundir a representação visual de determinada paisagem. Assim, pode-se pontuar que a construção da paisagem tramita entre o real e o imaginado. Em seu âmago, o valor da paisagem fotográfica está inculcado na leitura da gramática visual, que deve considerar seus limites, apropriações, negações e extrapolações investigadas em conjunto com outros documentos (visuais, verbais, escritos).

## Referências

Anúncio. Diário dos Campos, p. 1, Ponta Grossa, 14 dez. 1909.

Anúncio. O Progresso, p. 1, Ponta Grossa, 08 jun.1912.

BALADY, Sonia Umburanas. **Valério Vieira**: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo.

BEDIM, Willian; CAMERA, Patricia. O contexto comercial e a produção de Luis Bianchi: memória escrita e fotográfica. In: Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 5. 2015, Londrina, PR. **Anais** [...]. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2015. p. 27-44.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO (et al.) **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BIANCHI, Luiz. Negativo da divisa entre Paraná e Santa Catarina. Ponta Grossa: Arquivo da Casa da Memória Paraná, s/d. (dry plate).

\_\_\_\_\_. Negativo da Vista de Ponta Grossa. Ponta Grossa: Fundo Foto Bianchi; Arquivo da Casa da Memória Paraná. (dry plate).

\_\_\_\_\_. Negativo de Palmeira. Ponta Grossa: Fundo Foto Bianchi; Arquivo da Casa da Memória Paraná, 1908. (dry plate).

\_\_\_\_\_. Negativo do Rio Uruguai. Ponta Grossa: Fundo Foto Bianchi; Arquivo da Casa da Memória Paraná. (dry plate).

\_\_\_\_\_. Negativo Panorâmica de Ponta Grossa. Ponta Grossa: Fundo Foto Bianchi; Arquivo da Casa da Memória Paraná. (dry plate).

\_\_\_\_\_. Negativo positivado da Panorâmica de Ponta Grossa. Ponta Grossa: Fundo Foto Bianchi; Arquivo da Casa da Memória Paraná. (dry plate).

\_\_\_\_\_. Negativo positivado do avião no céu. Ponta Grossa: Fundo Foto Bianchi; Arquivo da Casa da Memória Paraná. (dry plate).

\_\_\_\_\_. Postal Cícero Marques antes de voar. Ponta Grossa: Arquivo Museu Campos Gerais (postal).

\_\_\_\_\_. Postal Cícero Marques aterrissando em Ponta Grossa. Ponta Grossa: Arquivo Museu Campos Gerais (postal).

\_\_\_\_\_. Postal Cícero Marques em Ponta Grossa. Ponta Grossa: Arquivo Museu Campos Gerais (postal).

\_\_\_\_\_. Postal do avião e público em Ponta Grossa. Ponta Grossa: Arquivo Museu Campos Gerais (postal).

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BOSCHILIA, Roseli T (org.). **Projeto Fotógrafos Pioneiros do Paraná**. Ponta Grossa, 1982. Acervo: Casa da Memória de Curitiba.

CAMERA, Patricia. Curadoria do Fundo Foto Bianchi: cultura fotográfica em Ponta Grossa e região. **Anais do Museu Paulista: História E Cultura Material**. São Paulo, Nova Série, vol. 26, 2018, p. 1-33. e31.

\_\_\_\_\_. A fotografia sob a perspectiva da construção social da tecnologia. **Mouseion**, n. 15, p. 45-66, ago. 2013.

\_\_\_\_\_; LIMA, Solange Ferraz de. O outro lado da imagem: o negativo como objeto de conhecimento. **Domínios da Imagem**, Londrina, v. 12, n. 22, p. 22-46, jan./jun. 2018.

Casamento Civil. A República, p. 2, Curitiba, 28 out. 1909.

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

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: Cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORREA, Roberto Lobato, ROSENDAHL, Zeny (orgs.). In: **Geografia cultural: uma antologia**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

DROPA, A. M. Memórias e Imagens da Cidade. O fotógrafo Luiz Bianchi. Diário dos Campos, Ponta Grossa, 17 de fev. de 2002.

DUBOIS, Philippe. A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz a sua encenação. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec e SENAC-Editora, 2005.

\_\_\_\_\_. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 2000.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo29/agua-tinta>>. Acesso em: 01 de Nov. 2019.

ESPIG, Márcia Janete. **Personagens do Contestado**: Os turmeiros da Estrada de ferro São Paulo – Rio Grande (1908-1915). Porto Alegre, 2008. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **A cidade multiplicada**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FRIZOT, M. 1839-1840. Photographic developments. In: FRIZOT, Michel (Org.). **A New History of Photography**. Colônia: Köneman, 1998.

FUNDO FOTO BIANCHI. Caderno de clientes e serviços Foto Bianchi. Ponta Grossa: Acervo da Casa da Memória Paraná, 1913.

LANGE, Frederico. Imagem digitalizada da panorâmica de Ponta Grossa. Ponta Grossa: Acervo Foto Elite. Museu Campos Gerais (digital).

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP:UNICAMP, 1996.

LEANDRO, J A. Luis Bianchi, fotógrafo dos Campos Gerais. Jornal de História. Ponta Grossa, ano I, n. 3, agosto de 1996.

LUZ, Patricia Camera Varella da. **A trajetória da fotografia no Salão Paranaense**: uma visão a partir da construção social da tecnologia fotográfica. Curitiba, 2006. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar o Brasil oitocentista. **Revista eletrônica Studium**, Unicamp, nº 15, 2004.

NETTO, I. Bianchi e suas batalhas (Entrevista com Raul Bianchi). Diário dos Campos, Ponta Grossa, 09/10 set. 2001. n. 28.342

O Olho da Rua, Curitiba, ed. 5, p. 22, 1907. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=240818&pasta=ano%20190&pesq=>. Acesso em: 01 de nov. 2019.

O vôo de Cícero Marques. Diário dos Campos, Ponta Grossa, p. 1, 20 de abr. 1914.

Palmeira. A República, p. 1, Curitiba, 04 set. 1908. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=215554&pasta=ano%20190&pesq=Palmeira>. Acesso em: 01 de nov. 2019.

PEIXOTO, Rogério V. **A formação do piloto policial-militar de helicóptero da PMESP - Critérios Jurídicos e técnicos**. Monografia de conclusão de curso. Centro de Aperfeiçoamento e estudos superiores "Cel PM Nelson Freire Terra". São Paulo, 2008.

POIVERT, Michael. L'Événement comme experience. Les images comme acteurs de l'histoire. In: **Editions papiers**. Disponível em <<http://editionsapiers.org/print/43>>. Created 05-18-2009. Acesso em out. 2010.

\_\_\_\_\_. **La photographie contemporaine**. Paris: Ed. Flammarion, 2002.

POSSAMAI, Z. R. Fotografia e cidade. **ArtCultura** (UFU), v. 15, p. 67-77, 2008.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

Sociedade. A República, p. 2, Curitiba, 28 out. 1909. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=215554&pasta=ano%20190&pesq=Luiz%20Bianchi>. Acesso em: 01 de nov. 2019.

SWAROWSKY, Luciana Abitante; FONSECA, Darci Raquel. EQUIVALENTES: uma reflexão sobre a representação fotográfica a partir de Stieglitz. In: **Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA 2012**. Brasília-DF: Universidade de Brasília, 2012.

TURAZZI, Maria Inez. **Marc Ferrez: fotografias de um 'artista ilustrado'**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

WOLFF DE CARVALHO, Maria Cristina; SANTOS WOLFF, Silvia Ferreira. Arquitetura e Fotografia no Século XIX. In: Fabris, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991.

# AS ÁGUAS DA MONTANHA NA PINTURA DE PAISAGEM<sup>30</sup>

Camilla Carpanezi La Pastina

## Introdução

Este artigo trata do processo de criação de pinturas e desenhos resultantes de reflexões sobre os conceitos de pintura de paisagem no Oriente e no Ocidente. O foco principal recai sobre a concepção original da paisagem na China, *shanshui*, que significa literalmente “as águas da montanha”. A pesquisa se estrutura na linha de poéticas visuais, na qual a artista-pesquisadora confronta teoria e prática. Assim, serão abordadas pinturas de diversos artistas que embasam a minha própria produção.

A experiência da montanha fez parte de minha vida há alguns anos e deu a ela um significado singular. Assim, essa vivência passou a fazer parte de minha produção artística, ora aparecendo como assunto dos trabalhos, ora como a própria matéria utilizada (pigmentos naturais).

Ainda estudante na Escola de Belas Artes, minhas primeiras produções pictóricas traziam visões da montanha e da névoa encontrada na Serra do Mar paranaense. As pinturas chinesas já estavam na origem das minhas referências, pois tinha conhecimento das antigas filosofias chinesas por meio do livro *I Ching* e da prática de *Tai Chi Chuan*.

Embora tivesse também referências da história da arte ocidental, as quais persistem até hoje, era diante das paisagens orientais que eu encontrava as maiores similaridades com meus propósitos: a neblina, a monocromia, a valorização dos espaços vazios. Portanto, muitas características encontradas nas antigas pinturas chinesas e japonesas são recorrentes em minha própria produção artística.

Posteriormente vim a conhecer o trabalho de Joseph Mallord William Turner, pintor inglês do período romântico que pintava paisagens etéreas, quase abstratas. Assim, essas duas referências (pintura chinesa e William Turner) serão trabalhadas neste texto em diálogo com o espaço físico observado, mais especificamente as montanhas do Paraná.

---

30 Parte deste texto foi apresentada no 28º Encontro Nacional da ANPAP, Goiás, 2019.

É importante situar geograficamente o local de minhas inspirações. “A paisagem é caracterizada por montanhas isoladas e rios em vales profundos. O relevo é acidentado, com escarpas que, por serem paralelas à costa do Oceano Atlântico, recebem o nome de Serra do Mar” (RESERVAS, 2020). A fotografia abaixo foi tomada no cume da montanha Itapiroca, na Serra do Ibitiraquire/ PR. À esquerda se vê o Pico Paraná, a montanha mais alta do estado, e no fundo, à direita, o oceano.

Figura 01: Serra do Mar paranaense, vista do cume do morro Itapiroca



Fonte: arquivo pessoal.

A Serra do Mar paranaense é coberta pela Mata Atlântica, a floresta de maior biodiversidade do mundo. No Brasil, restam apenas 7% da sua cobertura original (RESERVAS, 2020). O trecho contínuo mais preservado do país vai de Peruíbe (São Paulo) até a Baía de Paranaguá (Paraná). São 25 áreas protegidas que juntas formam as “Reservas de Mata Atlântica do Sudeste”, o último trecho conservado de Mata Atlântica do Brasil, declarado Patrimônio Natural da Humanidade, em 1999 (MATA ATLÂNTICA, 2020).

Outra característica que merece destaque é a umidade típica da Floresta Atlântica, que cria cenários com neblina, o que nos remete também às paisagens orientais. Ocorre que as montanhas funcionam como barreiras para as nuvens formadas pelas águas do oceano, assim é comum encontrarmos neblina na montanha no fim da tarde, como se observa na figura 02.

A neblina possui a capacidade de velar e desvelar imagens com uma rapidez impressionante. No cume de uma montanha a visão torna-se ampliada, quilômetros de horizonte descortinam-se ao nosso olhar em todas as direções (360 graus) e também para o alto em direção à abóbada celeste. Em segundos, vem a neblina e não

se enxerga nada além de um plano branco rente aos olhos. A neblina possui ainda a capacidade de velar as cores, deixando-as mais apagadas ou dessaturadas.

Figura 02: Nuvens/ neblina na montanha



Fonte: arquivo pessoal.

A concepção de paisagem na China surge imbricada aos princípios taoístas. Destacamos a pintura de paisagem da Dinastia Song, que mostra grandes montanhas em meio a picos enevoados. Encontramos ali o espaço vazio da composição como forma de reafirmar o princípio passivo taoísta. A névoa, além de ser um elemento observado nas paisagens montanhosas chinesas, é um elemento capaz de fazer a transição entre o cheio e o vazio, o material, e o imaterial.

No Ocidente destacamos o paisagista romântico William Turner (século XIX). Encontramos no Romantismo europeu o conceito de Sublime a partir dos filósofos Edmund Burke e Immanuel Kant. O sentimento do Sublime, de algo que nos ultrapassa, é percebido nas pinturas de Turner, e também analisado nos relatos de montanhistas paranaenses, como veremos no decorrer do capítulo. Por fim observamos que o pintor de montanhas busca nessas paragens algum conhecimento superior. Independente da época ou do local, o sentimento de grandiosidade da paisagem se torna evidente.

### **A origem do conceito de paisagem no Oriente**

Para compreendermos o significado da pintura de paisagem no Oriente, é necessário antes conhecer alguns conceitos relativos ao antigo pensamento chinês.

A antiga China desenvolveu uma rica cultura que influenciou o Japão, a Coreia e o Vietnã. Suas bases são encontradas no Livro das Mutações, o *I Ching*, um livro

tão antigo que não se sabe ao certo quando foi escrito, acredita-se que tenha surgido no século XI a.C, antes da dinastia Chou (1150-249 a.C.). O *I Ching* é simultaneamente um oráculo e um livro de filosofia. Tanto o Taoísmo quanto o Confucionismo baseiam-se neste antigo livro. O *I Ching* poderia ser consultado como um oráculo, sendo que a resposta mostraria o ciclo que a pessoa se encontra e algumas sugestões de ação.

De acordo com o Livro das Mutações, o universo é uma totalidade/ unidade, que se manifesta em duas forças opostas e complementares (*yin* e *yang*). Da combinação dessas duas forças, surgem todos os fenômenos. Tudo no universo provém da interação entre *yin* e *yang* e tudo está em constante mudança: “tudo que existe ou está começando a existir, ou está crescendo, ou está envelhecendo ou está desaparecendo” (BLOFELD, 1971, p.45). Os fenômenos estão sempre mudando, como os ciclos da natureza. Quando um ciclo *yin* atinge o seu máximo, ele começa a se tornar *yang*, e vice-versa. A mutação é, portanto, o caráter invariável do mundo. *Yang* representa a ação, expansão, o dia, o calor. *Yin* representa a não-ação, o recolhimento, a noite, o frio. O equilíbrio entre *yin/ yang* é fundamental para a saúde.

O *I Ching* apresenta 64 trigramas (desenhos compostos de 3 linhas) derivados da combinação de oito trigramas que representam céu, trovão, água, montanha, terra, vento, fogo, lago. Porém, tudo surge a partir da dualidade básica *yin/ yang* correspondente ao trigrama terra (*yin*) e céu (*yang*).

É importante destacar o conceito de *Wu Wei* ou Não Ação, pois este é muito importante para estas filosofias e também para as artes em geral, como se verá mais adiante no estudo do espaço vazio na pintura de paisagem.

No século V a.C surge o Taoísmo, uma filosofia compilada por Lao Tse (Lao Tzu, Laozi) no livro Tao Te King. A escrita do Livro é cercada de lendas. Lao Tse era um sábio, estudioso do *I Ching*, que viveu entre 604 e 517 a.C. Aos 80 anos, ao cruzar a fronteira da China, um guarda o reconheceu e disse que ele não poderia abandonar o seu país sem deixar uma contribuição de seus conhecimentos. Então Lao Tse sentou-se em uma pedra e escreveu os 81 versos que compõem o Tao Te King (TORNAGHI, 1989). O livro reforça os conceitos encontrados no Livro das Mutações (*I Ching*), como os princípios *yin/ yang* e a importância do *Wu- Wei*.

O Taoísmo busca o Tao, o Caminho. Preza a natureza e a observação dos seus ciclos, observa a mutação das coisas através dos ciclos de *yin/ yang*. “O taoísmo nos ensina a viver perto da natureza, a observar processos naturais e usá-los como modelo para nossas atividades” (BLOFELD, 1971, p. 51).

Também no século V a.C encontramos Confúcio, que viveu entre 551 e 479 a.C. na China. Foi um sábio com vários discípulos. Empreendeu diversas viagens e ocupou cargos no governo em alguns períodos de sua vida. Suas lições buscam observar a ética, a moral e o respeito aos antepassados. Tinha como ideal o “cavalheiro”, uma pessoa de caráter elevado. Confúcio enfatizou a importância da ética para os governantes, que assim teriam o apoio do povo pelo bom exemplo e não sofreriam rebeliões. Confúcio estudava o Livro das Mutações arduamente e escreveu inúmeros comentários que passaram a fazer parte das edições posteriores. Disse que gostaria de ter uma vida inteira só para se dedicar ao estudo do livro. Após a sua morte, seus discípulos reuniram suas ideias no livro “Analectos” ou “Diálogos” (O’DONNEL, 2007).

Enquanto na China encontramos os sábios Confúcio e Lao Tse, no mesmo período na Índia, viveu Sidarta Gautama (563 a.C. a 483 a.C.), o Buda. Sidarta era um príncipe e sua família abraçava a religião hinduísta, mas Buda abandonou o palácio e seguiu em sua busca interior, procurando compreender a existência do sofrimento. Tendo atingido a iluminação, passou o restante da sua vida a ensinar um caminho para cessação do sofrimento. Morreu aos 80 anos e deixou vários discípulos, que compilaram seus ensinamentos e formaram as bases da religião Budista. Assim, nos séculos posteriores o Budismo difundiu-se pela Índia, e finalmente alcançou a China entre os séculos I e V d.C. Penetrando na China, mesclou-se com as antigas filosofias chinesas encontradas no Livro das Mutações. Assim, o Zen Budismo floresce na China e Japão com grande dedicação às artes da caligrafia, poesia, pintura, cerâmica, entre outras (O’DONNEL, 2007).

Imerso nessa cultura o poeta e pintor chinês Zong Bing escreve no século IV d.C. o primeiro tratado de pintura de paisagem. Segundo Zong Bing, o Tao, ou espírito divino, habita nas formas da natureza: “o espírito divino é infinito (literalmente, sem delimitação), mas habita em formas e inspira semelhança, e assim a verdade se transforma em formas e signos.” (ZONG BING, 1962, p.103).

Assim, a concepção de paisagem surge no Oriente cerca de mil anos antes que no Ocidente. O geógrafo Augustin Berque (1995) trata destas questões e mostra que encontramos na China a origem do termo paisagem. Foi nesse período que surgiram as primeiras anotações e o uso da terminologia. Era um período de guerras e instabilidade política levando muitos homens da elite a se refugiar no interior. Os servos trabalhavam a terra e os literatos, como eram conhecidos, dedicavam-se às artes da

poesia, pintura e caligrafia, por meio da contemplação da natureza (MARANDOLA JÚNIOR e OLIVEIRA, 2018).

Segundo Marandola Júnior, “o poeta Zong Bing (375-443) foi o primeiro a escrever um tratado sobre pintura de paisagem, e é considerado por Berque como a primeira reflexão explícita sobre paisagem” (MARANDOLA JÚNIOR e OLIVEIRA, 2018, p.144). O pouco que se sabe sobre ele é que foi um poeta e pintor que vivia isolado nas montanhas em busca do conhecimento. Quando estava velho demais para percorrer as montanhas, passou a pintá-las, para se sentir próximo a elas. É nesse período que ele escreve *Introdução à pintura de paisagem* (ou *Hua shanshui xu*).

Segundo Yu (s/d), a obra de Zong Bing (ou Tsung Ping) traça “paralelos diretos entre a pintura de paisagem e os hexagramas de I Ching” (YU, s/d, p.3). Conforme Yu, Zong Bing afirma em seu tratado que é possível adquirir ensinamentos da paisagem assim como é possível adquiri-los através das palavras de um sábio. Para isso, “é preciso submergir-se fisicamente na natureza e observar e ler as imagens naturais. [...] Isso pode incluir viajar na paisagem, ver a paisagem de longe e de perto, cheirar a paisagem, contemplar a paisagem, imaginar a paisagem e, eventualmente, pintar a paisagem” (YU, s/d, p. 9). Esse processo de observação/ leitura da paisagem foi denominado por Zong Bing de “gan” e é pré-requisito para pintá-la.

Também de acordo com Schachter (2011), é possível estabelecer uma relação entre a pintura e a filosofia, ou seja, a pintura pode trazer conhecimento através da imagem. “Quando os homens sagrados e virtuosos de antanho se dirigiam às montanhas, o faziam com a gravidade de quem busca o mais alto princípio, o supremo saber. [...] A montanha é então a imagem desse conhecimento [...]”. (SCHACHTER, 2011, p.10).

Em suas reflexões, Zong Bing utiliza a palavra *shanshui* para designar paisagem. Esta palavra foi composta pela fusão de dois caracteres: *shan* (montanha) + *shui* (água) (figura 03). Assim, “a palavra chinesa *shanshui*, antes de receber o significado de paisagem, significava literalmente “as águas da montanha” (MARANDOLA JÚNIOR e OLIVEIRA, 2018, p.144).

Figura 03: Ideogramas *shanshui*



*Shanshui* acabou tornando-se um estilo de pintura de paisagem, composta por picos enevoados e árvores retorcidas. Trata-se da paisagem presente nas Montanhas Amarelas (*Huangshan*), China, local onde muitos poetas e pintores viveram. “[...] Essa paisagem e suas inúmeras rochas grotescas e árvores antigas e retorcidas inspiraram o influente *Shanshui* (“montanha e água”) escola de pintura de paisagem, fornecendo uma representação fundamental da paisagem oriental na imaginação e arte do mundo” (MONTE HUANGSHAN, 2020).

Atualmente, o local é considerado Patrimônio da Humanidade pela sua beleza cênica e pela importância para a arte e cultura chinesa. O local “atraiu muitos visitantes, incluindo eremitas, poetas e pintores, todos elogiando o cenário inspirador da montanha através de pintura e poesia, criando um rico corpo de arte e literatura de importância global” (MONTE HUANGSHAN, 2020).

Segundo Schachter (2011), a montanha e a água possuem significados simbólicos anteriores ao surgimento do termo *shanshui*. Estes significados referem-se ao antigo pensamento chinês relacionado ao livro das mutações (*I Ching*), ao Taoísmo e ao Confucionismo. Possivelmente essas relações culturais tenham contribuído para a construção do termo. Segundo a análise dos elementos apresentada no *I Ching*, temos a terra (montanha) como exemplo de firmeza e quietude, enquanto a água como sinônimo de movimento e flexibilidade. O confucionismo também mostrava as qualidades de solidez da montanha e fluidez da água.

É bem provável que o termo *shanshui* guarde relações com uma passagem dos Analetos, em que podemos ler: “Os de sabedoria se regozijam com a água. Os de benevolência, com a montanha. Os de sabedoria se comprazem no movimento. Os de benevolência, na quietude. Os sábios alcançam o júbilo. Os benevolentes, a longevidade.” (SCHACHTER, 2011, p. 9).

Também no Taoísmo, “as virtudes da água são especialmente louvadas. A água não ataca obstáculos inexpugnáveis, mas sempre acha um meio de contorná-los” (BLOFELD, 1971, p. 51). A água era, portanto, um tema digno de ser observado e pintado. O pintor Ma Yuan (século XIII) produziu um álbum de pinturas da água, com 12 imagens em aquarela sobre seda, cada uma mostrando um comportamento da água: turbulenta, calma, com neblina, entre outros (LEE e SILBERGELD, s.d).

Nos anos de 2019 e 2020 realizei algumas pinturas em pequeno formato, trabalhando a água de rios da Serra do Mar, ou seja, a água das montanhas. Foram feitas com tinta a óleo sobre madeira e possuem 20 x 20 cm cada uma. As imagens partiram de fotografias, às vezes minhas, às vezes apropriações. As imagens resultantes não são

cópias fiéis da fotografia, esta é apenas um ponto de partida. Algumas coisas podem ser mudadas no processo, as cores geralmente vão para uma escala mais acinzentada, formas podem ser modificadas. No caso destas quatro imagens (figuras 04 a 07), por exemplo, apenas a última foi tirada por mim. Trata-se de um detalhe do Salto Morato em Guaraqueçaba, PR, um dos trechos das Reservas de Mata Atlântica do Sudeste citadas no início do capítulo.

Figuras 04 a 07: Camilla Carpanezzi, Sem título, Série Água da montanha, 2019/2020.

Óleo sobre madeira, 20 x 20 cm.



Fonte: acervo pessoal

As outras imagens partiram de fotografias que me chamaram atenção inicialmente pelo tema, mas também pela luz e pelas formas. São rios de pedras e cachoeiras que costumamos encontrar nas paisagens da Serra do Mar. A água da

montanha é sempre límpida e não há como não nos sentirmos maravilhados diante destas águas. Como dizia o antigo poeta: “Montanhas e rios nas suas formas prestam homenagem ao Tao, e o virtuoso se deleita nelas. O sábio, as montanhas e os rios não têm muito em comum? (ZONG BING, 2000, p.606).

Nos tópicos a seguir abordaremos algumas características da pintura Zen (vazio, névoa, monocromia) e relacionaremos com outros trabalhos artísticos dessa série.

### **Vazio e monocromia na pintura zen**

A pintura Zen desenvolve-se na China nas dinastias Tang (618-906) e Song (ou Sung 960-1278) e posteriormente alcança o Japão, na medida em que o Zen Budismo se instala neste país.

A Dinastia Song apresenta uma pintura de paisagem com características especiais: a presença das neblinas, os espaços vazios e as figuras humanas em minúscula escala diante da imensidão da paisagem (Figura 08). Os dois maiores pintores deste período foram Ma Yuan e Xia Gui, motivo pelo qual o período ficou conhecido como escola de Ma-Xia (BLUNDEN e ELVIN, 1997).

Figura 08: Pintura de paisagem. Ma Yuan, Olhando a lua, Século XIII.  
Rolo de pendurar, aguada sobre seda, 149,7 x 78,2 cm.



Fonte: Acervo do National Palace Museum, Taipei.

Na figura 08, de Ma Yuan, vemos algumas características da pintura Ch'an / Zen já mencionadas. No canto inferior esquerdo encontra-se um grupo de pessoas que, de acordo com o título, estão olhando a lua, que em uma pequena reprodução é difícil de visualizar. As figuras são pequenas, de modo a enfatizar a importância do alto rochedo. Os rochedos e os pinheiros são provavelmente característicos da região das Montanhas Amarelas, um refúgio taoísta há muitas gerações. No lado direito, aguadas de nanquim conferem a sensação de distância e da névoa característica dos microclimas montanhosos. Nesta pintura percebe-se ainda a monocromia e a composição vertical (*kakemono*).

Ma Yuan costumava colocar os elementos da pintura de um lado do papel, deixando o outro lado vazio. Isso lhe valeu o apelido de “Ma-Um-Canto” (BLUNDEN e ELVIN, 1997). Isso pode ser observado na imagem a seguir (figura 09), que possui muitos elementos do lado esquerdo e poucos do lado direito.

Figura 09: Pintura de paisagem. Ma Yuan. Em um caminho de montanha na primavera.

Folha de álbum, tinta e seda, 27.4 x 43.1 cm



Fonte: Acervo do National Palace Museum, Taipei.

O espaço vazio é uma característica essencial das pinturas orientais. Trago esta influência e podemos observá-la em dois desenhos realizados por mim no ano de 2018, da série Desenho Pictórico. A série é composta por 5 desenhos realizados com pigmentos como grafite em pó, carvão, terra, fuligem, entre outros.

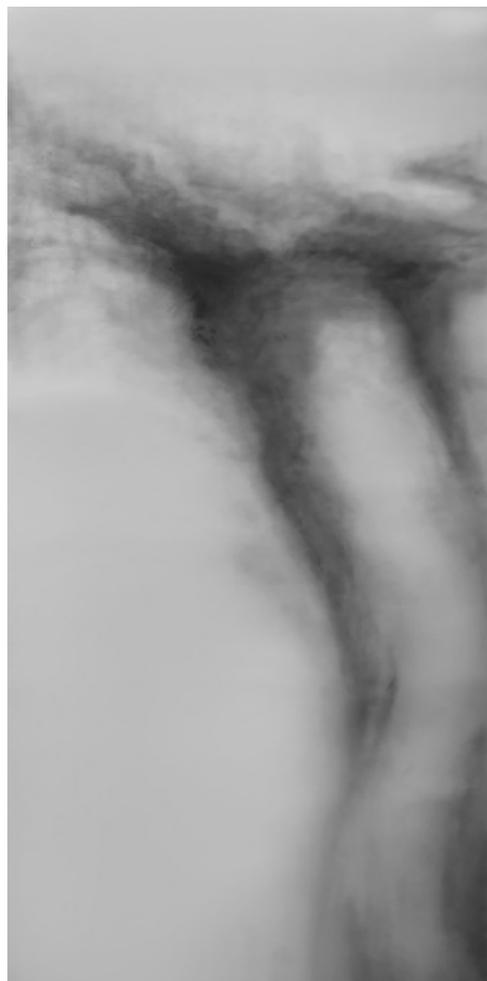
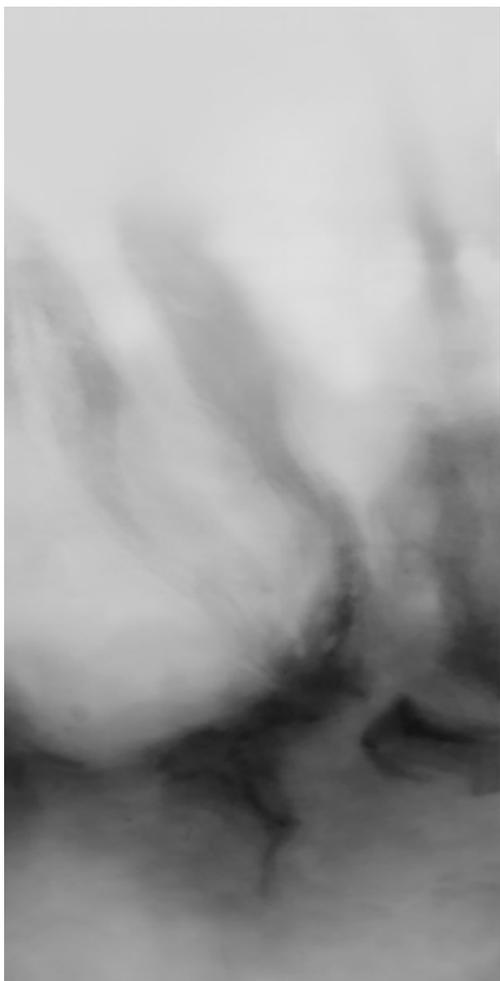
Os desenhos foram construídos por massas, praticamente não foram usados lápis, mas pigmentos em pó, provavelmente uma herança de minhas pesquisas com elementos naturais na pintura. Esses materiais foram lançados sobre o papel e friccionados com tecidos e grandes chumaços de algodão.

Não há aqui uma paisagem em sentido literal, apenas a forma curva da natureza encontrada em raízes de árvores ou em um ciclone (estas eram as imagens que me vinham em mente no momento da confecção destes desenhos).

Alguns materiais foram criados ou coletados por mim, como a terra preta coletada da montanha e a fuligem (negro de fumo), que foi preparada com este fim específico. A fuligem foi produzida utilizando um pavio de querosene colocado abaixo de uma superfície metálica. Ao queimar, a chama deixava ali o seu resíduo, que posteriormente era recolhido e utilizado para desenhar. O negro de fumo é considerado o preto mais escuro dentre diversos pigmentos com essa coloração. Ao manusear a fuligem percebemos que a partícula produzida é muito fina e sua tonalidade extremamente escura, ou seja, um material de excelente qualidade. O preto obtido pelo negro de fumo foi utilizado em pequenas áreas do espaço das obras concentrando tonalidades em oposição ao espaço vazio, que é parte significativa dos trabalhos (Figuras 10 e 11).

Figuras 10 e 11: Desenhos verticais. Camila Carpanezi, Sem título, Série Desenho pictórico, 2018.

Mista sobre papel, 300 x 100 cm.



Fonte: acervo pessoal.

Nas pinturas orientais, o espaço vazio refere-se ao princípio passivo do taoísmo ou *yin*. Como não há hierarquia entre *yin* e *yang*, o princípio passivo (*yin*) é tão importante quanto o ativo (*yang*) e o espaço vazio é tão importante quanto o cheio. O vazio é o conceito de *Wu Wei* e é o que dá alma ao trabalho.

Segundo Brinker (1995, p.29), o espaço vazio é muito “mais do que apenas uma parte não pintada na composição do quadro”, o espaço vazio de uma composição artística zen budista refere-se ao conceito de vazio do budismo, relacionado à iluminação. O vazio relaciona-se assim ao imaterial, ao espiritual.

O vazio é muito mais do que um mero fator integrante da composição artística – mais do que apenas uma parte não pintada na composição do quadro. Em última instância, o vazio, desprovido de forma, de cor ou de qualidade (*ku* em japonês) alcançou o mais alto significado na compreensão do Zen como símbolo abstrato. O fundo vazio do quadro é identificado com o fundamento vazio do ser [...]. (BRINKER, 1995, p.29).

A névoa é o elemento que realiza a transição entre o espaço vazio e o espaço cheio, entre o imaterial e o material, como se observa na figura 12 a seguir, uma obra considerada Tesouro Nacional do Japão.

Figura 12: Pintura de paisagem. Hasegawa Tōhaku, Pinheiros, Século XVI.

Aguada sobre papel, biombo com 6 folhas.



Fonte: Acervo do Museu Nacional de Tóquio<sup>31</sup>.

A pintura (Figura 12) foi realizada pelo pintor japonês Hasegawa Tohaku, no século XVI. Trata-se de um biombo com seis folhas de papel, que hoje se encontra no Museu Nacional de Tóquio. O espaço vazio e a neblina compõem a maior parte deste trabalho: das seis folhas, três estão praticamente vazias, e apenas duas possuem a imagem do pinheiro em primeiro plano.

31 [https://www.tnm.jp/modules/r\\_free\\_page/index.php?id=657&lang=en](https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=657&lang=en)

A arte da caligrafia já era consolidada na China antes do desenvolvimento da pintura de paisagem. A tinta utilizada era o nanquim, uma tinta preta, de forte pigmentação, solúvel em água. Naturalmente, a tinta de caligrafia passou a ser utilizada também para a pintura.

A monocromia é a técnica artística na qual se utiliza apenas uma cor. Porém, infinitas variações de luminosidade podem ser obtidas por meio da diluição do nanquim na água. Assim, as pinturas atingem enorme expressividade com apenas uma cor e suas variações, atingindo contrastes que vão do branco do papel ao preto, passando por diversos tons de cinza.

Outra característica das pinturas orientais é o seu formato peculiar, bastante longo. As pinturas chinesas e japonesas possuem formatos estendidos, podendo ser verticais (*kakemono*) ou horizontais (*makemono*). A pintura de rolagem, ou pintura em rolo, é uma forma de arte praticada em toda a Ásia oriental (SCROLL, 2019). Pinturas verticais eram facilmente penduradas, mas as horizontais eram contempladas sobre uma mesa, dada a dificuldade de sua exposição na parede.

O comprimento que essas pinturas podem atingir é impressionante. A obra Vista remota de córregos e colinas, do pintor Xia Gui (Dinastia Song) tem o tamanho aproximado de quase 9 metros por apenas 46,5 centímetros. Essas pinturas panorâmicas mostravam diferentes pontos de vista na paisagem, como se pode depreender dos seguintes títulos de Xia Gui: “As doze vistas de uma cabana de sapé”, “Dez mil quilômetros do rio Yangzi” (CAHILL, 2019). O pintor Guo-Xi desenvolveu a teoria das 3 distâncias que uma pintura deveria ter: distâncias altas (olhando a montanha de baixo para cima), distâncias profundas (olhando a montanha e grandes extensões de terra atrás) e distâncias niveladas (olhando de uma montanha para outras próximas) (BLUNDEN e ELVIN, 1997).

As pinturas em rolo eram visualizadas individualmente e apenas em ocasiões especiais. Pegava-se o rolo e abria-se um pequeno pedaço lentamente, da direita para a esquerda. A ideia era visualizar uma pequena porção da pintura de cada vez. “Apenas cerca de 60 centímetros de tal pergaminho deveriam ser vistos de uma vez ou o espírito do trabalho seria violado” (SCROLL PAINTING, 2019). Assim, as pinturas de rolo proporcionam uma experiência íntima entre o espectador e a imagem:

Olhar para uma pintura em rolo é uma experiência íntima. Seu tamanho e formato impedem um grande público; os espectadores são geralmente limitados a um ou dois. Ao contrário do espectador da pintura ocidental, que mantém certa distância da

imagem, o espectador de um pintura em rolo tem contato físico direto com o objeto, rolando e desenrolando o pergaminho em seu próprio ritmo desejado, demorando-se em algumas passagens, movendo-se rapidamente em outras (CHINESE, 2019).

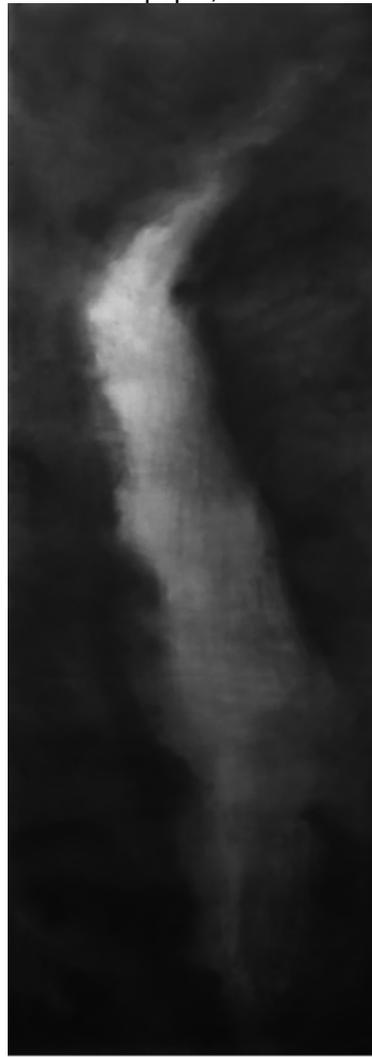
Muitas características das pinturas chinesas são encontradas nos desenhos que realizei nos anos de 2018-2019. A verticalidade das pinturas orientais foi uma influência nestes desenhos (figuras 13 e 14). Os trabalhos possuem 3 metros de altura por 1 metro de largura. Na confecção deste trabalho, enquanto desenhava uma parte, perdia a noção do restante, devido ao tamanho. Era preciso circular o suporte para construir a imagem.

Figuras 13: Desenho com influência oriental.  
Camilla Carpanezi, Cachoeira, 2018.  
Mista sobre papel, 300 x 100 cm.



Fonte: acervo pessoal.

Figura 14: Desenho com influência oriental.  
Camilla Carpanezi, Canyon, 2018.  
Mista sobre papel, 300 x 100 cm.



Fonte: acervo pessoal.

Nestes desenhos, a monocromia própria do grafite remete à monocromia do nanquim e é possível visualizar diversas graduações de cinzas que vão do branco do

papel ao preto da fuligem. Porém, nas aquarelas chinesas apenas o nanquim é responsável por inúmeros cinza, e nestes desenhos foram usados diversos materiais, cada um apropriado a uma tonalidade de cinza, indo do mais claro ao preto. O grafite em pó foi utilizado no início do trabalho na construção de cinzas claros. Os cinzas escuros não foram feitos com grafite pois este material possui uma limitação: em excesso torna-se brilhante e causa confusão visual. Assim, usamos carvão, terra preta e giz pastel com esta finalidade. Para a cor preta, a fuligem mostrou-se a melhor opção, pela sua opacidade e forte coloração.

### **Abismos e tempestades: o sublime na paisagem romântica**

No Ocidente, o conceito de paisagem surge na Europa a partir do século XVI. Nesse período abandonam-se as representações esquemáticas do estilo medieval e passa-se a retratar o mundo natural com a mesma atenção destinada às figuras religiosas de então (MADERUELO, 2010). Porém a paisagem encontra-se ainda como fundo e não como motivo principal. Essa paisagem de fundo deveria conferir uma sensação de profundidade ao quadro, de acordo com as leis da perspectiva.

Durante a Reforma protestante (século XVI), na Holanda, os artistas foram impedidos de representar cenas bíblicas e passaram a se dedicar à pintura de paisagens. Surgiram subgêneros da pintura de paisagem: marinhas, paisagem campestre, vistas de cidades, “necessitando então de uma palavra concreta para nomear esta florescente atividade, o que originará o termo holandês *landtschap*, do que deriva *landscape*” (MADERUELO, 2010, p. 23, tradução nossa).

Com o tempo, a figura humana na paisagem vai progressivamente diminuindo de tamanho, e artistas barrocos como Nicolas Poussin e Claude Lorrain retratam cenas bíblicas com figuras minúsculas na paisagem, procedimento também observado nas antigas paisagens chinesas da Dinastia Tang e Song. Seja no Oriente ou no Ocidente, percebe-se o sentimento de grandiosidade na paisagem. Porém, a autonomia da paisagem no ocidente só ocorre no período Romântico (século XIX), momento em que teorias filosóficas também a punham em evidência por meio de discussões acerca do conceito de sublime.

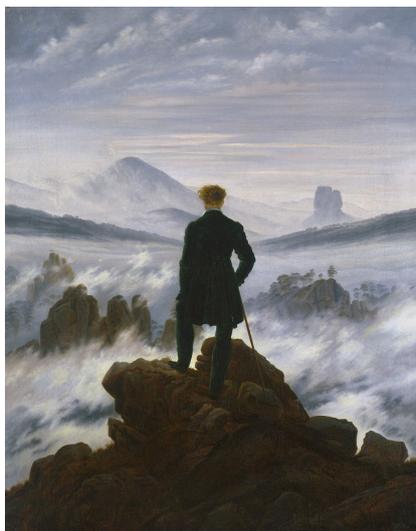
No período Romântico (século XIX) a paisagem alcança maior destaque entre os pintores europeus. Agora a paisagem não é mais um simples fundo, é o próprio motivo a ser retratado. A natureza aparece sozinha nas pinturas, sem necessitar do apoio

de figuras humanas: “altas montanhas, glaciares, cascatas, abismos, desfiladeiros, mares agitados e tempestades irão substituir as histórias como tema nos quadros” (MADERUELO, 2010, p. 25). Surgem representações grandiosas, mostrando a natureza em todo o seu esplendor. A paisagem passa a ser dotada de sentimento, capacidade que só se imaginava possível diante de pinturas de pessoas (MADERUELO, 2010, p. 27).

No Romantismo a figura humana pode aparecer de costas, procedimento adotado pelo pintor Caspar David Friedrich (figura 15), de modo a enfatizar que o assunto principal do quadro não é a pessoa, mas a contemplação da paisagem. As relações com a pintura chinesa de paisagem novamente se impõem ao olhar, pois a imagem de Caspar Friedrich assemelha-se à de Ma Yuan (figura 09), vista anteriormente. Em ambos os casos a natureza apresenta-se como o local onde o ser humano sente-se pequeno e percebe a existência de uma força grandiosa. Enquanto os orientais buscavam o Tao na natureza, os ocidentais a viam como porta para experiências sublimes.

Figuras 15: Caspar David Friedrich. Caminhante sobre o mar de névoa, 1817.

Óleo sobre tela. 94,8 cm x 74,8 cm.



Fonte: Hamburger Kunsthalle<sup>32</sup>.

No século XIX, as discussões sobre o conceito de sublime estavam em voga. “A categoria do sublime permitiu julgar esse tipo de pinturas nas quais as forças da natureza, sem limites nem ataduras, se expressam dominantes e impetuosas ante o olhar oprimido de algum espectador ocasional que aparece minimizado no quadro”. (MADERUELO, 2010, p. 25).

---

<sup>32</sup> <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-5161/wanderer-ueber-dem-nebelmeer?term=caspar%20friedrich&start=60&context=default&position=73>

O conceito de sublime vem sendo discutido desde a antiga Grécia, mas ganha impulso em 1757 quando Edmund Burke, filósofo irlandês do século XVIII, escreve *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Burke “distingue o conceito do sublime, com as suas associações ao infinito, à obscuridade, à solidão e ao terror, do conceito do belo, que consiste na relativa pequenez, na delicadeza, na suavidade e na luminosidade das cores.” (PEIXOTO, 2009, p.3).

Burke considera ainda o sentimento do sublime como algo próximo do assombro, que gera admiração e respeito. O momento da admiração é um momento em que não é possível raciocinar, a sensação é de arrebatamento.

A paixão a que o grandioso e o sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os, e nos arrebatava com uma força irresistível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito” (BURKE, 1993, p. 65).

Segundo Burke, podemos ter a experiência do sublime diante das forças da natureza se estivermos suficientemente protegidos. Neste caso, sentimos uma certa apreensão e ficamos admirados com a altura de um precipício ou a força de uma tempestade, por exemplo. Porém, se estivermos em perigo real diante do precipício ou da tempestade, então não teremos nenhuma experiência sublime, mas simplesmente medo ou pânico.

Burke define alguns elementos como fontes do sublime: obscuridade, poder, vastidão, infinitude, dificuldade, magnificência, entre outros. “A grandiosidade de dimensões é uma fonte poderosa do sublime” (BURKE, 1993, p.77). O autor diferencia a dimensão em comprimento (planície), altura (montanha ou rochedo) e profundidade (abismo). Uma dimensão em comprimento não é tão impressionante quanto em altura ou profundidade.

Em seguida à Burke, outros filósofos dedicam-se ao conceito de Sublime, especialmente Immanuel Kant, filósofo do século XVIII. Kant analisa o sublime em dois momentos: em 1764 em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* e em 1790, na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Para Kant, o belo encontra-se ligado ao prazer, enquanto o sublime está ligado ao estado de arrebatamento, comoção: “o sublime comove, o belo encanta” (KANT, 2012, p. 33). Para Kant, semelhantemente à Burke, as

forças da natureza produzem esse sentimento de comoção desde que nos encontremos protegidos:

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda d'água de um rio poderoso etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança [...] (KANT, 1995, p. 107).

Kant usa como exemplos forças grandiosas (vulcões, furacões, etc) que nos fazem sentir pequenos diante de seu poder ameaçador. Embora o sublime seja muitas vezes associado a algo assustador, ele também descreve experiências positivas de grandiosidade inexplicável. Burke coloca a magnificência como uma fonte de sublime e Kant menciona o “sublime magnífico” em seu primeiro livro (1764), quando a beleza é tanta que pode atingir uma dimensão sublime. Esta é precisamente a sensação que se tem no cume de uma alta montanha, como veremos a seguir nos relatos de montanhistas paranaenses.

Relatos de artistas e aventureiros deixados nas montanhas expressam o sentimento sublime há várias gerações. O Conjunto Marumbi (PR), de inigualável beleza, é frequentado desde o século XIX. Na década de 1930 alguns artistas e poetas, entusiastas do movimento paranista, empreenderam uma caravana ao ponto mais alto do Conjunto Marumbi. Após dois dias de caminhada difícil, chegaram ao cume e o poeta Odilon Negrão relatou suas impressões:

Ah! Foi então que eu senti a minha pequenez, a migallice da minha carcaça diante da natureza monstruosamente bella!

E imaginei, que essa mesma natureza prodigiosa e rica, deslumbradora e empolgante, é um ínfimo grão de areia perante o esplendor, a grandeza immensurável de Deus!... [sic] (NEGRÃO, s/d, p.17).

Nas palavras do poeta, percebe-se o assombro de que fala Burke, a natureza monstruosamente bela. Na mesma caravana estava o artista e cientista Lange de Morretes (1892-1954). Antes de morrer, Lange expressou o desejo de ser enterrado de pé com a face voltada para o Pico Marumbi, e é desta maneira que foi sepultado no pequeno cemitério de sua cidade natal.

O esplendor do alto da montanha nos leva ao arrebatamento, como se observa a seguir em alguns relatos deixados no cume da montanha Tucum entre os anos de 1999 e 2002:

Descrever o que sinto até é possível, porém o que eu estou vendo é difícil ou impossível. (montanhista 1. MEMÓRIAS DE CUME, 1999)

É magnífico (sic) a vista das montanhas. Aqui vemos o quão somos pequenos perante a criação do Grande Homem... (montanhista 2. MEMÓRIAS DE CUME, 2001)

A alegria é tanta que eu fico pensando, como nosso “Deus” é grande e como ele criou coisas tão belas como esse lugar. (montanhista 3. MEMÓRIAS DE CUME, 2001)

Depois que cheguei aqui, enxerguei Deus. Vi que Deus é isto que você observa. Deus é perfeito, aqui é perfeito, logo Deus é isto aqui. (montanhista 4. MEMÓRIAS DE CUME, 2002)

O morro Tucum (Serra do Ibitiraquire, trecho da Serra do Mar paranaense) foi escolhido por ser um local que eu costumava frequentar. Todo cume possui um pequeno caderno, denominado “caderno de cume” no qual os montanhistas podem deixar um registro. Para proteção da chuva, o caderno fica envolto em um plástico, dentro de um cano de PVC ou lata. Quando o livro está completo, o último montanhista que o assinou deve encaminhá-lo ao Clube Paranaense de Montanhismo, responsável pela guarda desses registros, que hoje já estão disponíveis também na internet.

Na fala do montanhista 1 percebemos a sensação de arrebatamento, na qual é impossível descrever o que vê. As palavras mostram-se insuficientes e tal como coloca Burke, não há como “raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção” (BURKE, 1993, p. 65). O montanhista 2 utiliza a palavra *magnífico* para descrever a vista das montanhas, o que nos remete ao sublime magnífico de Kant e a magnificência de Burke. “Uma grande profusão de coisas esplêndidas e preciosas em si mesmas é magnífica”. (BURKE, 1993, p. 84).

O montanhista 2 diz ainda sentir-se pequeno, o que nos lembra Kant “de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder”. O montanhista 3 parece estar embebido do sentimento de magnificência que Burke classifica como uma fonte de sublime. Ele diz sentir uma enorme alegria e se lembra de Deus, assim como o antigo poeta Odilon Negrão e o montanhista 4, que diz ter encontrado Deus por meio de uma dedução lógica. Não é nosso objetivo neste capítulo entrar em discussões acerca de Deus, porém, fica evidente a sensação de algo grandioso na natureza, que nos ultrapassa. Isso pode ser estudado pela filosofia do sublime, pode ser chamado de Deus, ou pode ser visto como o próprio Tao, a harmonia da natureza como o Caminho. Após estas divagações, necessitamos retornar à paisagem romântica do século XIX, e destacaremos como referência o pintor inglês William Turner (1775 - 1851).

Joseph Mallord William Turner foi um pintor romântico, que viveu na Inglaterra entre 1775 e 1851. Considerado um dos maiores nomes do romantismo, foi um grande paisagista, de estilo muito arrojado para a época. Costumava empreender viagens em busca de novas paisagens para explorar e pintar.

Uma de suas inspirações iniciais foi o livro *Observations on the River Wye* de William Gilpin do qual copiou as estampas na juventude (MADERUELO, 2010). O livro foi um sucesso na Inglaterra do século XVIII, quando eram organizados grupos de pintores amadores ou curiosos com o objetivo de visitar/pintar estas paisagens. A publicação fez grande sucesso na época e lançou um novo estilo de turismo até hoje presente na região: a observação de paisagens pitorescas. Muitos turistas faziam uso de um espelho negro para observação da paisagem conhecido como *Claude Glass*, por lembrar o estilo do pintor Claude Lorrain, com cores escuras.

Gilpin dissemina a teoria pitoresca que, assim como o sublime, influenciou os artistas românticos. Pode-se definir o pitoresco como uma categoria situada entre os conceitos de belo e de sublime. Enquanto o sublime mostra aspectos grandiosos da paisagem, o pitoresco observa detalhes da sua simplicidade: motivos rústicos, texturas ásperas, grupos de árvores retorcidas, ruínas.

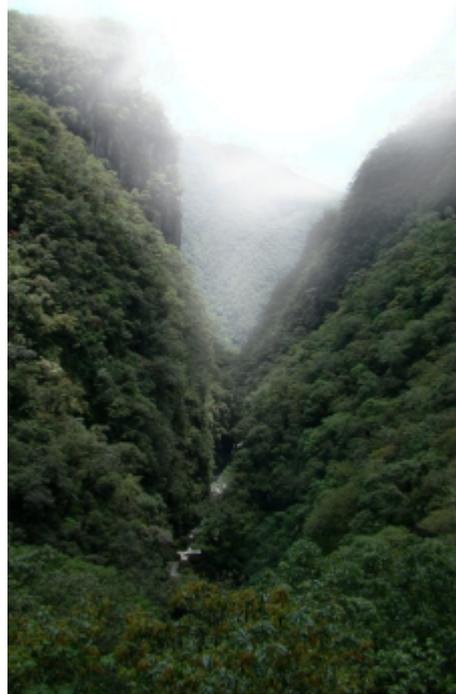
Porém, o conceito de sublime discutido anteriormente é o que melhor se encaixa na obra de Turner que retrata a natureza em toda a grandiosidade e sua fúria: tempestades, incêndios, nevascas, abismos. Turner era um exímio aquarelista, e muitas vezes buscava no óleo o estilo da aquarela usando tintas bem diluídas. O desfiladeiro de São Gotardo (figura 16) é uma aquarela de 1804. Foi realizada após a viagem de Turner pelos Alpes Suíços, em 1802. O pintor fez muitos esboços deste desfiladeiro, que se encontram agora na Tate Gallery em Londres. Ao ver essa imagem pela primeira vez lembrei imediatamente de um local conhecido na Serra do Mar paranaense, a Garganta do Diabo (figura 17). Curiosamente, o local visitado por Turner também se chama Ponte do Diabo, demonstrando os perigos encontrados na natureza.

Figura 16: A Passagem do Monte St Gothard, Vista do Centro do Teufels Broch (Ponte do Diabo), Suíça.



Fonte: William Turner. Aquarela sobre papel (1804). Tate Modern. London, Inglaterra. Dimensões da obra: 98,9 x 68,6 cm<sup>33</sup>.

Figura 17: Fotografia da Garganta do Diabo. Serra do Mar, PR.



Fonte: arquivo pessoal.

Então, com tais imagens em mente, criei minha própria versão do desfiladeiro (figura 18). Realizei a obra em óleo sobre tela, baseada no trabalho de Turner, porém inserindo a cor verde escura característica da Mata Atlântica. A tela foi trabalhada em camadas, inicialmente com terra e posteriormente com tinta a óleo bastante diluída.

A imagem desta grande fenda, deste abismo, não denunciava um sentimento alheio ou metafórico, mas sim as experiências visuais decorrentes de minhas caminhadas pela Serra do Mar paranaense, pois a Garganta do Diabo era um local que costumávamos passar com frequência. Sempre que passávamos por este local sentíamos certa apreensão, mas também um maravilhamento, características do sentimento sublime. Para Kant, tanto uma altura elevada quanto uma profunda depressão são sublimes, porém, a altura gera admiração enquanto o abismo gera assombro (KANT, 1995). Também em Burke encontramos a seguinte afirmação: “É lícito supor, igualmente, que a altura seja menos imponente do que a profundidade e que nos choque mais olhar para um precipício do que para um objeto de altura equivalente [...]” (BURKE, 1993 p. 77).

33 <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/1875>.

Figura 18: Camilla Carpanezi, Homenagem à Turner - o desfiladeiro de São Gotardo, 2005.

Terra e óleo sobre tela, 110 cm x 70 cm.

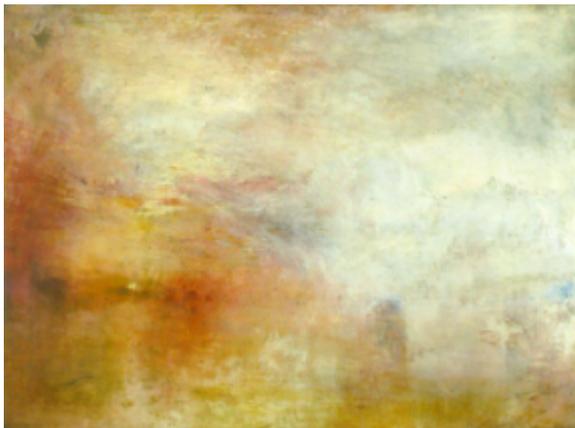


Fonte: acervo pessoal.

O estilo particular de Turner floresceu entre 1830 e 1840, período considerado pelos críticos como de sua maturidade artística. É o momento em que o artista abandona os detalhes, organizando suas pinturas em grandes massas de cor. Na época de sua pintura tardia os objetos perdem importância, restando apenas imagens difusas de cor e luz. São trabalhos muito diferentes da estética romântica da época, beirando a abstração e prenunciando o impressionismo.

No trabalho de Turner percebemos a capacidade da água de refletir o céu, confundindo-se com ele e criando panoramas mágicos como se observa na figura 19, de um lago ao pôr do sol, provavelmente o Lago Lucerna, destino comum do artista na década de 1840. Já na figura 20, uma marinha com tempestade se aproximando, percebe-se toda a agitação do mar e do céu diante de um perigo iminente. Os trabalhos são realizados com velaturas, empastes, raspagens, o que demonstram o total domínio do pintor sobre as técnicas utilizadas.

Figura 19: Pôr do sol sobre um lago



William Turner. Óleo sobre tela (1840).  
Tate Modern, Londres, Inglaterra.  
Dimensões da obra: 91 x 122 cm<sup>34</sup>.

Figura 20: Paisagem marinha com tempestade chegando



William Turner. Óleo sobre tela (1840).  
Tate Modern, Londres, Inglaterra.  
Dimensões da obra: 91 x 121 cm<sup>35</sup>.

No período maduro de Turner, como se observa nas obras acima, percebemos a importância do espaço vazio. Em ambas as obras, quase metade da tela encontra-se em branco, o que nos remete ao espaço vazio das antigas pinturas chinesas. Porém aqui o “vazio”, diferentemente das pinturas orientais, não é o espaço vazio da tela em branco, mas um espaço construído com inúmeras camadas de tinta sob o branco e uma intrincada combinação de pinceladas espessas e diluídas.

O interesse recai sobre as condições atmosféricas e sobre a luz. “O significado da luz foi para Turner a emanção do espírito de Deus, e foi por isso que ele refinou o assunto de suas pinturas posteriores, deixando de fora objetos e detalhes sólidos, concentrando-se no jogo de luz na água, no brilho dos céus e nos fogos” (TURNER, 2020). Turner faleceu em 1851 e diz-se que suas últimas palavras foram “o sol é Deus.”

## Considerações finais

Em síntese, percebemos algumas características similares em relação à paisagem tanto no Oriente quanto no Ocidente: 1) A natureza como fonte de conhecimento, sabedoria e elevação espiritual; 2) A pintura de paisagem em sua dimensão épica e a pequenez do homem diante da sua grandiosidade. Enquanto os orientais buscavam o Tao na natureza, os ocidentais a viam como porta para experiências

34 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-sun-setting-over-a-lake-n04665>

35 <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-seascape-with-storm-coming-on-n04445>

sublimes. Seja no Oriente ou no Ocidente, o sentimento de grandiosidade da paisagem é evidente.

Observamos nesse estudo que o pintor de paisagem é antes de tudo um apaixonado pela natureza, que busca nela o conhecimento. Os pintores de paisagem vivem a experiência da montanha antes de pintá-las. Zong Bing passou a pintar montanhas quando estava velho demais para percorrê-las. Muitos monges, poetas e pintores viveram na região das Montanhas Amarelas, China. Já os paranistas admiravam especialmente o Pico Marumbi. William Turner foi um viajante incansável, que fazia esboços nos locais visitados.

Inúmeros outros artistas e movimentos poderiam ter sido incluídos neste estudo, porém, nosso objetivo foi delimitar algumas referências. É difícil falar de paisagem e não mencionar os impressionistas, que modificaram completamente este gênero de pintura, passando a pintar de maneira rápida, ao ar livre, estudando atentamente a incidência da luz do sol sobre as cores da paisagem. Referências da arte brasileira contemporânea também poderiam ter sido citadas, mas deverão ficar para outro momento. Encontramos nos artistas brasileiros Thiago Rocha Pitta, Marianitta Luzzati e Francisco Faria diferentes olhares sobre a paisagem e linguagens como pintura, desenho, fotografia, vídeos e instalações. Assim, existem inúmeras formas de ressignificar a paisagem na contemporaneidade.

Diante dos conceitos de paisagem aqui estudados, as questões de espiritualidade presentes no pensamento oriental e o conceito de sublime encontrado no romantismo contribuíram para embasar nossas reflexões. Após realizar este estudo, reafirmamos nosso propósito de produção artística tendo a paisagem como tema, pois a teoria ajuda a fomentar o processo de criação.

## Referências

BLOFELD, John. **I Ching**: o livro das mutações. Rio de Janeiro: Editora Record, 8ª edição, 1971.

BLUNDEN, Caroline; ELVIN, Mark. **China**: o gigante milenário. Madrid: Edições del Prado, 1997.

BRINKER, Helmut. **O zen na arte da pintura**. São Paulo: Editora Pensamento, 1995.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

CAHILL, J. F. Xia Gui: artista chinês. In: **Encyclopaedica Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Xia-Gui#ref220729>. Acesso em 26/05/2019.

CHINESE Handscrolls. In: **The Met: Timeline of Art History**. Disponível em: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/chhs/hd\\_chhs.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/chhs/hd_chhs.htm). Acesso em 12/04/2019.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KANT, Immanuel. **Observações Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime**. Lisboa: Edições 70, 2012.

LEE, Luchia Meihua; SILBERGELD, Jerome. **Zhang Hongtu: Expanding Visions of a Shrinking World**. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=ca1rCwAAQBAJ&pg=PP2&lpg=PP2&dq=Zhang+Hongtu:+Expanding+Visions+of+a+Shrinking+World>. Acesso em 20/05/2019.

MADERUELO, Javier. Paisaje: um término artístico. In: BULHÕES, M. A.; KERN, M. L. B. (Orgs). **Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

MATA ATLÂNTICA: reservas do sudeste. Representação da Unesco no Brasil. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/list-of-world-heritage-in-brazil/atlantic-forest-south-east-reserves/> Acesso em 06/02/2020.

MARANDOLA, Hugo; OLIVEIRA, Lívia. Origens da paisagem em Augustin Berque: pensamento paisageiro e pensamento da paisagem. 139-148. **Geograficidade**. v.8, n. 2, 2018.

MEMÓRIAS de cume - Tucum. Cadernos de Cume. Clube Paranaense de Montanhismo. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1qPpwIVqG06WRgYPL6kyhMi2MjlpV1T-8>. Acesso em 10/11/2019

MONTE HUANGSHAN. Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/547>. Acesso em: 08/03/2020

NEGRÃO, Odilon. Orophagia. **Revista Ilustração Paranaense**. Curitiba, s/d.

O'DONNELL, Kevin. **Conhecendo as religiões do mundo**. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

PEIXOTO, Andreia. Sublime, In: **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/sublime/>. Acesso em 09/02/2020

RESERVAS da Mata Atlântica (PR/SP). IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/44>. Acesso em 01/02/2020.

RESERVAS de Mata Atlântica do Sudeste. Patrimônio Natural da Humanidade. Detalhe do mapa Unidades de Conservação no Litoral Sul de São Paulo. Disponível em: <http://www.mapas-sp.com/meio-ambiente.htm>. Acesso em 09/02/2020

SCHACHTER, Bony Braga. **Forma e movimento**: a teoria da pintura de paisagem na China. 229-589. Concinnitas, v.2, n.19, p.1-20, 2011.

SCROLL PAINTING. In: **Encyclopaedica Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/scroll-painting>. Acesso em 26/05/2019.

TORNAGHI, Pedro. Apresentação. In: LAO TSE. **Tao Te King**. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1989.

TURNER, William. **Os trabalhos completos**. Disponível em: <https://www.william-turner.org/>. Acesso em 15/02/2020

YU, Mia. **Re-conceptualizing the Meaning of Landscape Painting**: Reading Notes on Two Painting Treatises of the Six Dynasties. Disponível em: [https://scholar.google.com/scholar?hl=pt-BR&as\\_sdt=0%2C5&q=YU%2C+](https://scholar.google.com/scholar?hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5&q=YU%2C+). Acesso em 09/02/2020.

ZONG BING. On landscape painting. s/d. In: MINFORD, John; LAU, Joseph S. M. **Classical Chinese Literature**: An Anthology of Translations. Vol I: From Antiquity to the Tang Dynasty. Columbia University Press and The Chinese University of Hong Kong, 2000.

ZONG BING. A preface on landscape painting. s/d. In: SULLIVAN, Michael. **The Birth of Landscape Painting in China**, Volume 1. University of California Press, 1962.

# DESLOCAMENTOS NA PAISAGEM CONTEMPORÂNEA: a gravura como estratégia de intervenção urbana

Renato Torres

## Introdução

A *paisagem* enquanto conceito já foi explorada de diversas maneiras em produções artísticas. Já foi considerada como elemento secundário ao compor o fundo de retratos; já ganhou destaque ao representar o ambiente natural e também conquistou novos horizontes ao tratar do ambiente urbano. Todavia, por se tratar de uma pesquisa de arte produzida no tempo corrente, torna-se necessário considerar outras referências de produções artísticas que procuraram dialogar com a paisagem na contemporaneidade. Partindo dessa premissa, o presente capítulo tem por objetivo refletir sobre a utilização da gravura de arte como elemento de intervenção na paisagem urbana.

Para estruturar a pesquisa, foi utilizado o método de pesquisa em arte<sup>36</sup> que contempla a interconexão entre a prática e a teoria, considerando as relações entre o processo de criação em Artes Visuais e os referenciais artísticos e teóricos (REY, 1996). A pesquisa em poéticas visuais, contribuiu para tomada de consciência sobre a criação artística e sobre as operações conceituais implícitas nas escolhas de processo. Nesse sentido, o pesquisador “[...] concebe seu fazer artístico como práxis, sendo portador de uma dimensão teórica e, conseqüentemente, articulando o seu fazer de atelier com a produção de conhecimento” (REY, 1996, p. 82).

Conforme Marco Buti (2002, p. 15), “em arte há inúmeras manifestações em que a intervenção física do artista é inseparável da criação de sentido. Essa prática não é nunca uma finalidade em si, mas continuidade entre pensar e fazer”. Na obra gráfica, o pensamento e a prática estão interconectados.

Para organizar essa reflexão, o texto está dividido em três momentos, sendo o primeiro destinado a discutir os conceitos: deslocamento, efêmero e lugar a partir da produção de arte contemporânea, sobretudo aquelas que tratam de aspectos da

<sup>36</sup> A pesquisa em arte compreende a pesquisa em que o autor investiga seu próprio processo de criação em Artes Visuais, considerando questões teóricas, técnicas e poéticas decorrentes de situações levantadas durante a prática artística e em momentos de instauração da obra. Esse método de pesquisa diferencia-se da pesquisa sobre arte que se volta para investigações teóricas após a conclusão do trabalho artístico, normalmente desenvolvidos nas linhas de Teoria, História e Crítica de Arte (REY, 1996).

paisagem. No segundo subitem, a reflexão parte do mesmo contexto para pensar avanços nos processos de criação em gravura. Por fim, a produção artística é discutida à luz da teoria desenvolvida nos tópicos anteriores, enfatizando a intervenção urbana como possibilidade de ação artística sobre a paisagem urbana.

### **A paisagem na arte contemporânea: o deslocamento, o efêmero e o lugar**

Os artistas aqui apresentados se localizam em diferentes temporalidades, todavia, ajudarão a visualizar uma série de operações artísticas que contribuíram para mudanças na forma de apropriação da paisagem. A produção artística abriga o diálogo com seu tempo e contexto histórico. Não obstante, a criação de obras que tem por base a temática da paisagem, não pode ignorar as relações simbólicas desenvolvidas em épocas anteriores. A paisagem foi convencionalmente representada na pintura sob a visão estereotipada do artista em frente ao cavalete, no alto da colina, como uma espécie de janela que recorta parte do horizonte. Para Nelson Brissac Peixoto, essa perspectiva não dá conta da contemporaneidade, pois, encontra-se “no horizonte, um mundo cada vez mais opaco” (2004, p. 9).

Aparentemente a paisagem na arte se apresenta como algo pronto, uma espécie de fórmula utilizada em mecanismos de representação. “A percepção da paisagem é uma evidência, uma injunção implícita, e que não é preciso dizer que a paisagem é bela. Nada se pode igualar a uma bela paisagem. Ela está dada, apresentada aos sentidos, como uma fruição, um repouso” (CAUQUELIN, 2007, 103). Todavia, para Anne Cauquelin (2007) tais premissas necessitam de reflexão, pois a expectativa de encontrar uma bela paisagem ao abrir a janela só pode gerar a consciência de que se trata de um projeto de imagem, sobretudo quando se depara com algo fora do lugar, como um azul não tão intenso no mar, ou um tom distorcido no céu. “É no desapontamento, na ‘falha’ e na ausência da história que esse quadro surge” (CAUQUELIN, 2007, 103). Na modernidade, por exemplo:

As paisagens de Cézanne contém uma alteração profunda da representação do espaço. Na pintura, ela deixa de ser físico, objetivo e exterior, passando a ser intelectual, subjetivo e perceptivo. Sua concepção pictórica é cerebral. A pintura perde sua profundidade; o plano da tela é ressaltado como expressão prioritária (MEIRA, 2000, p. 103).

Para Meira (2000), a paisagem moderna na arte pode ser compreendida como resultante da relação entre o repertório visual do observador e a construção da

tradição das imagens, valendo-se do campo da percepção e não propriamente sobre a realidade circundante. Nesse sentido, Peixoto (2004, p. 11) afirma que “Cada obra de arte se apresenta então, como um mero fragmento, uma minúscula peça arbitrariamente recortada de um tecido infinitamente mais amplo”. Como um recorte feito através de uma janela, que nunca dá conta de toda a paisagem. Contudo, na modernidade os processos de criação eram constantemente questionados. Artistas como Henri Matisse, por exemplo, exploraram a pintura de paisagem em meio a novas formas de composição e de estrutura de imagem. De acordo com Avancini:

Nosso pintor chega a uma conclusão elaborada no gênero paisagem com a série de obras murais executadas depois de 1946, inspiradas nos motivos vistos na Oceania e recuperados pela memória. Neles, Matisse adquiriu uma capacidade de síntese e, pela primeira vez, tomou o céu e o mar como tema central na pintura dos painéis, não os representando na tradição verista, mas elaborando um código de imagens que agem por sugestão, que atuam na memória e na fantasia do espectador. (AVANCINI, 2000, p. 152)

Para o autor, na elaboração dos painéis Matisse reinterpreta a paisagem, “dando-lhe uma nova dimensão simbólica e afetiva, potencializando as imagens, trabalhando com uma nova concepção de espaço alargado, sem limites, e integrando as figuras num conjunto em constante movimento e equilíbrio” (AVANCINI, 2000, p. 152). Em carta a Henri Clifford, Matisse ([1948] 2007) confirma tais premissas declarando que: “Um artista deve apropriar-se da Natureza. Ele deve se identificar com seu ritmo, por meio de um esforço que lhe permitirá adquirir esse domínio com o qual, mais tarde, poderá se exprimir em sua linguagem própria”.

Nesse sentido, Matisse não está preocupado em representar a paisagem tal como ela é, mas busca construir uma linguagem moderna que se apropria da paisagem e a reconfigura como parte de seu projeto poético. Nos anos seguintes, Matisse se dedica a Capela de Vence. Ao falar sobre essa produção Matisse destaca sua opção por construir uma linguagem artística própria:

Durante toda minha vida, fui influenciado pela opinião corrente na época em que comecei, segundo o qual só se aceitava o registro do que era observado na natureza, quando tudo o que vinha da imaginação ou da lembrança era chamado de ‘feito de cabeça’, sem valor para a construção de uma obra plástica. Os mestres das Belas-Artes diziam aos alunos: ‘Copiem cegamente a natureza’. Em toda minha carreira reagi contra essa opinião à qual não podia submeter-me, e essa luta foi a fonte de diversas metamorfoses de meu percurso, durante o qual procurei possibilidades de expressão fora da cópia literal, como o pontilhismo e o fauvismo. (MATISSE, [1951] 2007, p. 298)

O trabalho desenvolvido para a Capela de Vence, além de explicitar a linguagem, levanta outra questão, o local onde a obra se encontra. Produzir obras em igrejas não era novidade, pois encontramos inúmeros exemplos na história da arte, mas

obras que ressignifiquem o lugar, seja por questões formais ou conceituais, merecem uma análise mais aprofundada. Na obra de Mark Rothko, por exemplo, é possível repensar tal relação entre obra e espaço físico. De acordo com Peixoto (2004, p. 310), o artista “defronta-se com Nova York quando já havia se tornado evidente que aqueles grandes ângulos haviam sido impostos artificialmente a um solo urbano caótico, com o qual não mantinha qualquer ligação”. Diante disso, o desafio para o artista seria pensar formas de encontrar um lugar adequado e silencioso para seu trabalho, em meio barulho caótico da vida urbana. Rothko estava pensando na interação entre várias obras suas, na tentativa de criar um lugar, estabelecendo um questionamento entre espaço arquitetônico e presença humana (PEIXOTO, 2004).

Entendendo que os grandes museus são mausoléus, Rothko propõe pequenos locais distantes, como capelas onde o viajante poderia entrar para contemplar um quadro. O que indica seu conhecimento da obra de Matisse, os murais desenhados e os vitrais para uma capela em Vence, França. Capelas que liberem as obras das narrativas históricas que as instalações museológicas criam, do itinerário pelas mãos de colecionadores que sempre acaba num lugar institucional: o museu. Uma capela afastada, fora da cidade, por onde não se passaria por acaso, mas onde se devesse ir: uma destinação. As pinturas deveriam ensejar uma peregrinação até o lugar (PEIXOTO, 2004, 313).

A capela de Rothko foi criada mais tarde em Houston. Assim, o conjunto formado pelo local, a obra e a presença humana criariam um momento de silêncio, um hiato no ritmo frenético das cidades. Tal proposição cria um deslocamento no local consagrado para a Arte, como se a função do museu deixasse de atender às necessidades da obra. Operações artísticas que se valem do deslocamento ganharão força a partir da década de 1960. Para Cauquelin (2008), o próprio deslocamento pode ser pensado como obra. Tal argumentação se direciona para as produções da land art.

Com efeito, sabemos que os sítios da land art americana são de acesso extremamente difícil, ou categoricamente invisíveis, como o Spiral Jetty, Robert Smithson, recoberto de água a maior parte do tempo. Se, para os espectadores, o deslocamento para o 'lugar da obra' se faz em raríssimas ocasiões, quando não é desnecessário, se o deslocamento do artista é sugerido e suposto, mas não é certo – só se tem como prova os documentos que o próprio artista apresentou-, de que deslocamento se trata, então? Com a obra permanecendo fora de visão, entramos no campo da ficção, da incerteza: o que vejo aqui (na galeria) é crível? O objeto – indicado como ausente – existe realmente? O deslocamento que se exhibe como tal não oculta muito simplesmente a desapareição ou a inexistência? (CAUQUELIN, 2008, p. 70-71)

Tais indagações dão luz a um jogo de vazio e lugar, que embora esteja vinculado à galeria, o local ideal da obra de arte passa a ser questionado. Conforme Sandra Rey (2010, p. 272), na land art “[...] a natureza não é simplesmente representada, mas é no interior de si mesma (in situ) que os artistas trabalham, tomando-lhe emprestado do material e a superfície de inscrição, como nas culturas primitivas originárias [...]”.

Assim, na land art, obras feitas no deserto ou em locais distantes passam a se valer de interferências na paisagem como obra, sendo muitas de dimensões tão grandes que para ser vistas em sua totalidade necessitam ser sobrevoadas.

*Spiral Jetty* tem 457 m de comprimento e 4,5 m de largura. Na construção, foram usadas 6.650 toneladas de material – rochas terciárias compostas de basalto (vulcânico) e cascalho, portanto, elas próprias agregados de elementos heterogêneos – transportadas por caminhão. A realização da obra, financiada por duas galerias, foi equacionada inteiramente no sistema de produção do mercado de arte. Smithson arrendou a área junto ao lago, pertencente ao estado de Utah, e obteve as permissões dos órgãos reguladores do uso da terra. Para a construção, ele contratou uma empresa, a Parsons Construction Inc. (PEIXOTO, 2010, p. 265).

Outras questões se apresentam nessa obra, como: um trabalho que questiona o local da obra de arte sendo financiada por duas galerias; e o desafio do artista em coordenar uma série de variáveis na execução dos trabalhos de engenharia, com o propósito de alterações na paisagem.

O artista Walter De Maria, também pertencente à *land art*, em sua obra mais emblemática constrói um campo de raios, manipulando estados físicos da natureza. Sobre essa obra, descreve Michael Archer (2001, p. 98-100):

[...] no Novo México ele colocou hastes de ferro verticais a espaços regulares numa área de 1.600 metros para fazer o seu Campo relampejante (1971-77). Campo Relampejante é permanente, porém isolado: ‘o isolamento’, disse De Maria, ‘é a essência da Land Art’. Aqueles que desejam vê-la podem fazê-lo em pequenos grupos, com um pernoite na cabana próxima, que lhes dá o tempo suficiente para fazer a caminhada necessária pela área. O modo como a obra é vista não é extrínseco à sua condição e significado, mas parte deles. Em suas anotações de trabalho, De Maria salienta, por exemplo, que observar Campo relampejante do alto não teria nenhum valor uma vez que a relação entre céu e terra é muito importante; a centralidade dessa relação é claramente visível do solo, especialmente quando o relâmpago, tão comum naquela área, vem se bifurcando pelo ar.

Nas obras de De Maria a natureza passa a fazer parte integrante da obra. “A visita aos seus trabalhos na natureza, como separação do mundo da arte, instaura assim, a problemática do endereçamento e da presença de uma esfera pública nessa arte” (FERREIRA, 2010, p. 183). Para a autora, ao se deslocar até a obra, o público se afasta tanto dos grandes centros, quanto do próprio universo da arte, gerando relatos que passaram a incorporar a descrição das obras. Por extensão, passou-se também a valorizar a experiência temporal do observador.

Não são mais os ‘lugares’ como os museus, galerias ou lugares predeterminados na cidade ou desertos que estão em causa, mas o deslocamento em si, portador, com novas tecnologias, de outra concepção dos lugares e do vazio, concepção que só pode ser abordada em termos de suportes móveis e de incorporeidade (CAUQUELIN, 2008, p. 73).

Se a *land art* questionou o lugar da obra de arte, participantes dos eventos Fluxus contestaram a própria arte como instituição. Conforme Cristina Freire (2006), entre 1962 e 1978, um grupo de artistas de diferentes nacionalidades produziram arte e organizaram eventos principalmente na Europa. Participaram do Fluxus artistas como: George Maciunas, Nan June Paik, Joseph Beuys, John Cage, Yoko Ono, George Brecht, Robert Watts (que explorou a gravura com trabalhos que personificavam dinheiro, selos, e digitais), Robert Filliou, Bem Vautier, Wolf Vostell, La Monte Young, Paulo Bruscky, entre tantos outros. As ações Fluxus abrangiam publicações de textos de artistas de vanguardas, performances, vídeos e festivais organizados em cidades como Copenhagem, Paris, Düsseldorf, Amsterdam e Nice. “O efêmero das ações Fluxus misturava arte e cotidiano, buscava destruir convenções e valorizar a criação coletiva de artistas, músicos e escritores” (FREIRE, 2006, p. 15). Procuravam estreitar as fronteiras entre arte e vida, explorar o acaso e criar instruções/ações artísticas.

O Fluxus não estava essencialmente preocupado com os objetos. A sua tendência era para evocar o efêmero. O seu nome faz tanto parte da história da arte de ação e do livro de artista como da história da escultura. Porém, também aponta para uma crise produtiva que envolve o objeto. [...] Os aspectos antiburgueses e anticomerciais da arte, a mistura da realidade cotidiana e do absurdo, a partitura e o puro acaso, a atuação ocidental e a liberdade anarquicamente divertida eram publicitados com o intuito de os transformar em artigos de fé (SCHNECKENBURGER, 2010, p. 521).

Nesse sentido, tendo por base os questionamentos sobre o comércio da arte, o efêmero tornou-se uma das principais características das ações Fluxus. “Os eventos Fluxus eram espontâneos na medida em que suas execuções dependiam dos participantes e dos materiais, presentes e ausentes” (FRICKE, 2010, p. 587). Na visão de Susan Tallman (1996), George Maciunas foi a figura central do Fluxus, pois atuou como administrador, arquivista, editor e protetor da ideologia do grupo. As tentativas anárquicas do Fluxus em reestruturar a produção, distribuição e consumo foram precursores da arte conceitual e de uma série de criações de gravuras alternativas, como: livros de artistas, arte xerox, e arte postal.

Para Maciunas o ponto em comum entre os participantes era a ‘preocupação com insignificâncias’. Em meados dos anos 60 o Fluxus estava operando mais como uma editora, distribuindo suas mercadorias através de correios e de lojas-Fluxus em diversos países, dirigidas por artistas adeptos da iniciativa. As caixas-Fluxus continham: matérias impressas, objetos achados, jogos e registros de performances de diversos de artistas. As caixas eram organizadas de acordo com a demanda, ocasionando diferentes composições a baixo custo, e portanto, apesar de serem vendidas, desafiavam

o conceito de arte como um consumo de luxo. Maciunas idealizava o Fluxus como um coletivo, questionando a noção do artista como alguém superior (TALLMAN, 1996). As ações Fluxus não tratam diretamente do assunto paisagem, contudo, criam situações que interferem na paisagem urbana. De acordo com Freire (2000, p. 357):

A partir do final da década dos anos 1950, especialmente nas décadas de 60 e 70, os artistas passam a se valer da paisagem – entendida aqui enquanto contexto em seus múltiplos significados – como condição de elaboração e de lugar de apresentação de suas obras. Procuram investigar e, frequentemente, agir nas camadas históricas, sociais e simbólicas do ambiente urbano. O trabalho artístico torna-se registro de um ‘processo’, na maioria das vezes efêmero, que não poderia ser reduzido às características formais de um objeto autônomo. São muitas vezes, proposições transitórias que permanecem como registros. Ao dispensar os artifícios da representação, os artistas operam revelando a espessura de significações que constituem os lugares.

Para Freire (2000), essa produção contemporânea de arte, busca apreender da melhor forma possível a experiência no espaço por meio de intervenções ativas operando com os aspectos físicos e afetivos. Essa arte não mais se concentraria nos objetos físicos, mas nas proposições e ideias que operassem com a noção de lugar. “Dois conceitos são fundamentais aqui: ‘espaço’ e ‘lugar’. A obra de arte moderna, autônoma por definição e, portanto, descontextualizada, ocupa o espaço neutro da galeria, sendo indesejável qualquer referência e contexto” (FREIRE, 2000, p. 358). Em um polo oposto há o conceito de lugar para tratar de questões da Arte Contemporânea, pois, “o lugar é pleno de sentidos simbólicos relacionais, identitários, históricos, sociais e políticos” (FREIRE, 2000, p. 358). Nesse sentido, as intervenções urbanas não ocupam espaços, mas criam lugares. Para exemplificar tais ações seguem algumas produções artísticas nacionais, que problematizaram o contexto político-social na década de 1970. Em uma das intervenções, a obra atrai e repele aqueles que se aproximam.

Trouxas ensanguentadas aparecem à beira de um riacho, num parque municipal, em Belo Horizonte. As trouxas não eram consequência de atos de tortura e repressão, comuns naquela época, mas um projeto de Artur Barrio chamado Situação T.E. (Trouxas Ensanguentadas). A surpresa, o nojo e o medo surgiam dessa situação, nada relacionada com a fricção desinteressada de que falava Kant. Aqui, a arte mobiliza, convoca à participação e provoca o incômodo, não apenas intelectual, mas também físico (FREIRE, 2000, p. 361).

Argumenta Cristina Freire (2000), que as paisagem em que essas obras foram inseridas, se intensificam pelo espanto e pela surpresa, provocando ação e reação, configurando-se como matéria viva que por meio da arte pode se constituir como lugar.

Com uma operação poética diferente de Barrio, temos o grupo Poro, um coletivo de Belo Horizonte que desenvolve suas ações artísticas em diferentes cidades brasileiras. “O Poro se apropria de elementos do cotidiano para estabelecer novas

relações com faixas, cartazes e panfletos” (CARVALHO, 2011, p. 191). Nas faixas, por exemplo, aparecem frases como: ‘Perca tempo’, ou ‘Viva a borda desloque o centro’, sendo expostas na rua em meio ao trânsito. Essas sutis e anônimas interferências no ritmo da cidade, podem ou não ser percebidas. Em ‘Azulejos de papel’, outro trabalho do coletivo, papéis com desenhos de azulejos são colados em muros e construções de diversos bairros, valendo-se da efemeridade para resgatar a memória urbana com simplicidade e sem espetacularização (CARVALHO, 2011). Nas proposições do Poro, existe uma constante tentativa de ressignificar o lugar.

O terceiro exemplo se concentra na obra de Rubens Mano intitulada o Detentor de ausências, de 1994.

A instalação consiste em dois grandes refletores, de 12 mil watts de potência, instalados ao lado do viaduto do chá. Cada cilindro é colocado sobre torres de cerca de 13 metros de altura, erguidas a partir do piso do vale, de modo que cortem a passarela na altura da calçada. Lançam fachos de luz paralelos, não coincidentes, de 1,5 metros de diâmetro, que atingem perpendicularmente o fluxo de pedestres. Ao atravessá-lo, à noite, o passante tem sua silhueta instantaneamente recortada. Por um momento, as figuras fugidas brilham sobre iluminação intensa, antes de desaparecerem novamente na escuridão. Momento em que se pode perceber essa presença efêmera, evidência da perda iminente (PEIXOTO, 2004, p. 50).

Essas imagens transitórias criadas pelos fachos de luz, remetem ao veloz crescimento da cidade e ao o anonimato do indivíduo. Peixoto (2004, p. 51) questiona: “Onde ocorre a paisagem? Os feixes luminosos, percorrendo o vale obscurecido, apenas deixam antever os prédios que o contornam, enfatizando sua grande extensão, que escapa à vista. Uma paisagem de luz”. Um lugar destacado pela intervenção artística, ainda que isolado. “A emissão de linhas de luz que cruzam o viaduto e vão se perder nos fundos do vale cria uma situação que valoriza a duração, a passagem do tempo na cidade. Tudo o que nela se manifesta – os passantes – é como acontecimento” (PEIXOTO, 2004, p. 51).

De acordo com Yi-Fu Tuan (1983, p.179), *lugar* pode ser definido como “qualquer objeto estável que capta nossa atenção”. Para o autor normalmente não conseguimos olhar uma cena por completo, pois, estamos procurando pontos de repouso. A visualidade e as relações afetivas fornecem significado e sentimento de pertença ao lugar. Diante disso, as obras apresentadas podem contribuir para a construção de *lugares*, intermediados pelas relações de deslocamento e por acontecimentos, mesmo que ressignificados por obras *efêmeras*.

## **Processos de criação em gravura: conquistas e permanências**

Ao propor uma interferência urbana, a técnica de gravura pareceu muito promissora. Dada essa escolha, surgiu a necessidade de identificar qualidades estéticas, sobretudo as formais, derivadas de questões conceituais em processos de criação de obras gráficas. Os estudos nessa área ajudam na tomada de consciência de cada decisão. A ideia inicial, a escolha da técnica, os primeiros testes, a definição do assunto e a escolha da estética final, demonstram apenas alguns dos vários momentos em que o artista precisa fazer escolhas.

Conforme Todd Lubart (2007), a criatividade se desenvolve em consonância entre as escolhas, o contexto e a época, pois, a criação de um objeto artístico além de atender à anseios pessoais, tende a confrontar o julgamento consensual dos pares e de especialistas.

Os valores transmitidos pelo ambiente cultural estimulam ou refreiam a atividade criativa, em particular, conforme a importância dada ao indivíduo ou à coletividade. As sociedades mais individualistas, norte-americanas ou europeias, tendem a considerar o indivíduo como um ser independente e autônomo, contrariando as sociedades ditas 'coletivas', por exemplo, a chinesa ou taiuanesa, que definem a pessoa, sobretudo, em relação a seu contexto social (LUBART, 2007, p. 85).

Não obstante, mesmo em sociedades individualistas a cultura pode influenciar de outra maneira, quando o artista se vale da própria cultura como base para seu processo de criação.

De acordo com Lubart (2007), é possível definir quatro etapas para os processos criativos: Preparação; Incubação; Iluminação e Verificação.

A etapa de 'Preparação' compreende a ideia inicial, bem como as primeiras tentativas conscientes de solução e análises, das quais resultam a definição do problema. É possível que nessa etapa de trabalho os resultados sejam insatisfatórios, o que demanda um esforço mental na continuidade do projeto. A etapa de 'Incubação' acontece de forma inconsciente, pois mesmo que a pessoa relaxe ou se concentre em outras atividades, o cérebro continua fazendo associações. A etapa de 'Iluminação' se inicia quando surge uma possibilidade de solução do problema, como um flash ou uma iluminação súbita. Por fim, a etapa de verificação implica uma análise consciente mais criteriosa sobre o problema, conduzindo ao desenvolvimento nem sempre linear de solução. Assim, as fases podem se sobrepor e reiniciar o processo (LUBART, 2007).

Cecília Almeida Salles (2006), ao estudar os modos como as redes de pensamento em criação se desenvolvem, define os processamentos associativos como: *expansões associativas; matrizes geradoras, embriões ampliados; experimentações perceptivas impulsionadoras; dúvidas geradoras; e erros e acasos construtores*. Tais propostas de categorias são aproximadas, pois as criações sempre indicam singularidades.

As *expansões associativas* tratam das relações entre o surgimento do interesse por determinada imagem, a consequente observação da mesma em diferentes contextos e sua utilização como ponto de partida para a criação da obra de arte. Como exemplo, Salles descreve a operação na obra de Senise:

Algumas imagens dos livros de Daniel Senise aparecem de forma recorrente. Um novo desenho não apaga os anteriores, mas parece ser contaminado pelos outros e está, assim, impregnado pela sua história no processo criador do artista. Os livros mostram, deste modo, a construção de um vocabulário pessoal de imagens que vão impregnando suas definições, em cada desenho novo, por meio de uma série de associações visuais, gerada por uma justaposição prolixa de imagens. Essas associações parecem atuar como campo de testagem do artista, na aparente tentativa de encontrar imagens eleitas que irão para as telas, onde passarão por um processo de construção pictórico. (SALLES, 2006, p. )

As imagens iniciais passam por experimentações, podendo gerar composições junto a outros elementos visuais.

As *matrizes geradoras*, são formas de armazenagem de dados que funcionam por combinação. Em Artes Visuais, podem ser consideradas como matrizes geradoras as maneiras de produzir. Como trabalhar por isolamentos de áreas em pintura, ou por repetição de uma mesma matriz com diferentes cores em gravura. Já os embriões ampliados, se referem a obras iniciais que servem como base para outras obras. Tais obras “parecem conter células germinais daquilo que sustenta sua busca maior; têm portanto, forte potencial gerador, isto é, têm desdobramentos que seriam as expansões de embriões” (SALLES, 2006, p. 127).

As *experimentações perceptivas impulsionadoras*, são as vivências cotidianas que podem gerar obras, como a capacidade de uma luz diagonal sobre uma cadeira antiga roubar a atenção do artista de tal modo que essa imagem seja levada para o processo de criação da obra. As dúvidas geradoras tratam de questionamentos ativadores do processo de criação. Acontecem quando as questões levantadas desestabilizam as certezas, que podem estar relacionadas à técnicas, ou a regras durante os processos de produção de obras. Os erros e acasos construtores estão relacionados aos desvios não programados que passam a incorporar processos de criação.

Ao tratar de gravura atende-se às premissas dos processos de criação já apresentados, todavia, os artistas que a utilizam como linguagem, mantém uma relação muito estreita com o fazer, da etapa de construção da imagem até a impressão. Para Marco Buti, no processo de criação em gravura: “Há trabalhos que devem ser realizados com precisão mecânica, outros exigem a colaboração sensível de uma equipe, alguns só adquirem sentido se executados pessoalmente pelo artista” (BUTI; LETYCIA, 2002, p. 11). Contudo, a concepção de arte e o envolvimento com a arte contemporânea faz com que os artistas gravuristas criem novos procedimentos técnicos para atender seus projetos poéticos.

Em se tratando das modalidades tradicionais de gravura (xilogravura, calcogravura, litogravura e serigrafia), apesar do conhecimento técnico ter um papel fundamental, é o pensamento sobre a arte que leva o artista a concluir seu projeto artístico, muitas vezes subvertendo a própria técnica. “A gravura tem um complicador a mais: a falta de resultado imediato. É um procedimento indireto, cujo resultado só é conhecido no fim, com a impressão” (BUTI; LETYCIA, 2002, p. 16). Basicamente existem três etapas de processo presentes em ambas as técnicas: a preparação da matriz, a construção da imagem e a impressão. Todavia, durante o trabalho em cada etapa existe a necessidade de tomar uma série de decisões, pois o artista não consegue prever exatamente como ficará a imagem no final, ele lida com probabilidades. O artista, para Buti:

Não dispões da resposta imediata da pincelada ou da tela eletrônica no momento da construção da imagem, que nem por isso deverá ser menos articulada. Existe um esforço mental constante para visualizar algo que ainda não existe, fazer cada signo gravado corresponder às necessidades construtivas da imagem impressa. Trabalha-se por antecipação, procurando controlar um fenômeno que só se realizará plenamente no futuro. Cada lance da gravação implica uma cadeia de outros em busca de uma estrutura visual sujeita às variáveis da tinta, dos processos de entintagem e impressão e das qualidades dos papéis (BUTI; LETYCIA, 2002, p. 16).

É possível acrescentar ainda variáveis nas três etapas: Na maneira como a matriz foi preparada, se a placa de madeira foi mais ou menos lixada; na construção da imagem, se for considerada a maneira como cada artista manuseia ferramentas, como o corte da goiva ou o traçado da ponta seca; e na impressão, se o papel foi umedecido de maneira satisfatória ou se a pressão da prensa foi adequada. A própria escolha da técnica define encaminhamentos e possíveis resultados. A xilogravura impõe a aceitação da incorporação do desenho dos veios da madeira como parte da imagem. Diante disso, há artistas que optam por madeiras nobres, por conter uma trama mais fechada e há

artistas que trabalham com grandes dimensões, optando por madeiras mais baratas por fornecem uma trama mais aberta. Além da escolha da madeira pela dimensão do trabalho, o projeto de imagem mais detalhada praticamente exige uma madeira nobre que facilite o controle do corte. Já uma imagem com menos detalhes pode ser entalhada em madeiras mais fibrosas e mais moles.

A gravura em metal exige outras escolhas. Uma imagem construída por linhas, por exemplo, pode ser executada pela técnica da água forte. Porém, se uma imagem necessita de manchas e tonalidades, indica-se a utilização da técnica de água tinta com diferentes tempos de banhos de ácido. A própria escolha do mordente, se o ácido nítrico ou o perclorato de sódio, fornecerá diferentes resultados na qualidade da gravação.

Assim, diferentes técnicas fornecem diferentes resultados imagéticos. O linóleo fornece áreas chapadas, sem textura. A serigrafia permite a utilização da imagem fotográfica como base para o processo gráfico. A monotipia proporciona cópias únicas em processos de impressão e a fotogravura une a fotografia à gravura em metal. Diante das mais variadas possibilidades técnicas, é o projeto poético e a experiência gráfica vivida pelo artista que o ajudará a escolher seu meio de produção e o auxiliará nas decisões necessárias durante o processo de criação.

Esta é a questão central para compreender a técnica como processo intelectual, pois, a partir do momento em que associa a gravura a um projeto poético, o artista seleciona no arsenal técnico disponível apenas o necessário para produzir os signos, que são correspondentes à manifestação integral de seu pensamento afetivo, incluindo dúvidas e desejos (BUTI; LETYCIA, 2002). A experiência técnica pode levar a alterações do fazer inicial para se alcançar um resultado desejado. Contudo, “é uma atividade de risco, que opera sempre no limite das possibilidades, na linha divisória entre a realização plena e o fracasso” (BUTI; LETYCIA, 2002, p. 17). A satisfação com a imagem final dependerá de uma análise crítica por parte de seu criador.

Na arte contemporânea, além das variáveis apresentadas, algumas mudanças no pensamento sobre a natureza da arte implicaram em novas escolhas no processo de criação, pois passou-se a questionar as modalidades tradicionais de arte como a pintura, a gravura, o desenho e a escultura. Nesses sentido, ao analisar obras tridimensionais contemporâneas, Rosalind Krauss (1984) cunhou o termo campo ampliado. Em suas considerações, “o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como

uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão” (KRAUSS, 1984, p. 136). Posteriormente, esse alargamento do conceito de uma categoria de arte como a escultura, passou a servir como base para compreender as demais como o desenho ou mesmo a gravura. Seguindo esse raciocínio, Tadeu Chiarelli (2002, p. 128) afirma:

Deixando de pensar a gravura enquanto reunião de técnicas de gravar imagens sobre superfícies para pensá-las enquanto modo de reprodução de imagens, a situação se modifica. É possível lembrar então da obra de Andy Warhol e, mais recentemente, a obra de Barbara Kruger, por exemplo. Porém, tanto o primeiro como esta última investem em meios de reprodução de imagens mais identificados com a sociedade pós industrial, onde a despersonalização e a seriação do produto é, mais do que nunca, o que conta.

Essa mudança de pensamento sobre as categorias de arte também afetam os processos de criação em gravura, pois a execução das obras passa a se dar também em espaços não convencionais, como por exemplo, quando o artista gráfico deixa de usar um atelier tradicional e passa a contratar serviços de uma gráfica comercial.

Ao se deparar com tal mudança durante uma visita ao ateliê do artista Jim Dine, descreve Ricardo Resende (2000), que estando diante de um ateliê contemporâneo de gravura, percebeu que se tratava de um novo conceito de espaço de produção. “Sem ácidos, sem tanques nem pias, sem aquelas enormes mesas de trabalho, sem varais para secagem das obras, sem artistas e impressores com as mãos e os aventais sujos de tinta, vestígios de um trabalho artesanal” (RESENDE, 2000, p. 228). Mesmo parecendo improvável, o ateliê continha “apenas computadores e obras empilhadas prontas para serem assinadas e numeradas pelo artista, num ambiente organizado e limpo, mais parecido com um laboratório” (RESENDE, 2000, p. 228).

Tal mudança no ateliê indica também alterações nos processos de criação. A gravura agora precisa de um acompanhamento do artista durante a execução de seu projeto, que muitas vezes se traduz no encontro direto com a obra impressa e não durante o feitiço, como acontece nos processos gráficos tradicionais. Retomando a reflexão sobre o processo de criação nas obras de Warhol e Kruger, Tadeu Chiarelli (2002, p. 128) afirma:

Não por nada, os dois utilizam a fotografia, offset e seus derivados: eles se apropriam da lógica objetiva da publicidade (a única ‘arte’ possível para a sociedade atual) e para tanto valem-se dessas modalidades, rivalizando com os produtos feitos para a massa. Nos trabalhos ‘politizados’ de Barbara Kruger – que tentam revitalizar os códigos visuais dos revolucionários soviéticos-, meio e mensagem comungam no mesmo propósito: a objetividade de um emissor anônimo porém conscientemente poderoso que precisa, no caso, despertar o(a) consumidor(a) anônimo(a) de sua letargia narcísica.

Na obra dos dois artistas, a crítica à sociedade se funde com seu processo de criação, valendo-se de meios gráficos comerciais para confeccionar suas obras. Nas últimas décadas houve uma série de avanços tecnológicos voltados ao mercado gráfico. “A arte, atenta a essas novidades, vem incorporando imediatamente algumas dessas inovações” (RESENDE, 2000, p, 235). Ao abordar a produção nacional de gravura, Carlos Martins (2012, p. 13), afirma:

O aporte dos recursos fotomecânicos e das novas tecnologias digitais contribui grandemente para as possibilidades gráficas e, conseqüentemente, para o universo da imagem impressa. Popularizada desde os tempos da nova figuração e das manifestações pop, a incorporação dos processos fotográficos para a construção da imagem traz em si uma particularidade: a de evidenciar, com os avanços tecnológicos, os caminhos percorridos e as sucessivas superações de suas limitações técnicas.

Assimilando tais transformações no mundo da arte, a paisagem urbana se transforma. Em proposições de artistas como Barbara Kruger e Felix Gonzalez Torres, que utilizam mídia externa como outdoor em suas obras, a paisagem se altera, assim como na Land Art acontece um deslocamento da obra. De acordo com Martins (2012), a gravura também é utilizada em obras urbanas no Brasil. Em projetos “como aqueles da arte pública, utilizam-se desse pensar gráfico, sob diferentes prismas. Assim, estão gravadas no concreto de amplas fachadas e empenas da cidade de São Paulo as veementes ranhuras de Maria Bonomi” (MARTINS, 2012, p. 15). Também na estação Sumaré, Alex Fleming serigrafou cidadãos que dialogam diariamente com os passageiros do metrô. “Muitas vezes, para serem realizados, esses diálogos com a arquitetura e a cidade envolvem um trabalho de criação coletiva ou projetos de inclusão social, conferindo à ação uma dimensão mais ampla e participativa (MARTINS, 2012, p. 15). Em especial nessa obra de Flemming na estação Sumaré, questões como identidade, companheirismo e solidão são levantadas. Sobre seu processo de criação, Magalhães (2002, p. 107-110) declara:

O artista utilizou duas séries de vinte e duas imagens, colocadas enfileiradas nas plataformas e ordenadas uma no sentido inverso da outra, com vinte e dois poemas, um para cada imagem. São retratos anônimos para tipos raciais diferentes, brancos, pretos e asiáticos, fotografados frontalmente como nos passaportes, nas carteiras de identidade, ampliados e gravados sobre vidros. Nos fotolitos ampliados em alto contraste algumas zonas de cinza são eliminadas, outras se transformam em áreas granuladas, ou em massas de negro.

Flemming acompanhou a aplicação da imagem na própria fábrica. Durante os preparativos preocupou-se em explorar a transparência do vidro e a sobreposição de poemas aos retratos. “Os personagens sem nome de Alex Flemming na estação Sumaré são documentos de nós mesmos, que chegamos e partimos, que

esperamos o trem. Eles perpetuam nossa passagem fugaz” (MAGALHÃES, 2002, p. 110). Assim, Flemming interfere na paisagem da grande São Paulo, instigando o usuário do transporte coletivo a refletir sobre sua presença e sobre a solidão nas metrópoles. Em seu processo de criação utiliza meios de comunicação, mas mantém singularidades em questões estéticas formais e conceituais.

Com operações artísticas semelhante a Alex Flemming, diversos artistas utilizaram a gravura como meio de intervenção urbana. Mônica Nador trabalha com estêncil, de forma colaborativa em comunidades de periferia, transformando a paisagem urbana e ressignificando os lugares junto aos próprios moradores. Richard Artschwager, por sua vez, em seu projeto Locations (1969), criou adesivos em formato de elipse, para aplicar na cidade nos locais que seus proprietários desejassem (MARTINS, 2012; TALLMAN, 19996). Nos exemplos artísticos elencados, percebe-se que em se tratando de gravura, o projeto poético determina a maneira como a obra será executada, seja por meio de técnicas tradicionais ou por métodos comerciais de impressão.

### **“Segurando o ar”: a gravura no espaço público**

Pensar a obra de arte como pesquisa implica em seguir um método aberto, que abarque tanto questões teóricas quanto a dimensão prática. As pesquisas em Poéticas Visuais não pretendem esgotar as leituras de uma obra, mas, dar visibilidade a momentos do processo de criação que nem sempre chegam ao conhecimento do observador. Diante disso, essa reflexão se propõe a trabalhar determinados aspectos da obra que tratem de discussões contemporâneas sobre paisagem e sobre o processo de criação em gravura.

A ideia inicial da obra surgiu durante a prática da caminhada pela cidade há cerca de uma década atrás, o que pode se configurar como uma experiência perceptiva impulsionadora, como indica Salles (2006). A prática da caminhada em si, pode gerar uma experiência estética. De acordo com Sandra Rey (2010, p. 273), tal atividade se popularizou “durante as primeiras décadas do século XX, num primeiro momento enquanto forma de antiarte, depois como ato primário de transformação simbólica do território e posteriormente como forma autônoma de arte”. Como exemplo, a autora cita as deambulações dadaístas, surrealistas, as derivas da Internacional Situacionista, e mais tarde as experiências da Land Art, as quais se configuravam como ações no espaço real, propostas como práticas artísticas.

Nessas situações, os participantes se deixavam guiar pelo trajeto e pelos possíveis encontros no caminho. Rey complementa: “As ações de deslocamento na paisagem concebidas como experiências estéticas envolvem o caminhar, mas não somente isso: caminhar, deslocar-se, levando consigo a máquina fotográfica, para guardar o traço dessas ações” (2010, p. 275). É possível acrescentar ainda os pensamentos, devaneios, ideias e projetos que surgem durante o deslocamento.

No caso dessa pesquisa visual, após observar uma sequência de árvores, dispararam lembranças do prazer de subir em árvores. Esse momento pode pertencer a etapa da preparação indicada por Todd Lubbart (2007). Posteriormente, várias imagens mentais foram se formando sobre possibilidades de materialização da obra. Uma delas seria a edição de gravuras com imagens iguais penduradas em uma sequência de árvores, em uma mesma rua; outra imagem se formaria por gravuras de crianças nas árvores, em diferentes posições (em pé, subindo, quase caindo); Por fim, teriam também gravuras de diversas crianças fixadas em árvores, mas em locais de grande circulação.

Após decidir iniciar a produção da obra, surgiu o primeiro desafio: a escolha da imagem. Comecei a fotografar minha filha quando brincava nas árvores (figura 01). Mas ao analisar as imagens pareciam não corresponder ao objetivo do projeto. Durante as experimentações uma fotografia pareceu promissora, contudo, o fundo e os demais elementos não agradavam.

Figura 01: Estudo fotográfico inicial.



Fonte: Imagem produzida pelo pesquisador

Mesmo reconhecendo o potencial da imagem, os testes em fotografias continuaram (figura 02), porém, sem sucesso. Alguns desenhos foram feitos, que também não foram satisfatórios. A captação de imagens por meio de vídeos curtos com o celular, foi uma terceira tentativa, tendo como propósito estudar os *frames* dos movimentos. Todavia, os resultados continuavam sem lograr êxito.

A imagem tinha se tornado um problema. Certo dia, durante uma caminhada na Serra do Mar, surgiu a ideia de refazer a fotografia inicial e adequá-la ao projeto. Essa tomada de decisão, aparentemente ao acaso, corresponde à etapa que Lubart (2007) chamou de incubação, quando o cérebro permanece tentando resolver um problema, sem que o criador tenha consciência dessa atividade. Em seguida houve a necessidade de editar a imagem para adequá-la à linguagem da gravura. Dentre as operações formais, destacam-se a retirada do fundo e a alteração para escala de cinza, executada principalmente por tratamento de texturas. Como a proposta era trabalhar em escala humana, a técnica mais indicada foi o linóleo (figura 03), principalmente por facilitar a construção de imagens e a separação de figura e fundo. Essa projeção de ações destinadas à construção da matriz de gravura, corresponde ao esforço mental para visualizar algo que não está pronto, como afirmou Marco Buti (2002).

Figura 02: Conjunto de estudos de movimentação



Fonte: Imagem produzida pelo pesquisador

Figura 03: Matriz em linóleo



Fonte: Imagem produzida pelo pesquisador

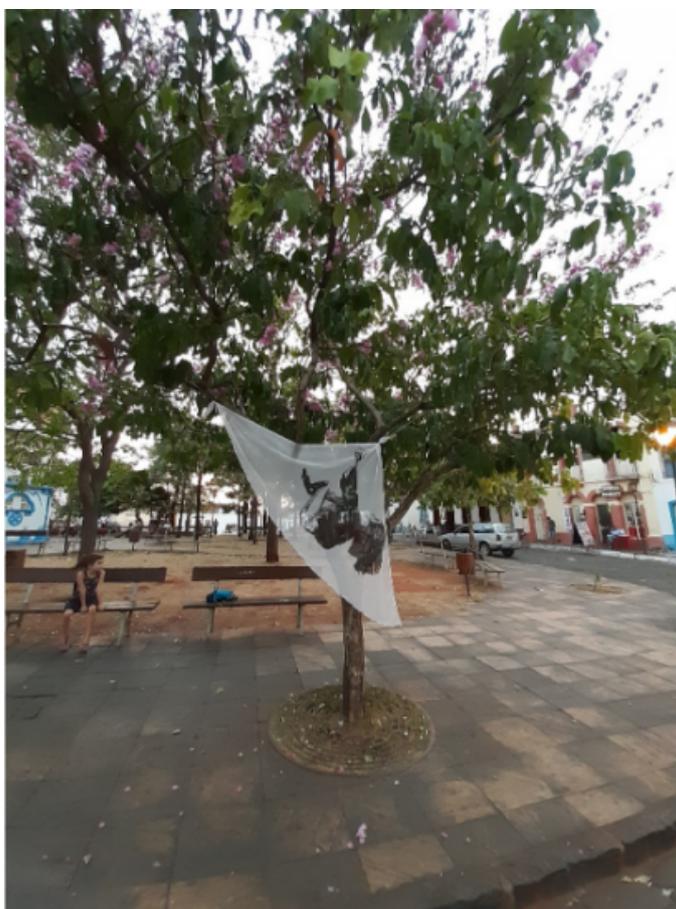
Ao entalhar a matriz, a preocupação voltou-se para a ideia de reinterpretar a paisagem, contudo, não como pensavam os modernos relatados por Avancini (2000), mas com vistas para uma interferência na paisagem. Diante disso, algumas dúvidas geradoras se colocaram, como: a definição das áreas com texturas; os espaços sem corte, para serem totalmente preenchidos pela tinta; os tipos de hachuras, para determinar tonalidades de preto; o uso de linhas de diferentes espessuras; e as áreas totalmente abertas, para dar a impressão de espaços de recepção de luz. Estes questionamentos ajudaram a definir ações no momento da gravação da matriz. Outro ponto a considerar foi o fundo da imagem, que poderia ser trabalhado ou retirado totalmente. Tendo como propósito colocar a figura da criança na árvore, tirar o fundo se fazia mais promissor.

Em seguida, um novo problema se colocava, a escolha do suporte. Inicialmente foram feitas várias provas de estado. Ao analisar a primeira impressão, ficou perceptível a necessidade de retirar a imagem da árvore e os demais elementos do fundo. Assim, a gravura da criança de ponta cabeça, solicitava um suporte transparente. Devido a experiência de impressões em trabalhos anteriores, o tecido *voil* foi eleito o material ideal para essa obra, pois proporcionava leveza e integrava a impressão ao lugar. O tecido teria também mais durabilidade em espaço aberto que o papel. Essa sequência de decisões, tomadas por meio de uma análise consciente e meticulosa corresponde à etapa

de incubação definida por Lubart (2007). Concluídos os trabalhos de gravação e impressão, a obra estava pronta para ir para as ruas.

A primeira intervenção urbana aconteceu na Cidade de Goiás, em setembro de 2019, durante o 28º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP. Embora estivesse participando do evento e apresentando um artigo sobre gravura, a ação na cidade se dava de forma espontânea, sem relação direta com o evento. A gravura intitulada “Segurando o ar” (figura 04), foi instalada em uma árvore na ‘Praça do Coreto’, um lugar com grande circulação de moradores. Nesse local, aconteciam diversas manifestações culturais, como performances, apresentações musicais, encontros de grupos religiosos, além da existência de uma sorveteria, de bares e restaurantes.

Figura 04: Instalação da gravura na Cidade de Goiás



Fonte: Imagem produzida pelo pesquisador

A gravura se integrava a um *lugar* já frequentado pela comunidade. Durante a semana, foi possível acompanhar essa integração e em alguns momentos receber devolutivas de colegas que tinham percebido a gravura no local. Como não houve

divulgação, vale destacar os relatos de surpresa ao se deparem com a imagem na praça. Diferente das obras da *Land Art* que se propunham a ser visitadas, gerando o próprio deslocamento físico dos visitantes, a gravura, embora apresente uma imagem em escala humana, não se propôs a esse tipo de operação artística, explorando apenas o deslocamento da obra de um espaço consagrado para um local comum.

Contudo, por se tratar de uma obra que se constitui em múltiplo, pode gerar cópias com outros destinos, como coleções particulares ou o circuito oficial. A tiragem<sup>37</sup> das gravuras ficará em aberto por tempo indeterminado. A regra comercial de possuir tiragem numerada e fechada, deixa de fazer sentido para uma obra efêmera, pois poderá desaparecer a qualquer momento. Normalmente a numeração das gravuras garante aos colecionadores que todas as obras são originais e sinaliza quantas cópias existem no mundo. Em uma operação artística efêmera esse controle pode indicar somente quantas ações foram propostas, pois, a gravura pode deixar de existir no exato momento em que o artista a deixa em um local público ao ar livre. Diante disso, para esse trabalho em específico, somente as cópias em papel recebem numeração.

A segunda cópia foi instalada em um local pouco frequentado pela comunidade, a 'Praça Jardinete Cardec Bahia' (figura 05). Um local que se encontra vazio quase que diariamente, sendo rara a presença de crianças. De início, achei que a gravura poderia ajudar a ressignificar o *lugar*, mas, no momento da instalação, optei por inserir a gravura de forma anônima, sem publicidade. Pensei em uma sutil contribuição e não em uma transformação.

Há um tempo atrás eu e minha esposa colocamos um balanço de madeira em uma árvore, nessa praça. Um balanço simples feito apenas de uma corda e uma madeira. Passados dois meses o balanço tinha sumido. Posteriormente o balanço reapareceu em outra árvore e meses depois tinha surgido mais um balanço. Essas mudanças indicavam que outras pessoas também se importavam com o local, o que poderia ser um critério positivo para instalar a gravura. Se cada frequentador contribuísse de uma forma, seria possível ressignificar o lugar aos poucos. Para tanto, a obra *in situ* precisaria permanecer por um tempo considerável.

---

37 Tiragem: quantidade de cópias de gravura tiradas de uma mesma matriz.

Figura 05: Instalação da gravura na Praça Jardimete Cardec Bahia, em Curitiba



Fonte: Imagem produzida pelo pesquisador

A escolha da gravura como técnica de obra múltipla abriu a possibilidade da obra ser instalada em locais públicos com diferentes características. Assim, a terceira obra (figura 06) foi instalada no campus Uvaranas, na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Um espaço amplo, com bastante área verde e com acadêmicos circulando a todo instante. O local escolhido foi uma árvore próxima à central de salas, um dos prédios do campus que abriga aulas de diversos cursos, inclusive do curso de Licenciatura em Artes Visuais. A gravura foi posicionada em uma paineira, a cerca de 3,00 metros do chão, próximo a uma calçada.

Por trabalhar nas proximidades, foi possível receber o retorno de vários amigos e de alunos. Alguns procuravam saber mais sobre a proposta e outros relatavam suas percepções a respeito da gravura. Tais reações levavam a acreditar que a obra permaneceria no local por bastante tempo. Diante disso, a paisagem poderia se intensificar pela surpresa, por reações, pelo *deslocamento* ou mesmo pela simplicidade,

pois não contou com uma espetacularização (FREIRE, 2000; CARVALHO, 2011; PEIXOTO, 2004).

Figura 06: Instalação UEPG, em Ponta Grossa



Fonte: Imagem produzida pelo pesquisador

Mesmo com a expectativa de certa durabilidade, uma semana após instalar a terceira obra, para minha surpresa, ela já havia sumido. O motivo talvez nunca seja revelado. Seja pela força do vento, por incomodar algumas pessoas ou mesmo por alguém ter gostado do trabalho, aquela possibilidade de pertencer ao *lugar* deixou de existir. Talvez a força do *efêmero* se afirme mesmo na não permanência do trabalho, na possibilidade da obra existir apenas para aqueles que tiveram a oportunidade de estar no local na hora exata. Diante disso, o *deslocamento* tratará também do momento de apreciação, assim como acontece nas performances.

Diferente da obra instalada em Goiás, as obras de Ponta Grossa e Curitiba não permaneceram muito tempo no local. Talvez a própria dinâmica de um local com maior movimentação cultural, como no caso do evento de Goiás, seja um dos motivos de permanência por um tempo maior. Para o artista, o desapego à sua criação é

um desafio imenso. Se uma obra está com um colecionador ou em um acervo público, existe a intenção de preservação. Já em uma obra deixada em um espaço aberto, não há controle algum. Para que estas gravuras tenham uma durabilidade um pouco maior é preciso rever a estratégia, não se trata de criar um espaço consagrado como fez Rothko, mas talvez se resolva com soluções simples como reforçar o suporte ou posicionar a gravura em um galho mais alto de árvore. Esses questionamentos irão gerar mudanças para os próximos deslocamentos em paisagens urbanas.

### **Considerações Finais**

A gravura, dada a sua multiplicidade, pode compor uma obra *efêmera* e permanente ao mesmo tempo. *Efêmera* quando instalada em espaços abertos e permanente quando uma cópia passa a pertencer a um acervo. Diferente da *Land Art* que tem a fotografia como índice de uma obra existente em um local reservado, a cópia desse conjunto de gravuras se pertencente um acervo, pode funcionar como um dispositivo que contém simultaneamente a característica de índice e obra. Em síntese, gravuras que operam dessa maneira podem ser consideradas obras/índices, contendo intrinsecamente o registro do processo, como afirmou Freire (2000) ao abordar as produções Fluxus.

O encontro com um objeto inusitado em um local público, faz parte da construção de memórias individuais e coletivas, criando ou mesmo reafirmando relações com o *lugar*. Todavia, uma ação artística pode ser mais significativa se a obra permanecer no local por longo tempo e/ou se as pessoas a considerarem interessante para compor o *lugar*. O sentimento de pertencimento pode partir também da relação entre o coletivo e o espaço público. Nesse caso, a obra poderia ser solicitada pela comunidade ou mesmo construída de forma coletiva, fortalecendo uma relação mais afetiva, como nas obras de Mônica Nador.

Na instalação proposta, uma gravura pertencerá à subjetividade de quem a encontra, podendo ou não gerar uma experiência estética. A experiência pode ser tão intensa que a pessoa queira possuir a obra. Pode também, ser tão incômoda que o observador queira destruí-la. Prazer ou desprazer são emoções possíveis de serem provocadas com as imagens. Desagradável é imaginar que nada aconteceu, que uma simples ação do vento, por exemplo, pode ter arrancado o tecido da árvore. Contudo, o mais interessante é pensar que tais questionamentos só foram possíveis devido ao deslocamento da obra, saindo de um espaço protegido como o museu ou a galeria, para

um espaço público, sem vigilância, sem reverência e desprovido do status de obra de 'Arte'.

## Referências bibliográficas

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AVANCINI, José Augusto. A paisagem natural na pintura de Henri Matisse. In.: SALGUEIRO, Heliana Angotti (Coord.). Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000. **Anais do I Colóquio Internacional de História da Arte CBHA – CIHA**. Comitê Brasileiro de História da Arte – ECA USP.

BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (Orgs.). **Gravura em metal**. São Paulo: USP/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

CARVALHO, Isabel. Poro: um grande deslocamento. In.: CRUZ, Jorge Luiz. **Concinnitas**: arte, cultura e pensamento. Ano 12, Vol. 1, número 18, jun. 2011. Rio de Janeiro: UERJ/DEART, 2011.

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

\_\_\_\_\_. **Frequentar os incorporais**: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins, 2008.

CASTRO, Isabel. Poro: um grande deslocamento. **Concinnitas**: revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro, ano 12, vol. 1, n. 18, p. 189-193, jun. 2011.

CHIARELI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos, 2002.

FERREIRA, Glória. Walter de Maria: entre invisibilidade e paisagem. In.: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos (ORG.). **Paisagem**: deslocamentos e perspectivas contemporâneas. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

FREIRE, Cristina. Espaço e lugar: os registros da paisagem urbana na arte contemporânea. In.: SALGUEIRO, Heliana Angotti (Coord.). **Paisagem e Arte**: a invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000. Anais do I Colóquio Internacional de História da Arte CBHA – CIHA. Comitê Brasileiro de História da Arte – ECA USP.

\_\_\_\_\_. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FRICKE, Christiane. Intermedia: Happenings, Ações e Fluxus. In.: WALTHER, Ingo F. (Org.). **Arte do século XX**. China: Taschen, 2010.

KRAUSS, Rosalind. **A Escultura no Campo Ampliado**. Tradução Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Revista Gávea, nº 1, 1984.

LUBART, Todd. **Psicologia da criatividade**. Porto Alegre: Artmed, 2007.

MAGALHÃES, Fábio. Somos tantos. In.: Barbosa, Ana Mae (Org.). **Alex Flemming**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

MARTINS, Carlos. **Gravura em campo expandido**. São Paulo: Pinacoteca do estado, 2012.

MATISSE, Henri. Carta a Henri Clifford. 1948. In.: MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

\_\_\_\_\_. A capela do rosário. Texto publicado no Chapelle du Rosaire des Dominicaines de Vence, Vence, 1951. In.: MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

MEIRA, Silvia Miranda. As diferentes representações da paisagem na pintura moderna do início do século XX. In.: SALGUEIRO, Heliana Angotti (Coord.). **Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar**. São Paulo: H. Angotti Salgueiro, 2000. Anais do I Colóquio Internacional de História da Arte CBHA – CIHA. Comitê Brasileiro de História da Arte – ECA USP.

PEIOXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: SENAC, 2004.

\_\_\_\_\_. **Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria**. São Paulo: EDUC; SENAC; FAPESP, 2010.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. In: **PORTO ARTE: revista de Artes Visuais**, v.7, nº 13, p. 81-95, nov. 1996. Porto Alegre: Instituto de Artes / UFRGS, 1996.

\_\_\_\_\_. DesDOBRamentos da paisagem. In.: **Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas**. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

RESENDE, Ricardo. Os desdobramentos da gravura contemporânea. In.: KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. **Gravura Brasileira: arte brasileira do século XX**. São Paulo: Cosac & Naif / Itaú Cultural, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação: construção da obra de arte**. Vinhedo, São Paulo: Horizonte, 2006.

SCHNECKENBURGER, Manfred. A linguagem direta da realidade. In.: WALTHER, Ingo F (Org.). **Arte do século XX**. China: Taschen, 2010.

TALLMAN, Susan. **The Contemporary print: from pre-pop to postmodern**. London: Thames and Hudson, 1996.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. 1930. São Paulo: DIEFEL, 1983.

# **PERFORMANCES ARTÍSTICAS EM CURITIBA: Paisagens, territorialidades e os seus desdobramentos na vida urbana**

Thays Ukan  
Marcos Alberto Torres

## **Introdução**

São diversos e simultâneos os fenômenos que ocorrem nas cidades, onde essa, com toda sua complexidade, torna-se repleta de significados e expressões que são, entre uma série de manifestações, os reflexos das vivências de seus habitantes. No campo do urbanismo, diz-se que a ocupação do mundo é urbana e que as cidades, são hoje, um modo urbano de habitar o espaço (ARAÚJO, 2008). Neste trabalho a cidade foi entendida sob uma dimensão que extrapola os limites físicos, sendo o resultado de constantes processos e transformações que ocorrem a partir da ação de agentes. Para Lefebvre (1991), é a partir dessas relações que se desenvolvem os sistemas de objetos e valores que, por sua vez, dão suporte a um modo de viver especificamente urbano, ao qual o autor chama “tecido urbano”. Para Lefebvre (1991), as cidades são centros de vida social e concentram riquezas, conhecimentos, técnicas e obras, sendo “a própria cidade uma obra”. Para o historiador Giulio Carlo Argan a cidade é, também, uma obra em si, pois essa não é somente o agrupamento de produtos artísticos, mas o produto ela mesma (ARGAN, 2014). Para o autor, com a superação da estética idealista, a obra de arte deixa de ser a expressão de uma única e bem definida personalidade artística, passando a ser a soma de uma série de componentes que se expressam nas cidades.

Partindo dessa perspectiva, a pesquisa desenvolveu-se tendo como objetivo a compreensão das transformações e ressignificações que a paisagem urbana sofre a partir das intervenções de artistas performáticos, ou seja, aquelas intervenções que tem o corpo do artista como suporte. A coleta de dados, que foi realizada entre os anos de 2016 e 2017 contou com nove trabalhos de campo, entrevista com sete artistas e questionário eletrônico.

A partir dos desdobramentos metodológicos e de uma revisão bibliográfica que parte, principalmente, do campo da geografia cultural e da sociologia, voltou-se a pesquisa às análises sobre como os corpos dos artistas marcam a cidade,

gerando processos de territorialização – entendendo que “o território (posse) emerge com a expressão” (HAESBAERT, 2012, p. 120) – e resultam em paisagens. Para isso, foram trazidos para a discussão os conceitos de territorialidade e de paisagens culturais, com o objetivo de compreender a relação que os que transitam pela cidade de Curitiba desenvolvem com esse espaço e com os artistas, uma vez que esses são itinerantes e não se estabelecem em pontos fixos, são móveis.

O propósito da pesquisa foi observar e analisar como essas interferências de artistas nos fluxos urbanos modificam a paisagem. Portanto, o foco deste estudo foram tanto os artistas, quanto aqueles que vivem e transitam por Curitiba, onde através dos dados coletados foram analisadas as suas relações diante das performances artísticas e suas considerações acerca do que observam no que compõe a paisagem urbana. Perceber, na fala e nos gestos do público, as mudanças nos movimentos urbanos e como esses trabalhos podem ressignificar lugares e paisagens, interferindo nos deslocamentos e experiência dos indivíduos na cidade, foi um dos objetivos deste estudo.

### **Performances artísticas de rua: aproximação com a geografia**

O corpo é um tema recorrente trabalhado nas artes desde os primórdios das representações pelas mais variadas linguagens. Em meados da década de 1960, um movimento que trazia elementos que não correspondiam mais às normas artísticas tradicionais passou a ser reconhecido e seus trabalhos, que tinham como principal elemento estético o corpo do artista, passaram a ser chamados de performance arte (CUNHA, 2013, p. 15). Atualmente, segundo Cunha (2013, p.16), pode-se notar que as linguagens artísticas tornaram-se ainda mais variadas, inclusive as performances, incorporando elementos que tradicionalmente não faziam parte do processo artístico. Para Cohen (2002, p.35), a performance é uma “arte de fronteira” que rompe com a arte estabelecida e penetra por caminhos e situações que anteriormente não seriam reconhecidos como arte, além de procurar uma aproximação com a vida, estimulando o natural, o espontâneo, não se prendendo meramente às questões estéticas onde “a idéia é resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora” (COHEN, 2002, p.35).

Nessa perspectiva pode-se encarar a performance como um acontecimento recente e que modificou a estrutura já estabelecida da arte, em contexto mundial (CUNHA, 2013, p. 15). A arte performática que, na década de 1960, passou a ser

institucionalizada e incorporada ao mercado fazendo parte do circuito de Arte, antes já estava presente no cotidiano humano. Arte, que no passado estava intimamente ligada à técnica, incorporava as mais diversas manifestações, e muitas incluíam a utilização do corpo que manipulava objetos com precisão. De acordo com Duprat e Bortoleto, a arte circense é um conhecimento milenar, servindo de entretenimento e permeando a vida de diferentes povos que nela traziam suas crenças, ritos e fantasias (p.173, 2007). De acordo com os autores, ainda, nos séculos XVIII e XIX o circo para a se estruturar como arte própria. Atualmente, as artes circenses desdobram-se como fenômeno independente, sendo utilizadas como subsídio técnico para uma série de manifestações culturais. Essas manifestações culturais ocorrem em diversos espaços, inclusive nas ruas das cidades contemporâneas.

As manifestações culturais podem ser entendidas como uma expressão humana carregada de significados. Na Geografia diversos autores entendem a cultura como um fenômeno que deve ser estudado por trazer possibilidades e reflexões sobre a sociedade e o espaço. Para Cosgrove (2012 [1989]) a cultura está intimamente relacionada à paisagem, e entende que isso se dá particularmente na geografia norte americana quando Carl Sauer, na década de 1920, origina uma escola de geografia da paisagem, que tem como propósito compreender o papel do ser humano na transformação da Terra.

A partir disso, os estudos culturais em Geografia tem se aproximado cada vez mais da paisagem sendo a cultura um agente formador e transformador das paisagens. Giuliana Andreotti (2013), que se debruçou sobre os escritos de Lehman acerca da paisagem, compreende que se faz necessário um olhar histórico e uma atitude espiritual para se abordar a paisagem, de modo que o observador possa encontrar os elementos temporais que transmitem a emoção do lugar. A paisagem, nessa perspectiva, é ainda psicológica, cabendo ao observador mediar os elementos perceptivos dos lugares para que possa compreender os valores dos lugares e assim alcançar a paisagem. A paisagem, portanto, está repleta de emoções que se deixam transbordar e criam relações que Andreotti (2013) chama de históricoespirituais.

Assim como as paisagens naturais, as paisagens urbanas estão repletas de significados projetados, que as marcam de maneira simbólica ou física. As cidades, que são o resultado de uma série de processos e que estão repletas de manifestações e reflexos dos seus habitantes, têm se tornado, para muitos, mero local de passagem. Muito disso está relacionado ao modo como esse espaço urbano foi projetado, priorizando

corredores que facilitam o deslocamento humano. Para Sennett (2008, p. 18) “a condição física do corpo em deslocamento reforça a desconexão do espaço [...] sendo que os deslocamentos são mais rápidos num meio ambiente cujas referências tornam-se secundárias”. Neste contexto, os corpos passam a se mover passivamente para seus destinos. Porém, mesmo em um ambiente como o descrito, existem corpos ativos, que marcam a paisagem e que modificam essas estruturas criando uma relação que cria mundos e onde ocorrem histórias e encontros. Esses corpos, frequentemente, são de artistas e essa relação gera um mundo de experiências pessoais que pertencem, também, à cidade.

Nesse processo de reconhecimento do próprio corpo que se vincula a cidade é desenvolvido um sistema de “reconhecimento geossimbólico” (BONNEMAISON, 2002, p. 110) onde agenciamentos passam a ser ajustados entre si, desenvolvendo um sistema de territorialidades (HAESBAERT, 2012, p. 123). Para Bonnemaïson, “o território não é forçosamente fechado, ele não é sempre um tecido espacial unido, ele não induz somente a um comportamento necessariamente estável” (BONNEMAISON, 2002, p. 99). Para Haesbaert, a construção de territórios gera territorializações e as territorializações são um produto “agenciado” (2012, p.123). Para o autor, ainda, “o processo de territorialização diz respeito ao movimento que governa os agenciamentos”( HAESBAERT, 2012, p. 124).

Entende-se agenciamento por meio de uma noção ampla de agrupamento de componentes heterogêneos, tanto biológicos quanto sociais que estejam conectados, tenham consistência. Nos agenciamentos, segundo Haesbaert, existem dois componentes: os coletivos de enunciação e os maquínicos de corpos. O primeiro, diz respeito a um regime de signos, o segundo a relações entre corpos humanos ou não (HAESBAERT, 2012, p 124 e 125). Ambos são sociais e ocorrem concomitantemente no espaço e entende-se que a territorialidade engloba simultaneamente aquilo que é fixação e aquilo que é mobilidade (BONNEMAISON, 2002, p. 99). Desse modo, um corpo no mundo, que marca a paisagem de maneira cultural, não pode ser separado da ideia de território. Um artista, que quebra fluxos urbanos, com um corpo ativo, territorializa o espaço.

Aquele que presencia uma performance artística é exposto ao processo dialético de desterritorialização e territorialização pelo artista. Suas percepções e apreensões acerca da paisagem são modificadas no contato com um corpo que desestabiliza a homogeneidade que urbanistas tentaram impor às cidades para doutrinar

os corpos (SENNETT, 2008, p 1 8). Este trabalho propõe compreender a territorialização à qual o público das performances artísticas, na cidade de Curitiba está sujeito, como os artistas são territorializados pelo seu público e também como as performances criam novas paisagens, através desse processo.

## **Os corpos e as territorialidades**

A medida que um corpo se movimenta, ele percebe o mundo, descobre o espaço, se relaciona com objetos e ambientes. Para Merleau-Ponty, a percepção de um corpo no mundo envolve a expressão que ocorre conforme o movimento se realiza, sendo que um corpo é capaz de comunicar coisas, ainda antes das palavras onde “ser corpo [...] é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço” (2008, p.205). Entender o corpo, como expressão, implica levar em consideração suas tarefas, seus engajamentos e, também, suas circunstâncias. Para Richard Sennett (2008, p. 15) “a civilização ocidental não tem respeitado a dignidade dos corpos humanos e a sua diversidade”, privando-os sensorialmente, criando nas cidades um ambiente de cerceamento tátil, onde os espaços construídos passaram a impedir os corpos de exercerem sua liberdade. Isso se dá por meio de um planejamento que enaltece a experiência da velocidade, favorecendo os deslocamentos que se tornam mais rápidos a medida que os referenciais tornam-se secundários (SENNETT, 2008), o que gera um enfraquecimento dos sentidos tornando o corpo um ente passivo.

Para o autor, a partir do século XIX, com o urbanismo se aproximando das ideias da revolução científica de compreensão do corpo humano e se voltando a promover a grande circulação de indivíduos – e incapacitando o movimento de grupos tidos como ameaçadores, surgidos na Revolução Francesa – as cidades, passam a ser inspiradas em “artérias e veias” e ganham um desenho que ensinava as pessoas a se moverem (SENNETT, 2008). De acordo com Sennet, foram três as obras que modificaram o modo como as pessoas eram estimuladas a viver nas cidade: 1) Regent’s Park e Regent Street em Londres, 2) a reconstituição das ruas parisienses pelo Barão de Haussmann e 3) o metrô de Londres. Essas três obras marcam o início de uma nova maneira de movimentar os corpos, em que a velocidade passa a ser sinônimo de segurança e conforto, onde um “corpo em movimento viaja sozinho e em silêncio” (SENNETT, 2008, p. 273).

Esses deslocamentos aos quais os corpos são resignados reforçam a desconexão do espaço, onde os destinos tornam-se fragmentados e descontínuos e os corpos, passivos, sem marcas. Para Sennett (2008) é da forma como os espaços urbanos se apresentam que derivam as vivências corporais específicas dos povos e, para que as pessoas construam boas relações umas com as outras, é necessária uma profunda mudança sobre o modo como se tem entendido os corpos e se tem construído as cidades ocidentalizadas. Todavia, mesmo diante de um ambiente limitador, existem corpos marcados pelas forças de (outras) circunstâncias, que criam desordem no espaço urbano e modificam suas estruturas, onde a ordem é justamente a falta de contato, de relação e a perda de referenciais (SENNETT, 2008) Esses corpos se expressam de diferentes maneiras: o caminhar lento, as derivas, o cultivo de jardins, as pichações nos muros, os encontros para conversar nas ruas, as apresentações artísticas, etc. Intencionalmente ou não, existem corpos que criam nas cidades novos referenciais, novas relações, encontros e agenciamentos onde, os agenciamentos são entendidos como segmentados e capazes de se estenderem sobre segmentos contíguos. Esses segmentos são simultaneamente territórios e poderes. Como segmentos contíguos, os agenciamentos tem pontas de desterritorialização, tem sempre uma linha de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 1975). Os agenciamentos são um produto rizomático, isto é, recusam a ideia do pensamento como representação e compreendem o mundo a partir da multiplicidade.

O rizoma funciona através do encontro de agenciamentos (HAESBAERT, 2012). Para Haesbaert (2012) os agenciamentos são geográficos, pois são, antes de tudo, territoriais. E, território, tem a ver com poder (HAESBAERT, 2008). Para o autor existe uma questão de escala que é própria do território, que se inicia no território animal (1), passa ao território psicológico (subjetivo) (2), entra no sociológico (3) e, por fim, chega ao território geográfico (4). Neste último, existe um embricamento entre território-agenciamento, que cria os processos de territorialização, como pode ser observado na imagem a seguir:

FIGURA 01 - As escalas dos territórios



FONTE: HAESBAERT, 2019, p. 121

Deleuze e Guattari escrevem ainda sobre uma quinta esfera, que engloba e que está em um espaço além das outras quatro, entrando no campo da filosofia – sendo, para eles, o território um conceito fundamental na filosofia (HAESBAERT, 2008, p. 121).

A partir disso, territorialização pode ser entendida como um processo que governa os agenciamentos e seus componentes. Para Haesbaert (2012) são dois os componentes dos agenciamentos: os coletivos de enunciação e os maquínicos de corpos (ou desejos). O primeiro diz respeito a um regime de signos, mas sempre em viés social, a partir da relação, da linguagem compartilhada; o segundo trata da relação concreta entre corpos humanos, animais, cósmicos (HAESBAERT, 2012, p. 124). Ambos os agenciamentos têm forma: os maquínicos como conteúdo e os de enunciação como expressão. Não há uma relação hierárquica entre os dois e sim, de reciprocidade. São, também, abertos e móveis, sempre em processo, sendo o território, derivado desse movimento “um ato, uma ação, uma rel-ação, um movimento de territorialização e desterritorialização, um ritmo” (HAESBAERT, 2012, p. 127). A territorialização pode ser entendida então, como uma dimensão tanto simbólica, quanto funcional, que nunca se apresenta em estado puro, sendo sempre uma relação entre esses dois componentes (HAESBAERT, 2008). Assim, neste trabalho, os corpos são entendidos dentro da lógica de agenciamentos, que territorializam e são territorializados constantemente.

Para Bonemaison (2002), o território tem também uma carga que está além do entendimento biológico, econômico, social e político, ele é a expressão mais “humana”, é essencialmente o lugar da mediação entre as pessoas e sua cultura. É um lugar de enraizamento, o “derivado carnal da cultura” (BONEMMAISON, 2002, p. 131). O autor entende enraizamento, não como uma fixação material no espaço, mas como uma relação que se expressa através das conexões, da afetividade. Para o autor, o enraizamento expressa territorialidade, onde por meio dessa, os grupos exprimem suas concepções de mundo, organizações e hierarquias (BONNEMMAISON, 2002). Para dar conta dessa relação simbólica o autor desenvolve o conceito de geossímbolo que pode ser entendido como um meio de fixar no espaço as territorialidades, de se fazer presente como uma existência, ser identificado como parte de um grupo. Um geossímbolo pode ser entendido como “um lugar, um itinerário, uma extensão que, por razões religiosas, políticas ou culturais, aos olhos de certas pessoas e grupos étnicos, assume uma dimensão simbólica que os favorece em sua identidade” (BONEMMAISON, 2002, p.109). Pode-se entender os artistas performáticos como uma categoria com determinadas

relações simbólicas, que Bonemaison chama de geossimbólicas, uma vez que o grupo contém características comuns e práticas sociais que criam a possibilidade de agrupamento.

Assim, em um processo dialético, a corporeidade situa-se como existência através das relações que são construídas, constantemente, pelos processos de territorialização e afirmação, por meio dos geossímbolos. Com isso, neste trabalho, os corpos estudados são os dos artistas performáticos em relação aos corpos cotidianos do seu público, que estão em uma contínua movimentação de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, pois as desterritorializações jamais acontecem individualmente. Um artista, que intencionalmente existe no espaço, que marca e modifica as estruturas com seu corpo ativo, é agente atuante por meio desses processos e movimentos de territorialização, porém, esse corpo é também territorializado pelo público, constantemente e, é nesse processo que as paisagens são ressignificadas.

### **As paisagens urbanas**

A paisagem pode ser entendida como um dos conceitos chave para a geografia, tendo em vista as diversas possibilidades de sua aplicação. Em 1907, Otto Schlüter descreveu a paisagem como sendo o objeto da geografia humana, já que essa é modelada tanto por forças da natureza quanto pela ação de pessoas. Para Sauer (1925) a paisagem geográfica resultava da ação da cultura, ao longo do tempo, sobre a paisagem natural". Em seu estudo sobre a morfologia da paisagem, Sauer comenta: "os fatos da geografia, são fatos de lugar; sua associação origina o conceito de paisagem", onde a paisagem pode ser vista como uma unidade orgânica, que compreende a vida e a terra (SAUER, 1998, p. 23). Todavia, de acordo com Corrêa e Rosendahl, com o desenvolvimento dos conceitos de região, espaço, território e lugar, a paisagem tornou-se relegada a uma posição secundária, sendo retomada somente após os anos 1970, após o desenvolvimento de novas acepções com base em outras matrizes epistemológicas (CORRÊA e ROSENDAHL, 1998). Denis Cosgrove é um dos autores que se dedica ao estudo da paisagem desenvolvendo mais profundamente a ideia de paisagens culturais. Este autor, que traz elementos críticos para o desenrolar de uma geografia humana, pensa as paisagens como simbólicas por se tratarem do produto da apropriação e transformação do meio ambiente, além de serem uma maneira "de ver, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma cena, em uma unidade visual"

(COSGROVE 2004, p. 108). Para ele o termo paisagem está vinculado, ainda, ao Renascimento, que propunha uma nova relação entre os seres humanos e a natureza.

A relação da paisagem com a cultura, para o autor, está no fato de que cada cultura tem expressões na paisagem, onde entende-se o estudo da cultura, diretamente ligado ao estudo do poder (COSGROVE, 2004). Isso ocorre, de acordo com Cosgrove, pois ao se olhar uma paisagem podem ser percebidas as marcas de vários grupos – ao passo que toda paisagem é simbólica.

Como resultado dessa reflexão, o autor propõe a existência de paisagens que estão ligadas ao que ele chama de culturas dominantes e culturas alternativas, sendo a segunda dividida entre residuais, emergentes e excluídas. Cada uma dessas paisagens têm elementos particulares. Para o autor, as paisagens da cultura dominante são as que se formam por intermédio de um grupo que tem poder sobre outro, são paisagens temporais que não são apenas afirmações estéticas, mas transmitem valores. São as paisagens dominantes, aquelas relacionadas ao poder público e aos grupos cuja dominação está baseada no controle dos meios de vida (COSGROVE, 2004). Por sua vez, as paisagens das culturas alternativas, mesmo que dominem localmente determinada área, estão sempre subjugadas às marcas da cultura dominante nacional e oficial. Ainda sobre as paisagens alternativas e suas subdivisões, o autor entende as paisagens residuais como sendo aquelas que perderam seu significado original, sendo algumas, inclusive, desprovidas de significado; as paisagens emergentes, como aquelas que estão relacionadas a um grande grupo de pessoas que impactam permanentemente a paisagem, mas de maneira não muito expressiva, geralmente com ideias que antecipam culturas futuras e novas relações sociais; por fim, entende as paisagens das culturas excluídas como sendo aquelas relacionadas à grupos marginais, que, dentro da lógica dos jogos de poder, estão subjugadas às das culturas dominantes mesmo que coexistam nas cidades.

Dentro dessa perspectiva, as paisagens passam a ser entendidas como uma construção que parte das relações que os grupos humanos estabelecem com seu entorno. As áreas urbanas, que atualmente concentram a maior parte da população mundial, são repletas de diferentes sujeitos com identidades e corporalidades distintas, que se expressam e são acometidos por percepções derivadas das suas relações com o espaço. Nesse processo, chamado aqui de territorialização – como justificado anteriormente –, são produzidas as paisagens.

## Das intervenções artísticas às transformações e ressignificações da paisagem urbana de Curitiba

A paisagem de Curitiba é marcada pelas ações dos diferentes sujeitos que nela e com ela interagem. Com foco voltado às manifestações artísticas realizadas nos espaços públicos da cidade, no intuito de compreender a construção da paisagem urbana da cidade, a metodologia adotada para coleta de dados compreendeu a realização de campos.

Os campos de observação ocorreram entre os meses novembro de 2016 e junho de 2017. Os períodos não foram pré-definidos e os dias e artistas não foram escolhidos com antecedência. Com exceção de dois campos – que serão comentados no capítulo de resultados e discussões –, não houve interferência nas práticas dos artistas, somente observações a distância. Na tabela 1 é possível verificar a sistematização de nove saídas de campo, das quais os fenômenos foram observados por pelo menos 10 minutos ininterruptamente. Assim, estas não foram as únicas observações realizadas, visto que ao longo dos meses de pesquisa pôde-se verificar artistas atuando em outros momentos e outros pontos da cidade, porém com menor tempo de observação do que as que constam na tabela 1. Em cada uma das vezes em que se observou as performances, pontos comuns e divergentes puderam ser notados em relação ao público e ao lugar escolhido para a performance, pois, como pode ser analisado na tabela 1, alguns locais se repetem – assim como artistas. Algumas situações tornaram-se recorrentes durante as observações e essas, serão discutidas posteriormente.

Tabela 1 - Observação de artistas performáticos

DIA	HORÁRIO	ENDEREÇO	ARTISTA
05/11/2016	14:30 – 14:50	Rua Desembargador Motta esquina com Rua Benjamin Lins	Homem fazendo malabares
13/12/2016	22:00 – 22:10	Avenida Visconde de Guarapuava esquina com Rua Mariano Torres	Homem fazendo malabares
17/02/2017	13:00 – 13:20	Rua Desembargador Motta esquina com Rua Benjamin Lins	Mulher e homem fazendo malabares
22/02/2017	16:30 – 17:00	Rua São Francisco	Homem fazendo malabares
10/04/2017	12:40 – 13:10	Rua Brigadeiro Franco esquina com Avenida Sete de Setembro	Homem prateado fazendo mimica
28/04/2017	18:30 – 18:42	Rua 24 de maio	Palhaço de apresentando
24/05/2017	15:30 – 16:10	Rua Desembargador Motta esquina com Rua Benjamin Lins	Três artistas (duas mulheres e um homem) fazendo malabares alternando o sinal
25/05/2017	16:30 – 17:00	Rua Brigadeiro Franco esquina com	Homem prateado fazendo mimica

		Avenida Sete de Setembro	
25/05/2017	18:00 – 18:40	Avenida Cândido de Abreu	Dois homens em semáforos diferentes fazendo malabares
02/06/2017	19:15 – 19:40	Avenida Visconde de Guarapuava esquina com Rua Marechal Floriano Peixoto	Homem fazendo malabarismo com fogo

FONTE: Ukan, (2019).

Sobre as entrevistas, ao todo foram realizadas seis com artistas performáticos encontrados respectivamente nos dias 24 e 25 de maio de 2017 que, inclusive, constam na tabela 1. Nos dois dias optou-se pela realização de entrevistas pois junto com a autora estavam outros pesquisadores que tinham como objeto de estudo, também, os artistas de rua. As entrevistas, realizadas com artistas, não foram o foco deste trabalho em questão, porém, através delas teve-se a possibilidade de se compreender sua relação com o público e a receptividade do mesmo. Serão, também, trazidos os resultados para discussão no capítulo seguinte.

Por fim, no dia 26 de julho de 2017 foi divulgado o questionário eletrônico que viria completar os métodos de análise deste trabalho. No questionário foram levantadas informações com base nos seguintes tópicos e questões:

1. Idade
2. Bairro onde mora
3. Principal meio de locomoção
4. Ocupação
5. No seu dia a dia, você nota a presença de artistas de rua em Curitiba?
6. Você nota a presença dos artistas de rua em quais locais?
7. Quais horários em que você vê mais artistas de rua em Curitiba?
8. Para você, existem poucos ou muitos artistas de rua?
9. Quais tipos de performances você nota com mais frequência?
10. Onde você nota a presença dos artistas de rua em Curitiba?
11. Qual sua opinião sobre os artistas de rua e suas performances em Curitiba?

A partir dos dados levantados, traçou-se um panorama da relação do público com os artistas de rua. Foram obtidas cento e onze (111) respostas, sendo que as duas últimas questões, que eram abertas, tiveram menos respostas – cento e nove (109) e noventa e duas (92), respectivamente.

## Resultados e Discussões

O primeiro caso recorrente que pode ser pontuado referente às observações de campo, foi o fato de que as crianças demonstraram ter bastante interesse pelas performances que são realizadas. Em três situações, crianças que estavam caminhando com seus pais os pararam para ver a performance acontecer. Outras vezes, mesmo quando a criança não segurava o adulto, olhava com entusiasmo e, por vezes, fazia comentários interessados sobre a apresentação do artista. Outro ponto recorrente está relacionado aos motociclistas, que em muitos casos, não respeitavam o espaço do artista na faixa de pedestres, avançando com o veículo sobre o performer.

Pode-se perceber certa disputa protagonizada pelos motociclistas e artistas de rua que, partindo das análises do autor Richard Sennett sobre a construção da cidade, pode estar relacionada ao aparecimento de novos pontos de referência – os artistas – que quebram os fluxos urbanos. Antes, sem os novos pontos de referência, o espaço era de privação sensorial onde “as relações entre os corpos humanos no espaço determinavam suas relações mútuas, como se viam e se ouviam, como se tocavam e se distanciavam” (SENNETT, 2008, p. 17). Com a experiência física da velocidade, como no caso dos motociclistas, as “transferências geográficas das pessoas para espaços fragmentados produz efeito muito mais devastador, enfraquecendo os sentidos e tornando o corpo ainda mais passivo” (SENNETT, 2008, p. 17). Para o autor, um corpo passivo é um corpo privado de sensações e sensibilidade.

Esses dois processos díspares apontados anteriormente podem ser entendidos ainda, por meios dos movimentos de territorialização, neste caso, governados pelos agenciamentos. Os maquínicos de corpos que “dizem respeito a um estado de mistura e relações entre corpos em uma sociedade” (HAESBAERT, 2012, p. 124), são facilmente percebidos. Mas além desse, também governam as territorialidades dos agenciamentos de enunciação, ou de regime de signos. Neste caso, os elementos comuns entre os artistas e o ato de se colocarem no espaço, se afirmando como artistas através não só da prática, mas também de códigos é o que cria o fortalecimento da sua identidade e a dimensão geossimbólica.

Assim, os agentes (sejam eles as crianças, os motociclistas ou ainda, os artistas performáticos), fazem parte desse movimento onde cada um exerce uma territorialidade, um movimento resultado de um processo relacional desterritorializando-reterritorializando o próximo de maneiras particulares, gerando efeitos diversos. Esses

efeitos são constituintes da paisagem, são parte da relação entre sujeitos projetados em um ambiente, que neste caso é urbano.

As entrevistas ajudaram a compreender os processos de escolha dos locais de apresentação por parte dos artistas performáticos.

Para os três artistas, encontrados na esquina das ruas Desembargador Motta com a Benjamin Lins, ouviu-se que a escolha do ponto se dava, principalmente, pelo tratamento recebido por eles do público e, também, do tratamento dado pelos taxistas, já que os artistas utilizavam um ponto de táxi como local para deixar suas coisas e para descanso. Ali, os artistas que entendem sua performance como trabalho, se sentiam respeitados e recebiam como retorno pelas atividades desenvolvidas em média R\$ 100,00 (cem reais) por dia, variando de acordo com o tempo que ficavam no local. Dois, dos três artistas, já atuam há anos nos semáforos da cidade de Curitiba, enquanto que a outra artista estava iniciando suas atividades, inclusive, tutorada pelos outros dois. Segundo os relatos dos artistas que são: um homem, uma mulher e uma mulher transgênero; quem mais passa por situações de desrespeito é a terceira, que muitas vezes, já teve que lidar com xingamentos e circunstâncias desagradáveis envolvendo sua orientação sexual e de gênero. Ao longo do período da conversa não se observou nenhuma interação em particular entre o público e os artistas.

No segundo dia de entrevistas, mais três artistas foram entrevistados agora em locais diferentes e sem nenhuma conexão específica. O primeiro (FIGURA 02), um homem pintado com tinta prateada que estava na rua Brigadeiro Franco, esquina com a Avenida Sete de Setembro, contou de maneira breve sobre seu trabalho. Neste caso, o artista se mostrou desinteressado em conversar, o que fez com que fossem feitas poucas perguntas a ele para não atrapalhar sua apresentação, já que o mesmo tinha a performance artística como sua principal ocupação e fonte de renda. Durante o período também foram observadas poucas interações com o público, todavia, presenciou-se um motociclista avançando seu veículo em direção ao artista.

O segundo artista entrevistado estava na rua Cândido de Abreu, fazendo malabarismo. Este artista, de origem argentina, contou um pouco sobre o percurso que estava fazendo e também sobre suas motivações para a realização da viagem. Foi perguntado a ele sobre sua percepção acerca do público da cidade de Curitiba e, para ele, o público curitibano é bastante tranquilo e generoso. Observando sua performance, foi possível notar uma criança comentando com sua mãe sobre o malabarismo realizado pelo artista. Por fim, o último entrevistado também se apresentava fazendo malabarismo e

disse ser originário do estado do Amazonas, mas viver em Curitiba já há cinco anos. Este entrevistado apresentou inconsistências durante a fala, possivelmente estando sob efeito psicoativo, o que gerou desconforto e situações constrangedoras para as entrevistadoras, no caso, três mulheres. Dessa forma, pouco conteúdo da entrevista pôde ser aproveitado. Além disso, não foram observadas interações diretas do artista com o público.

FIGURA 02 – artista na esquina da Rua Brigadeiro Franco com Avenida Sete de Setembro



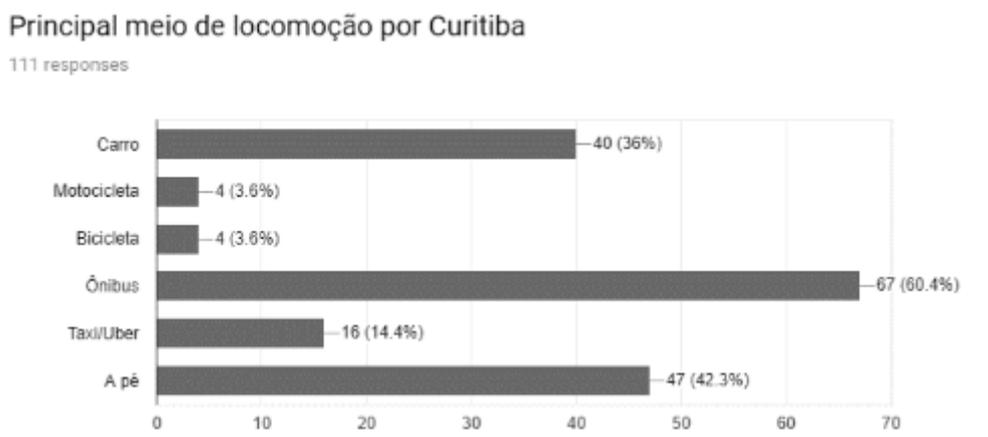
Fonte: Ukan, 2017.

As entrevistas aqui mencionadas tiveram papel importante para uma melhor compreensão da dinâmica a qual os artistas estão submetidos, além de trazer um pouco da sua própria percepção sobre a recepção do público. Tiveram como papel, ainda, ajudar no processo de validação das observações de campo e das possíveis ressignificações de pontos percebidos, mas que pareciam ser casos isolados e momentâneos.

As respostas obtidas com o questionário eletrônico contribuíram com esta pesquisa. A não exigência de identificação dos respondentes foi pensada de modo que as respostas não vinculasse os participantes por nome ou por e-mail, de modo que pudessem se sentir livres para manifestar suas opiniões, sobretudo nas questões abertas. Os participantes estavam numa faixa etária entre 18 e 60 anos de idade, sendo a maior parte, jovens de 20 anos. Esses se distribuem por quase todos os bairros da cidade de Curitiba, além de alguns da região metropolitana. Sobre o meio de locomoção, pode-se

observar no gráfico a seguir (figura 03), a predominância do transporte público e a baixa taxa de motociclistas e ciclistas, em relação aos outros meios de locomoção:

FIGURA 3 – Gráfico gerado a partir do questionário eletrônico com base nos valores apresentados sobre os meios de locomoção.



FONTE: Ukan, 2017

Esse fator é importante para entender como as pessoas se locomovem pelo espaço da cidade, se sua experiência de velocidade é solitária ou compartilhada, se está dentro de fluxos automotivos ou se há autonomia de deslocamento, e de que modo esse deslocamento se relaciona às performances artísticas de rua. A partir da análise dos gráficos, pode-se perceber que grande parte daqueles que responderam ao questionário se deslocam pela cidade em transportes coletivos, a pé ou de carro. A relação de cada um desses grupos com os artistas performáticos e o espaço urbano é diferente, uma vez que o corpo ativo do artista interrompe de forma distinta cada um desses fluxos.

A ocupação dos entrevistados apresentou grande variação, porém, pode-se criar três grupos majoritários que responderam o questionário: estudantes de geografia; estudantes de artes visuais; estudantes de engenharia da computação. Isto decorreu do fato de que estes eram os grupos mais acessíveis para a aplicação dos questionários.

Sobre a presença dos artistas, cento e dez pessoas (110) do total de cento e onze (111) disseram notar a presença dos artistas de rua em Curitiba, sendo que a maior parte disse percebe-los em locais centrais. Somente uma pessoa que respondeu o questionário disse não notar a presença dos artistas na cidade. No que se refere aos horários, grande parte das respostas aponta para uma maior presença dos artistas nas ruas nos períodos entre às 11h00 e às 19h00.

As performances notadas com maior frequência pelo público foram os malabarismos e as estátuas vivas/prateados. Porém, muitos lembraram também dos palhaços e dos atores. Esta era uma resposta aberta e por isso podiam ser descritas as performances que eram notadas, fazendo com que muitos apontassem também os músicos e artistas visuais, mas como essas linguagens artísticas não eram o foco deste trabalho, não foram contabilizadas.

Por fim, as duas questões que receberam maior atenção nesta pesquisa foram as duas últimas presentes no questionário: “Onde você nota a presença dos artistas de rua em Curitiba?” e “Qual sua opinião sobre os artistas de rua e sua performance em Curitiba?”. A primeira recebeu cento e nove respostas (109) e, em muitos casos, foram nomeados os locais. Dentre os locais específicos citados estavam: Rua XV de Novembro, Praça Santos Andrade, Praça Tiradentes, Largo da Ordem, Linha verde, Praça Osório, Avenida das Torres, Rua Ubaldino do Amaral, Rua Marechal Deodoro, Rua Benjamin Lins, Rua Brigadeiro Franco, Rua São Francisco. Dentre os termos mais genéricos aplicados às localidades estavam: avenidas, semáforos, ruas na região central e frente de shoppings. Alguns locais foram citados mais de uma vez. A Rua XV de Novembro, por exemplo, apareceu citada diretamente 43 vezes.

A partir da exposição desse resultado, é possível afirmar que os artistas performáticos compõem a paisagem urbana da cidade de Curitiba uma vez que os artistas, independente de quais sejam, tornaram-se, nestes pontos apresentados, parte integrante dos lugares. Dessa maneira, pode-se dizer que a paisagem urbana tem os artistas performáticos como um de seus componentes. Lembrando que, neste trabalho, a paisagem é um conceito que não existe por si mesmo, mas somente em relação a alguém.

Sobre a última questão colocada no questionário, foram recebidas noventa e duas (92) respostas. Do total de respostas somente onze (11) assinalaram indiferença ou algum tipo de questionamento ou crítica sobre as performances artísticas, das quais extraímos as seguintes para exemplificar e problematizar:

- *As performances são muito parecidas, principalmente as de malabares. Falta um pouco de inovação, como o uso de outros instrumentos, ou algo mais teatral.*
- *Aqueles que aparentam fazer por necessidade, são considerados artistas? Ou apenas aqueles que fazem a escolha por essa atividade?*

- *Seguem tendências... Pouca coisa se cria aqui!*
- *A maioria é fraca em técnicas de circo (os malabaristas). Um ou outro pode se considerar bom. Mas eles poderiam fazer curso de circo - se é que alguns já não fazem. Infelizmente só ganham alguns trocados. Por outro lado incomodam as pessoas porque se somam aqueles que também ficam vendendo balinhas, frutas etc., e aos mendigos. É muita gente pedindo.*
- *Sou indiferente.*
- *Em geral não aprecio muito.*
- *Normalmente não tenho tempo para prestar muita atenção mas me corta o coração ver crianças se pintando de estátua ou fazendo malabarismo em sinaleiros. Eu percebi que presto muito mais atenção nesses artistas quando estou passeando no final de semana porque na correria da rotina confesso que muitas vezes eles parecem invisíveis para mim.*

Através dos exemplos acima é possível notar que algumas das pessoas que tiveram acesso ao questionário não dão importância à arte performática, mas que ainda assim a percebem nas ruas de Curitiba. Outros, questionam o modo como essa ocupação se dá. Esse grupo de pessoas soma uma parcela pequena diante da amostra obtida, porém, sua opinião é importante para a formulação deste trabalho que compreende as paisagens como uma relação que não é necessariamente agradável e constituída de elementos que agradam a todos.

As paisagens que têm como ponto de referência os artistas performáticos, compõem o cenário urbano de Curitiba e, para esse grupo que respondeu o questionário, a falta de técnica e a falta de inovação dos artistas, são alguns dos componentes que justificam o seu distanciamento e sua crítica às performances. Isto resulta no desenvolvimento de paisagens onde os artistas entram como pontos questionáveis e controversos.

Todavia, a maior parte de todas as respostas obtidas falam de maneira positiva sobre as performances artísticas e sobre como essas trazem uma condição agradável à cidade que, muitas vezes, é vista como um ambiente estressante. A seguir, podem ser observados alguns exemplos de respostas dadas que, de alguma forma, demonstram a apreciação do público pelas performances:

- *Fiquem, vocês fazem surgir sorrisos em meio ao caos urbano*
- *Enriquecem o ambiente. Deveriam ser levados mais a sério pela população e prefeitura*
- *Boa, alegre a cidade*
- *Acredito que todos possuem o direito de exercer seus dons fazendo suas performances, buscando reconhecimento e também procurando sobreviver em um mundo caótico através da arte.*
- *Acho que é um meio de trazer a arte para as pessoas, de embelezar a cidade/trazer reflexões e deixar o dia mais leve. Apoio muito!*
- *As ruas de Curitiba merecem mais artistas, músicas performances teatrais e diversas culturas tudo isso deve estar perto do povo*
- *Trazem algo inédito ao espaço público, algo que desvia os transeuntes da rotina e introversão*
- *Acho importante que haja artistas pelas ruas da cidade, até porque é um alento no dia a dia de quem trabalha, fica preso no trânsito.*
- *Eu gosto. Eles fazem parte do cotidiano da cidade.*
- *Gosto deles, trazem uma beleza e alegria nas ruas além de mostrarem o mundo com um olhar diferente.*

As respostas demonstraram que questões que foram norteadoras para o desenvolvimento desta pesquisa, referentes ao modo como a cidade tem tomado forma nos anos mais recentes, são questões pertinentes que permeiam a vida urbana. De acordo com as respostas as performances parecem criar uma cidade mais “humana” para a maior parte de seus habitantes que, concordando com Sennet (2008), deixam de mover seus corpos passivamente, para destinos fragmentados e descontínuos. Inclusive para aqueles que disseram não apreciar as performances, essas entram como pontos de quebra nos fluxos, criando desconforto ou trazendo questionamentos. Assim, pode-se dizer que as performances artísticas de rua fazem parte das paisagens urbanas da cidade de Curitiba, sendo um dos seus componentes formadores que ajudam a quebrar fluxos e a ativar corpos através do processo de territorialização ao qual os artistas submetem outros corpos, até então em sua maior parte, passivos.

Este trabalho teve como norte a compreensão da relação que os artistas performáticos têm com seu público, ou seja, com aqueles que vivem e transitam pela

cidade de Curitiba. Ambos, artistas e público, entendidos neste trabalho como portadores de elementos simbólicos que os categorizam e os identificam diante dos outros, são constituintes e atores no processo de ressignificação da paisagem urbana através dos processos de territorialização e desterritorialização.

Entendeu-se aqui os agenciamentos como geradores de territorialidades e as territorialidades como movimentos que, apesar de contarem com o descolamento, fixam símbolos no espaço, aquilo que se chamou neste trabalho de geossímbolo.

Um artista performático – que tem como característica a não fixação em um ponto, estando sempre em deslocamento pela cidade a procura de semáforos com maior tempo de fechamento, esquinas com maior movimentação de pedestres, ruas com inclinações que façam do local um palco –, existe nos locais mesmo quando seu corpo já não se faz mais presente. Eles passam a existir ali, como geossímbolos; eles territorializam por meio dos agenciamentos maquínicos e de enunciação, um local que desenvolve, então, uma relação com aqueles que passam, onde é produzida uma nova paisagem, isto é, é ressignificada uma antiga paisagem, que, em muitos casos era desprovida de referenciais

Esses referenciais que ressignificam as paisagens, aparecem como quebras de fluxos, como corpos ativos que desanestesiavam os corpos passivos, anteriormente preocupados com a chegada ao seu destino final, envolvidos mais com a meta do que com o trajeto.

A partir da análise dos materiais obtidos teve-se a oportunidade de compreender como a presença de artistas cria nas cidades, para as pessoas, uma nova relação que fortalece laços, experiências e sensações. Os resultados, além de se mostrarem como uma ferramenta que auxilia as discussões sobre as possibilidades de uso do espaço das cidades para práticas artísticas e culturais fomentando o desenvolvimento da cultura possibilitam pensar uma cidade que estimule aquele sujeito que é, cotidianamente, ensinado a aceitar a monotonia, que, para Sennett, funciona como a forma que se criou para “lidar com as sensações perturbadoras e potencialmente ameaçadoras de uma comunidade multicultural” (SENNETT, 2008, p. 295). Para o autor, sem se lidar com as questões existenciais (corporais) que as cidades multiculturais trazem, que desviam e diminuem a experiência humana, as relações pessoais e falta de compaixão cívica continuarão em voga.

Assim, as performances artísticas são fundamentais como novos pontos de referência, ressignificadoras de paisagens, uma vez que, como escreveu Adriano Labbuci (2013): “caminhamos para viver, e não para termos vivido”.

## REFERÊNCIAS

- ANDREOTTI, Giuliana. **Paisagens Culturais**. Curitiba: Editora da UFPR, 2013.
- ARAUJO, R. **A Cidade Sou eu? O Urbanismo do século XXI**. 13 de novembro de 2007. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PROURB, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**; tradução Pier Luigi Cabral. – 6ª.ed. – São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.
- BONNEMAISON, Joël. Viagem em torno do território. In: ROSENDAHL, Z; CORRÊA, R,L (orgs). **Geografia Cultural: Um século (3)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- CLAVAL, Paul. **Geografia Cultural**. 3.ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2007.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo espaço de experimentação. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2002.
- COSGROVE, D. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.
- CUNHA, Clovis Marcio. **Introdução a Arte da Performance**. Guarapuava. RIUnicentro, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unicentro.br/handle/123456789/158> Acesso em: 06/03/2017
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro. Imago Editora LTDA, 1975.
- DUPRAT, R. M.; BORTOLETO, M. A. C. **Educação Física Escolar**: Pedagogia e didática das atividades circenses. Rev. Bras. Cienc. Esporte, Campinas, v. 28, n. 2, p. 171-189, jan. 2007
- HAESBAERT, Rogério. **O Mito da Desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- \_\_\_\_\_. Teorias sobre território e territorialidade. In: HEIDRICH, A. L [et al.]. **A emergência da multiterritorialidade**: a ressignificação da relação do humano com o espaço. Canoas: ed. ULBRA; Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- LABBUCI, Adriano. **Caminhar, uma revolução**. São Paulo. Martins Fontes, 2013.
- LEFEBVRE, Henri. **O Direito à cidade**. São Paulo. Ed. Moraes, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção** (Trad.) MOURA, C. A. R. 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1945]

SAUER, Carl O. A Morfologia da Paisagem. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

SENNETT, Richard. **O carne e a pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Tradução de Marcos Aarão Reis. 3 ed., Rio de Janeiro, Record, 2003.

# UMA EXPERIÊNCIA PAISAGÍSTICA NA METRÓPOLE BRASILEIRA<sup>38</sup>

Alessandro Filla Rosaneli

## SAÍDA

Dada a “superposição desordenada” (BESSE, 2014, p. 12) que o conceito de paisagem cada vez mais é apresentado, tornam-se triviais as ressalvas introdutórias, como já bem teceu Bartalini (2013). E, certamente, quando se trata de conceituação, todo termo composto, como o de “paisagem urbana”, amplifica o desafio para seu completo entendimento. Assim, já de largada, indica-se que não é objetivo desse texto o preparo definitivo, ou mesmo preliminar, desse terreno movediço. Vai-se explorar um caminho aberto pelo já citado autor francês, num singelo texto (BESSE, 2013). Aqui já se transpõe, portanto, certos meandros e, ao mesmo tempo, é escolhida a direção do movimento.

Ainda assim, considera-se instigante fazer algumas pausas, para contemplar três textos que são tratados como basilares para a percepção da paisagem por profissionais do projeto. De certa forma, Kevin Lynch com “A imagem da cidade” (1997 [1960]), Gordon Cullen no livro “Paisagem Urbana” (1983 [1971]) e Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour com a obra “Aprendendo com Las Vegas” (2003 [1972]), constituem, juntos ou separados, um porto seguro para aguçar a visão para o mundo exterior. Não se busca extrair uma explicação panorâmica do contexto em que foram criadas tais obras, muito menos estabelecer uma conexão epistêmica entre elas, mas revelar como certos aspectos tratados nessas produções ainda auxiliam a construção de uma compreensão mais arguta da paisagem urbana, apesar de algumas escorregadelas por parte de leitores incautos. Um passo adiante e outra suspensão se faz para que sejam apresentadas algumas considerações que emanam do conceito de espaço público, elemento constituinte da paisagem urbana.

Com tais preparativos dispostos, assume-se que o propósito central é discorrer sobre uma experiência paisagística advinda de dias de caminhadas pelos espaços públicos das metrópoles brasileiras. Longe de procurar estabelecer padrões comuns para um conjunto tão vasto e rico de situações, esse relato procura instigar a relação entre espaço público e paisagem urbana, escopo de trabalhos anteriores, mas

---

38 Artigo cujos levantamentos de campo contou com suporte de 4 editais do CNPq, desde 2010.

sem a mesma perspectiva teórica ou metodológica. A ideia é elencar circunstâncias reais que explicitem um paralelo entre esses dois conceitos a fim de compreender um pouco mais sobre a metrópole brasileira do começo do século XXI. Aceitou-se o convite de Careri (2013), pois “errare humanun est”, e foram percorridas ruas de metrópoles brasileiras para se construir um quadro sobre as características físicas, simbólicas, sensoriais e sociais desse domínio comum essencial para a vida cotidiana. Em meio a milhares de encontros, esse caminhar pela paisagem foi uma forma de construir uma percepção distinta e mais densa daquela de seus usuários diários, de reconhecimento e compreensão, como forma de, nas palavras de Besse (2013, p. 45), “habitar o mundo”.

## **PARADA 1: PAISAGEM URBANA**

**Primeiro respiro:** Dos vários - e possíveis - modos de compreender o conceito de paisagem, evoca-se aqui uma das definições abrigadas por Besse (2014, p. 26 – 37), quando o delimita como um “território fabricado e organizado” pelas sociedades humanas, uma forma de “escrita na superfície da Terra”. Essa abertura conceitual permite compreendê-la como um “produto social”, resultado da transformação coletiva da natureza para uma projeção cultural de uma dada sociedade, uma “composição desse mundo”, como também aponta Nogué (2007, p. 11 - 12). Assim, esse constructo se caracteriza por sua materialidade e, ao mesmo tempo, por valores a ele amalgamados, tornando-se repleto de significados. Nesse sentido, já alertava Cosgrove (1998) que o simbolismo que emana da paisagem conforma as tensões advindas das divisões sociais existentes na sociedade, transformando-se em um veículo para essa tênue comunicação.

Por outro lado, Besse (2013) também salienta que a paisagem está conectada com nossa vida cotidiana, pois “a paisagem faz parte de nosso estar no mundo”. Seria um “espaço vivido”, que corresponde ao nosso envolvimento no mundo, de estar “implicado” com ele, uma forma de “habitar”. Qual seria a composição do cotidiano, então?

Num sensível trabalho, Roger (2014) sustenta que a paisagem é “uma invenção dos habitantes da cidade”, quando o olhar artístico se sensibilizou ao tema, séculos atrás. Mas a própria cidade, com seus elementos constituintes e lugares marcantes também despertariam nossa atenção. Como captar o ordinário?

Ingold (2015, p. 87) já indicou como óbvia a perspectiva que a percepção se dá com o corpo todo. A paisagem seria, dessa forma, uma experiência polisensorial –

“é pelo nosso corpo que habitamos o mundo”, complementa Besse (2013, p. 46 - 47). O círculo então se fecha e a paisagem urbana se estabelece como uma potente chave de percepção desse espaço social, ainda que olhares desatentos, imersos no dia a dia, “naturalizado e normalizado” (Nogueé, 2007, p. 12), muitas vezes estejam distraídos ou neutralizados.

Estudiosos do espaço urbano possuem uma miríade de procedimentos para empregar no processo de decifração da paisagem urbana. Nesse universo, três livros, desde que foram lançados, têm sido reiteradamente aplicados, da forma mais variada possível, nesse laborioso empreendimento. Já se tornaram, por assim dizer, referência na área. As próximas linhas sintetizam-nas com o intuito de demarcar uma visada.

**Segundo respiro:** “[...] Precisamos aprender a ver as formas ocultas na vasta extensão de nossas cidades”, convida Lynch (1997, p. 14) na introdução de seu aclamado livro, “A imagem da cidade”, publicado há mais de 60 anos atrás. Ainda que concentrado nos resultados que advinham do sentido da visão (mas não sem compreender que todos os outros estão “em operação”), é possível afirmar que a preocupação com a percepção da paisagem urbana é um dos temas centrais dessa obra. Imagem e paisagem se confundiriam, portanto. Por outro lado, o inédito método empregado, que procurava captar “imagens públicas” da cidade por meio de pesquisa qualitativa com os habitantes das cidades pesquisadas, construindo “mapas mentais”, redirecionou os esforços de compreensão da cidade, impactando de modo contundente como se pensar essa construção, em vários campos disciplinares, sobretudo naqueles voltados à sua transformação física. Pela primeira vez, o cidadão estava sendo elevado a fundamental partícipe do processo de decisão, através de sua compreensão sobre a cidade.

Ellis (2010) observa que sua obra promoveu um redirecionamento nas disciplinas que pensam a cidade e era um claro produto do contexto cultural e urbano que viviam os Estados Unidos na metade do século XX, uma vez que o resultado socioespacial de vários projetos modernistas estavam sendo cada vez mais questionados. Mesmo assim, é uma obra cuja popularidade atingiu vários cantos do planeta, muito em virtude da conexão impulsionada entre campos disciplinares distintos. Ademais, a preocupação exposta, em alguns trechos do livro, por uma instrução do sentido da visão dos habitantes da cidade, e não exclusivamente para profissionais do projeto, amplia seu alcance, pois se transforma quase num “manual para uma educação visual urbana”

(ELLIS, 2010, p. 11). E talvez seja nisso que resida uma das maiores inadequações do emprego de seu método: quando um indivíduo, geralmente com objetivo específico, procura aplicar os princípios originais para captar a imagem da cidade como uma alternativa ágil para todo o procedimento metódico necessário. Como o próprio autor adverte,

O que não estava previsto, no entanto, era que este estudo, cujo objetivo principal era incitar aos projetistas a necessidade de consultar aqueles que moram em um local, teve a princípio um resultado diametralmente oposto. Para muitos planejadores, parecia haver uma nova técnica completa com classificações mágicas [...] que permitiam a um projetista prever a imagem pública de qualquer cidade ou nova proposta existente. [...] Não houve tentativa de chegar aos habitantes reais, porque esse esforço desperdiçaria tempo e poderia ser perturbador (LYNCH, BANERJEE & SOUTHWORTH, 1996, *apud* ELLIS, 2010, p. 154).

Em vários momentos do livro, Kevin Lynch assevera que se trata de “uma exploração preliminar, uma primeira palavra, e não uma palavra definitiva”, “[...] uma pesquisa ainda em seus primórdios”. Contudo, é inegável que seus achados, advindos de uma pesquisa científica meticulosamente desenhada (ELLIS, 2010), transformaram-se em inspirador instrumental para a leitura da paisagem urbana até os dias atuais.

**Terceiro respiro:** “Uma cidade é antes do mais uma ocorrência emocionante no meio ambiente. [...] É um tremendo empreendimento humano!”, exclama Cullen (1996, p. 10) na introdução de seu livro, escrita em 1959. Essa frase elucida o principal propósito de seu empreendimento: resgatar a emoção no processo de compreensão e construção das cidades, essencialmente através do sentido da visão e do movimento do pedestre. Para tanto, emprega como recurso de demonstração uma infinidade de fotos e desenhos, estes aclamados e assimilados mundialmente (ENGLER, 2016). A mesma autora atenta que não se pode separar sua obra de uma campanha, promovida pela revista britânica *The Architectural Review* (fundada em 1896), a favor de uma abordagem visual pitoresca para intervenções urbanas, da qual Gordon Cullen acabou sendo seu mais importante porta-voz, após anos como editor artístico da revista. Essencialmente, esse movimento, chamado “*Townscape*”, junta-se às correntes de pensamento que faziam oposição aos resultados espaciais modernistas, recuperando um conhecimento empírico manifesto na paisagem urbana construída há tempos, dando o tom pitoresco mencionado.

Engler (2016, p. 5), numa revisão analítica promovida acerca dessa obra, até afirma que os críticos entendem que existia uma certa ambição ideológica nacionalista por traz do *Townscape*, no que se distinguem acerca do grau de compromisso de Gordon

Cullen para com a mesma. Disso decorre a sistematização exposta no livro, com a finalidade de guiar o leitor – especialmente profissionais do projeto – para esse exercício de reconhecimento através de uma “arte do relacionamento” na paisagem urbana, “com vista a fazer da unidade um todo coerente e dramático” (CULLEN, 1996, p. 10-11). E apesar de Cullen trabalhar com diversos elementos da paisagem – árvores, publicidade, mobiliário urbano, dentre outros – são os edifícios, e seu agrupamento, que seu “jogo” de compreensão do ambiente se concentra, vasculhando o rico cenário britânico. Transpor esse contexto é, portanto, o maior desafio para o leitor dessa obra.

**Quarto respiro e adiante:** “Aprender com a paisagem existente é, para o arquiteto, uma maneira de ser revolucionário”, exortavam Robert Venturi, sua esposa Denise Scott Brown e Steven Izenour, na primeira linha de “Aprendendo com Las Vegas” (2003 [1972]). Ainda que se possa entender que tal exclamação é perfeitamente cabível não só para aqueles profissionais, ela guarda um chamamento: que a paisagem urbana tem muito a nos dizer, mas nem todos são capazes, ou querem, compreender. Deixando de lado o aspecto mais iconoclasta do texto – a parte que investe contra a arquitetura moderna – os autores procuram analisar o “fenômeno da comunicação” que se forma através dos símbolos dispostos na paisagem, prenunciando situações urbanas comuns em várias cidades desde então. Utilizam como objeto dessa experiência a rua comercial mais emblemática de Las Vegas, a Strip, da qual desvelam um ordenamento contrastante entre os domínios público e privado. E um dos avanços mais perspicazes desse estudo, conduzido como um ateliê/projeto de pesquisa, seriam as diversas técnicas gráficas empregadas para traduzir os padrões encontrados. Assim, o cotidiano da avenida, marcado por chamativos letreiros e icônicos edifícios, foi representado em mapas, quadros e esquemas, de modo inovador, numa tradução pedagógica. E não deveria ser diferente para a nova ordem espacial que estavam interessados: “A ordem que emerge da Strip é complexa. [...] Mas (...) é inclusiva. [...] Não é uma ordem dominada pelo especialista e fácil para os olhos” (VENTURI, SCOTT BROWN e IZENOUR, 2003, p. 65 – 67). Eis um recado valoroso para desbravar a paisagem urbana, um alerta que encontra correspondência nos textos de seu conterrâneo J. B. Jackson (1984), quando se mostra sensível para o aprendizado que a paisagem vernácula contém, já que expressa nossa mais ordinária humanidade.

Se da obra de Lynch se retira um arcabouço teórico que permite compreender a cidade como um todo, os livros de Cullen e Venturi, Scott Brown & Izenour operam em escala diferente, mais próxima do observador, atentando-se para

elementos distintivos que compõem a paisagem urbana. Todos, entretanto, optam pela valorização da visão como sentido organizador do ambiente, ainda que seja possível retirar pequenos ensinamentos para os outros sentidos. Contudo, pode-se afirmar que ainda são referências universais que fundamentam o campo de atuação da leitura da paisagem urbana.

Por fim, para se construir uma passagem para a próxima parada, compreende-se que o espaço público é um dos elementos primordiais para uma plena vivência na paisagem urbana. Tentativa de unir esses dois campos do conhecimento já foram tentados (TEERDS & VAN DER ZWART, 2007; GONÇALVES e SÁ CARNEIRO, 2016), mas o esforço aqui não é construir um arcabouço teórico, ou metodológico, para justificar essa união. Para além de uma aproximação, até forçada, procura-se defender que ambos os conceitos encerram preocupações distintas, embora complementares, para aqueles que habitamos as cidades.

## **PARADA 2: ESPAÇO PÚBLICO**

As mesmas dificuldades de contorno que cercam a compreensão de paisagem estão presentes no debate a respeito do conceito de espaço público, muito em razão dos vários campos do conhecimento que trabalham com essa chave de leitura da realidade. Se de um lado tal convergência se mostra importante, e até necessária, para que se possa abranger as mais variadas facetas que emergem dessa discussão, por outro, a polifonia tem contribuído para que muita confusão se estabeleça (ROSANELI, DALMOLIN e FARIA, 2019). Assim, relata-se os “efeitos de desorientação” (GURZA LAVALLE, 2005) que são produzidos e também suas “significações frequentemente ambíguas, complementares ou controvertidas” (INNERARITY, 2010, p. 11). Outra assunção que tem sido apontada como um embaraço se revela na crença do espaço público como fator de integração absoluto, inexorável, esquecendo que muitas vezes ele é produzido por agentes imobiliários que avançam contra as mesmas garantias que pretensamente procuram criar (DELGADO, 2011).

Ainda que tais ressalvas sejam importantes, é impossível imaginar qualquer aglomeração humana, em distintas tradições socioculturais, sem o estabelecimento de um local comum de trocas (ROSANELI, 2019), ou como aponta Innerarity (2010, p. 21), “a realização humana é impensável fora do espaço comum”. Estudos comparativos até apontam para uma inequívoca relação com a prosperidade

urbana, já que a presença do domínio público, especialmente as ruas, teriam um papel fundamental para a o estabelecimento da produtividade, para a distribuição da infraestrutura, para a preservação da sustentabilidade ambiental, para a provisão de serviços sociais e para a inclusão e equidade social (UN-HABITAT, 2013).

Em geral, os estudos que tratam das temáticas relacionadas com o espaço público permitem identificar duas naturezas de sua constituição e, por isso, o desentendimento apontando é tão comum. Convém assinalar, entretanto, que se entende o espaço público como uma totalidade e que tais dimensões constitutivas permitiriam apenas compreender a pertinência de abordagens discrepantes para esse conceito, já que muitas vezes elas até podem se aproximar.

A dimensão imaterial, mais ligada aos campos do conhecimento que lidam com questões políticas e da comunicação, presencia, nas últimas décadas, um alargamento das temáticas correlatas. Fala-se até em “novo espaço público”, que abriga relacionamentos à distância, em grupos de conversa ou redes sociais, fenômeno facilitado pela rede mundial de computadores. Contudo, a obtenção (phishing) e o tratamento questionável de informações pessoais por meio do big data, a corrosão do debate público em consequência das fake news, as dificuldades de acesso de grande parcela da população, ou mesmo por ser um recinto altamente controlado e privatizado, disfarçadamente, dentre tantas outras questões, ainda provocam grandes incertezas sobre as condições de amparo à coletividade desse âmbito virtual. Pois aqui se discute a característica primordial desse espaço, quer seja, a sua essência política, quando guarda um potencial incondicional para a realização da esfera pública, onde o destino comum é discutido. Tal compreensão tem sido exaustivamente tratada desde que Arendt (2001 [1958]) e, sequencialmente, Habermas (2003 [1962]) trabalharam essa associação. Porém, o desencanto com a política e com práticas de cidadania, a transformação das fronteiras entre o público e o privado na vida social, as mudanças nos meios de comunicação (INNERARITY, 2010), o estabelecimento de uma série de práticas exclusivistas (GHIRARDO, 2002), dentre outros aspectos, tem tencionado a sua configuração cada vez mais. Ainda que esse domínio comum aqui prescindia de sua existência física, Gomes (2006, p. 131) alerta que essa potencialidade de ação política também guardaria uma matriz territorial, pois “o fenômeno espacial é co-fundador do fenômeno político”, aproximando as duas dimensões constitutivas.

Quanto à sua materialidade, existem as abordagens que se aproximam das questões que emanam de suas características físicas e de como elas interagem, ou

não, com os comportamentos humanos. Enquadram-se, de certa forma, no campo de investigação que procura atingir a inter-relação pessoa-ambiente. Nesse âmbito, é muito comum que a conexão entre os domínios público e privado seja explorada e, comumente, revela-se que a indistinção entre essas esferas de propriedade acarreta sérios prejuízos para o domínio comum. Outro aspecto importante desse enfoque se conecta com a acessibilidade, quer seja física ou simbólica, pois se trata do potencial de abertura desse espaço para a co-presença e a consequente sociabilidade. Seria dentro desse limite, portanto, que se encontra um possível vínculo com as discussões acerca da paisagem urbana, quando se reconhece a capacidade de expressão da riqueza da vida e da identidade cultural de um povo, como explicita a Carta do Espaço Público (INU, 2013), baseando-se na Convenção Europeia da Paisagem (CONSELHO DA EUROPA, 2000). Essa abertura de leitura da cidade, certamente, constitui-se num apropriado indicativo dos conflitos, avanços e desacertos de uma dada sociedade. Desse modo, na seção final, a dimensão material do espaço público, como elemento constitutivo da paisagem da metrópole brasileira, será motivo de escrutínio de nosso modo de habitar o mundo.

## **CHEGADA**

“Gostaria de evocar o caminhar como maneira de habitar o mundo, como maneira de fazer paisagem, de se juntar à paisagem, o caminhar como um certo modo de estar no espaço” (BESSE, 2013, p. 45). Esse chamamento, decerto, sintetiza uma condição epistêmica e, ao mesmo tempo, oferece uma direção investigativa. Com essa inspiração, as ruas das cidades latino-americanas têm sido palco de reflexão acerca desses dois conceitos correspondentes, tratados acima. Inicialmente, nos municípios da Região Metropolitana de Curitiba (entre 2010 a 2014) para então rumar para as metrópoles brasileiras (desde 2015) e metrópoles latino-americanas (a partir de 2019).

No caso paranaense, foram estudadas 10 avenidas principais dos 9 municípios que formam o Aglomerado Metropolitano de Curitiba (Almirante Tamandaré, Araucária, Colombo, Curitiba, Fazenda Rio Grande, Pinhais, Piraquara, Quatro Barras e São José dos Pinhais). Em nível nacional foram investigadas as ruas do bairro centro das 9 metrópoles de segundo nível (IBGE, 2008), quer sejam: Belém, Belo Horizonte, Curitiba, Goiânia, Fortaleza, Manaus, Porto Alegre, Recife e Salvador. No total, foram percorridos quase 2.000 quilômetros a pé em busca das características físicas, simbólicas, sensoriais e sociais, em dias úteis e dentro de estações do ano em que a maioria dos dias

apresentassem tempo bom e estável. Por fim, na presente terceira escala de análise, as 8 metrópoles mais populosas da América Latina – Bogotá, Buenos Aires, Cidade da Guatemala, Cidade do México, Lima, Santiago, São Paulo e Rio de Janeiro - serão visitadas, como forma de constituir um panorama mais amplo, ainda que se considere as diferenças socioculturais que se impregnam nos ambientes urbanos e das disparidades socioeconômicas entre essas metrópoles. De certo modo, tem-se como hipótese que, no amplo panorama, mais aspectos do espaço público nos unem enquanto latino-americanos, mas a cultura urbana de cada cidade é única, em virtude das características sociais, políticas, econômicas e ambientais.

Com esse conjunto de aprendizados, tem-se construído um quadro referencial comparativo e atualizado que permite certas assunções sobre os elementos mais comuns e outros extraordinários do cotidiano urbano. E, nessas últimas linhas, a ideia é compartilhar essa experiência corporal, especialmente relatando algumas questões metodológicas, já delineadas, referencialmente, em trabalho anterior (ROSANELI, 2015), quando se defendeu uma abordagem transdisciplinar para abarcar a complexidade do espaço público e da paisagem da rua.

De fato, inúmeros são os elementos que compõem o dia a dia de uma rua, fato que impõe uma organização prévia dos procedimentos a serem adotados em campo. Dessa forma, é fundamental que se guie por um roteiro preliminar que sintetize os aspectos ressaltados pela literatura consultada. O que se quer observar deve estar muito claro no instante da saída, mas como e quando fazê-lo muitas vezes é moldado na prática. As várias questões que emergem do cotidiano devem ser conjecturadas e cirurgicamente recortadas para que a observação seja a mais precisa possível, pois a dinâmica social é altamente distrativa. Em geral, é interessante que sejam separadas as operações focadas no mundo físico dos fenômenos que advém do universo social e sua inter-relação com o ambiente. Começar pelas condições da realidade física seguramente facilita mapear o sistema de ações. De qualquer forma, uma incursão sobre referências que tratam de procedimentos para coleta de informações configura-se em etapa indispensável, para que se conheças as vantagens e os limites das técnicas e instrumentos disponíveis na literatura que se adequam ao estudo proposto. Pois certamente as escolhas metodológicas devem se suportar por essa convergência científica que se consolida há tempos. Logo, nada de reinventar a roda e não é perda de tempo nem retrocesso voltar aos manuais.

Cabe ressaltar, inicialmente, que trabalho de campo exige muito desprendimento do pesquisador, pois as situações são inúmeras e, por vezes, repletas de contestação: abordagens de indivíduos para que se tome cuidado com potenciais sinistros contra a pessoa do pesquisador e seus instrumentos de coleta; seguranças portando armas opondo-se veementemente a qualquer forma de anotação; indivíduos agindo contra a lei que não querem ser registrados; transeuntes, proprietários ou responsáveis pela propriedade que são contrários à presença do investigador na coleta de informações no domínio comum; outros, curiosos com os registros, pedem todo tipo de auxílio, confundindo a função do pesquisador com outros tipos de trabalhadores e, até mesmo, pessoas se oferecendo para serem fotografadas no seu cotidiano de trabalho ou de vagar – fato muito mais comum nas porções setentrionais do país. Imprescindível em todos esses momentos que seja feita prontamente uma apresentação das credenciais do pesquisador e dos objetivos da pesquisa. De certa forma, essas circunstâncias revelam as dificuldades de pesquisa no espaço público, com exposição do próprio corpo do pesquisador a uma grande sorte de riscos, mas também, a momentos curiosos e divertidos. Muitas histórias são compartilhadas e estar e, sobretudo, mostrar-se atento a elas torna-se fundamental para sua aceitação no campo. Certamente, da mesma forma que o pesquisador está interessado na dinâmica de seu recorte de pesquisa, ele está sendo observado por vários indivíduos que têm na rua seu local diário de frequência. Preparar-se para essa aprovação oficiosa torna-se uma atitude que terá muito reflexo na permanência mais tranquila em campo.

A paisagem não se desvela à primeira vista: exige um olhar treinado e persistente. Por isso, voltar várias vezes ao mesmo local torna-se comum e necessário. E, sobretudo, é preciso ter calma para captar o fugidio ou mesmo aquilo que está à mostra, disponível em nossa frente, mas não se consegue perceber. Ao mesmo tempo, a experiência no campo proporciona certa perspicácia: para se escolher o momento certo – quer seja pela presença da melhor luz solar (ou não), pela vitalidade (ou não) da vida (humana ou não), pela sonoridade, etc. – e o lugar certo – onde a presença do pesquisador não prejudique a dinâmica do lugar, onde se consegue captar a ação desejada no melhor ângulo, com a melhor vivacidade. Tudo isso requer muito planejamento e atenção e uma visita prévia pode auxiliar muito na tomada de decisões. Por vezes, o cotidiano transborda o imaginado e uma enxurrada de acontecimentos tomam o campo. Saber entrar na confusão é tão importante quanto saber sair na hora

certa. De novo, pode-se participar plenamente ao se escolher o melhor lugar para observar sem interferir na cena.

Caminhar pela paisagem com a ambição de se registrar seus elementos é extremamente extenuante, já que pesquisas de campo, em geral, são esgotantes física e mentalmente. Junta-se ao cansaço da caminhada, a exposição às intempéries e à poluição, o trato com as frequentes abordagens, com as situações de risco e insegurança, etc. Assim, é normal que surjam dúvidas sobre o momento de interromper os procedimentos de coleta. Além disso, qual seria a indicação exata para se avaliar a suficiência da quantidade de dados, sobretudo numa abordagem qualitativa? Inicialmente, cabe um confronto entre o tempo disponível de registro e a duração de trabalho posterior com os arquivos, ambos premidos por orçamento, condições climáticas e preparo físico e psicológico do pesquisador. Deve-se pressentir que quanto mais tempo de campo, mais horas de tratamento e análise dos dados serão exigidas... É trivial ter que voltar ao mesmo lugar algumas vezes para observar o que se pretende investigar ou mesmo para constatar melhor algum detalhe que não foi apreendido suficientemente. Contudo, é comum se chegar a um momento em que a oferta de insights começa a rarear e por mais que se observe com cuidado, os fenômenos começam a se repetir. Fala-se em “saturação” nos manuais de pesquisa, o que, por princípio, não é algo fácil de se definir, pois muitas vezes esse ponto advém da experiência e do desprendimento do pesquisador. E acrescentando-se que a variação das horas do dia, dos dias da semana, das estações do ano, da dinâmica do cotidiano urbano (dia útil, fim de semana, feriados) e as condições climáticas têm claro reflexo na paisagem, aumenta-se a complexidade por uma decisão. Por isso, posicionar-se sobre a interrupção sempre guardará certo julgamento subjetivo e por isso se torna importante indicar essa escolha para o leitor. Ademais, existe o fato de não se sentir mais confortável com a rotina da pesquisa, uma vez que muitos problemas podem surgir na dinâmica urbana que acabam impedindo um prosseguimento seguro. Realmente, expor-se à paisagem requer muitos cuidados.

Entretanto, a vivência na paisagem é plena de descobertas prazerosas, em virtude da generosidade das pessoas, da beleza dos ambientes construídos e dos lugares construídos por essa relação. Muitas vezes a curiosidade move a mente e as pernas! Por outro lado, as dificuldades de uma sociedade se espelham claramente na paisagem e muitas vezes, aos olhos treinados, isso pode ser difícil de encarar. Compartilhando esse pequeno apanhado de vivências, um pouco mais ameno daquilo que os manuais trazem como discussão metodológica, pretendeu-se relatar uma

experiência paisagística a partir da caminhada pelos espaços públicos brasileiros. Compreende-se como singela contribuição, com a pretensão de inspirar maiores cuidados para melhores pesquisas, pois para se juntar, fazer e captar a paisagem é necessária uma forma disciplinar de olhar.

## REFERÊNCIAS

ARENDR, Hannah. **A condição humana**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 (1958).

BARTALINI, Vladimir. Natureza, Paisagem e cidade. In: **Revista Pós**, v. 20, n. 33, São Paulo, junho, 2013.

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo**: exercícios de paisagem. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

\_\_\_\_\_. Estar na Paisagem, habitar, caminhar. In CARDOSO, Isabel (org.). **Paisagem e Patrimônio**: Aproximações Pluridisciplinares. Évora: Dafne/CHAIA, 2013.

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

CONSELHO DA EUROPA. **Convenção europeia da paisagem**. Florença: CONSELHO DA EUROPA, 2000.

COSGROVE, Denis. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDHAL, Z. **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ., 1998.

CULLEN, Gordon. **A paisagem urbana**. Lisboa: Edições 70, 1996 [1971].

DELGADO, Manuel. **El espacio público como ideología**. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2011.

ELLIS, Henry. **Revisiting The Image of the City**: The Intellectual History and Legacy of Kevin Lynch's Urban Vision. Wesleyan University, Middletown, Connecticut, 2010.

ENGLER, Mira. **Cut and Paste Urban Landscape**: the work of Gordon Cullen. Abingdon, Oxon: Routledge, 2016.

GHIRARDO, Diane. **Arquitetura contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GOMES, Paulo César da Costa. **A condição urbana**: ensaios de geopolítica da cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

GONÇALVES, Fábio Christiano Cavalcanti; SÁ CARNEIRO, Ana Rita. O espaço público como uma experiência de paisagem. In: **Anais do XIII ENEPEA**: Salvador, 2016.

GURZA LAVALLE Adrian. As dimensões constitutivas do espaço público - Uma abordagem pré-teórica para lidar com a teoria. In: **Espaço & Debates**, v.25, n. 46, jan/jul, 2005, p. 33 -44.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. 2ª edição. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2003 [1962].

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

INNERARITY, Daniel. **O novo espaço público**. Lisboa: Texto Editores, 2010.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Regiões de influência das cidades**. Rio de Janeiro: IBGE, 2008.

ISTITUTO NAZIONALE DI URBANISTICA (INU). **Charter of Public Space**, 2013. Disponível em: <[http://www.inu.it/wpcontent/uploads/Inglese\\_CHARTER\\_OF\\_PUBLIC\\_SPACE](http://www.inu.it/wpcontent/uploads/Inglese_CHARTER_OF_PUBLIC_SPACE)>. Acesso em: 21 jun. 2018.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997 (1960).

NOGUÉ, Joan. **La construcción social del paisaje**. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S. L., 2007.

ROGER, Alain. **Breve tratado del paisaje**. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S. L., 2014 (1997).

ROSANELI, Alessandro Filla; DALMOLIN, Gláucia Helena; FARIA, Débora Raquel. O conceito de espaço público: sucinta revisão de literatura em artigos dos ENANPUR. In: **Anais do ENANPUR**: Natal, 2019.

ROSANELI, Alessandro Filla. **Olhares pelo espaço público**. Curitiba: Editora do Setor de Tecnologia da UFPR, 2019.

\_\_\_\_\_. Streetscape da periferia da cidade de Curitiba/PR. In: **Anais do 1o Congresso Internacional Espaços Públicos**. PUCRS: Porto Alegre, 2015

TEERDS, Hans; VAN DER ZWART, Johan. **Landscape as public domain**. In: EURA, Gaslow, 2007. Disponível em [https://www.gla.ac.uk/media/Media\\_48179\\_smxx.pdf](https://www.gla.ac.uk/media/Media_48179_smxx.pdf), acessado em 13 fev 2020.

UN-HABITAT. **Streets as public spaces and drivers of urban prosperity**. Nairóbi: UN-HABITAT, 2013.

VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas**: O simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica. São Paulo: Cosac & Naif, 2003 (1972).

# TEMOS O DIREITO DE IMAGINAR NA GEOGRAFIA? Sobre imaginações, emoções e paisagens culturais a partir de uma perspectiva simbólica<sup>39</sup>

Marcia Alves Soares da Silva

*O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.  
É preciso transver o mundo.*  
Manoel de Barros

## Introdução

Os saberes geográficos da vida cotidiana sempre fizeram parte da cultura humana. A relação inevitável do ser humano com os lugares tornou-se cada vez mais complexa, complexificando também os sentidos e significados dos lugares. As singularidades da relação do eu com o mundo são motivações fundantes da Geografia enquanto ciência, que aos poucos foi esmiuçando tal relação nas distintas áreas da disciplina, buscando tecer um diálogo com outras áreas do conhecimento.

Assim, entendo que o primeiro conhecimento espacial nasce da experiência humana, partindo da percepção do mundo, e a Geografia tratou de construir teorias e conceitos que explicassem tal experiência nos moldes científicos. No entanto, muito foi deixado de lado na explicação do eu com o mundo, em especial, aquilo que é considerado como parte da subjetividade humana. Um desses temas é a imaginação, que hoje, no discurso comum, parece só fazer parte do mundo das crianças e, por vezes, é questionado se de fato é um tema científico. Mas afinal, temos o direito de imaginar na ciência?

Essa inquietação já faz parte dos temas de interesse que tenho dialogado na Geografia, mais especificamente nos debates culturais e humanistas. Trata-se de um ensaio, sendo o pontapé inicial da discussão da imaginação geográfica, em articulação com uma reflexão que já trabalho há algum tempo relacionada às geografias emocionais e à questão simbólica. A partir de uma perspectiva simbólica, pensamos que a imaginação geográfica pode estruturar diferentes espacialidades, como as paisagens culturais. Portanto, esse artigo também é fruto da minha imaginação no que diz respeito às relações

---

<sup>39</sup> O título desta reflexão foi inspirado na análise poética sobre a Geografia realizada por Lúcia Helena Gratão em "O direito de sonhar em geografia - projeção bachelardiana" (2016). Assim como sonhar, é preciso imaginar na Geografia. Agradeço à autora (e amiga) por conceder a possibilidade de pensar um título em aproximação com suas aspirações e desejos geográficos, os quais, compartilho significativamente.

espaciais. Uma imaginação que vê a dimensão sensível da experiência humana como fundamental para a construção do conhecimento científico e geográfico.

Início a discussão com o debate sobre a imaginação geográfica, apresentando como a reflexão é discutida ao longo da história da Geografia, além dos desafios e potencialidades do tema. A partir da leitura de diferentes autoras e autores, percebi que o tema da imaginação, comumente refletida no âmbito das discussões subjetivas da Geografia, tornou-se um tema marginal, assim como a emoção, dado o contexto de construção científica da nossa disciplina. No entanto, percebo que o tema pode ser renovador para o pensamento geográfico, ao colocar como ênfase o sujeito e suas experiências espaciais, em espacial, quando se abre o debate para o diálogo com outras áreas do conhecimento.

Com esse interesse interdisciplinar, articulo uma reflexão com a Filosofia, pensando a imaginação em diálogo com a questão simbólica. A filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer, considerado um dos “pensadores do imaginário”, fornece elementos para pensar a imaginação a partir da dimensão sensível, enquanto parte do mundo da cultura e da expressão e representação do ser simbólico, que o autor denomina de *animal symbolicum*. A ponte com a filosofia cassireriana se dá, por um lado, pelo contato e articulação com a obra do autor na tese de doutorado, cujo interesse focou em discutir emoções e espacialidades a partir da questão simbólica e de história de vida de pessoas com uma experiência religiosa em particular<sup>40</sup>; por outro, porque o filósofo alemão ao propor que arte, ciência, religião, mito, linguagem e história são formas simbólicas que conformam a experiência humana, o que inclui a dimensão espaço e tempo, aponta a imaginação e outras formas de subjetivação como fontes fundamentais para a objetivação do mundo da cultura do ser simbólico.

Por fim, trago minha contribuição ao dialogar emoções e imaginação geográfica para compreender as diferentes espacialidades da vida cotidiana, como, por exemplo, as paisagens culturais da vida urbana. Pensando as paisagens culturais como parte do mundo expressivo e representativo do ser simbólico, interpretamos que essas paisagens também são fruto da imaginação e das emoções da experiência humana, que exterioriza aquilo que percebe, vê e sente em forma de arte, por exemplo.

---

40 A tese intitulada “O eu, o outro e o(s) nós: Geografia das Emoções à luz da filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer (1876-1945) e das narrativas de pioneiros da Igreja Messiânica Mundial”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Paraná (2019) teve como objetivo pensar a Geografia das Emoções a partir da reflexão teórica da filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer e de narrativas de histórias de vida de pessoas idosas que fazem parte da comunidade messiânica em Curitiba e Ponta Grossa – PR.

Assim, apresento aquilo que entendo como paisagens culturais da vida urbana, pensando a relação da arte e da expressividade, como a linguagem simbólica dos pixos, grafites e outras artes visuais que estampam os muros da cidade. Como uma grande tela, os muros urbanos são condição e resultados da percepção e expressão humana, que utiliza esse importante símbolo citadino da separação, fronteira, insegurança e conflito, para propor um caminho mais colorido, vivo, de união de pautas e lutas, de externalização de diferentes emoções sentidas pelo artista — indignação, vergonha, medo, insegurança, união —, e de um despertar emocional para o espectador, que constrói uma ponte de identificação ou não-identificação com os símbolos produzidos.

Minha intenção é pensar que a imaginação, motivada pela experiência emocional do sujeito, são forças de ação e construção de diferentes espacialidades — como as paisagens culturais. Essas espacialidades são as geografias vividas e íntimas de cada sujeito. São geografias plurais e diversas sobre a realidade. São o perceber, o viver e o sentir da experiência do corpo e da relação com o espaço. Estar atentas e atentos à subjetividade da experiência espacial também é um efetivo caminho para contribuir na transformação social. A Geografia pode ser alimentada por esses saberes que exigem proximidade, familiaridade, intimidade. Proponho aqui a traçar um possível caminho de diálogo, rumo à uma Geografia, de fato, Humana. Uma Geografia que possa transver o mundo.

### **Sobre a imaginação geográfica**

Pensar a imaginação na ciência é um desafio. Vista como algo da esfera do mental, do subjetivo e às vezes, do mero lúdico, o tema pode ser colocado como menos importante diante de tantas demandas “materiais” sobre a economia, a política, questões ambientais, dentre outras inquietações complexas da vida contemporânea. O fato é que a imaginação faz parte da condição humana. É parte da nossa experiência enquanto sujeitos sociais. E não é restrito ao mundo das crianças, como comumente pode estar associada. A imaginação é a potência de agir.

A discussão sobre a imaginação na Geografia é um convite para (re)pensar a história do pensamento geográfico e a epistemologia de nossa ciência. Isso porque podemos considerar a imaginação como elemento quase indissociável da relação que tecemos com o espaço geográfico, sendo parte da percepção de mundo. A contemplação da natureza, pensando desde o mundo mítico, pressupõe um processo

imaginativo, que é instituído numa esfera individual, mas também coletiva, sendo parte, portanto, do mundo da cultura.

Antecipei alguns dos elementos que considero relevante na discussão sobre a imaginação e que serão melhor elaborados e aprofundados posteriormente, em especial, sua relação com a dimensão simbólica. O que quero apresentar inicialmente é qual o papel da imaginação na Geografia e como tal abordagem possibilitou a estruturação da reflexão da imaginação geográfica na história de nossa disciplina.

Inicialmente, posso apontar a marginalização do tema na Geografia, tanto como discussão central ou como discussão secundária. Tal marginalização não se restringe aos estudos geográficos, mas faz parte do rol de temas entendidos como parte do âmbito da subjetividade e, portanto, questionados por visões mais racionalistas sobre as ciências.

Lindón (2012) aponta a marginalização da discussão sobre o imaginário e a imaginação na Geografia, em especial, pelas Geografias mais institucionalizadas como “científicas”. Embora pouco valorizada, a autora reconhece que a imaginação é um dos núcleos relevantes da disciplina e define a noção de imaginário como construções em curso, do eu com o mundo, em diálogo e interação com os outros. Numa análise espacial, afirma que os imaginários espaciais estão conectados aos sujeitos que habitam os lugares, como instrumentos de percepção e compreensão do território, produzindo sentidos específicos sobre os fenômenos espaciais e os lugares em si.

Tal marginalização também é percebida por Berdoulay (2012), que ao fazer uma análise histórica e epistemológica do tema, afirma que o positivismo e o empirismo do século XIX deixaram de lado o imaginário do processo científico, já que a razão, elemento central dessas correntes, ao opor realidade e representação, também distancia sujeito e objeto. Sobre isso, Zusman (2013) reconhece o papel dos imaginários geográficos, que ao conectar sujeito e objeto, permitiram relacionar o cultural com o espacial, tema de interesse nos estudos sobre a percepção na Geografia na década de 1960.

La integración de la dimensión de lo imaginario en la geografía — en el análisis geográfico — no es una forma de querer revelar desde la disciplina ciertos aspectos «culturales» que pueden parecer innovadores, para reposicionar así a una disciplina por mucho tiempo desvalorizada por los otros campos del saber social. Antes bien se trata de una necesidad apremiante en el contexto de la renovación y revisión de su objeto de estudio: al asumir que el espacio no se reduce a la simple materialidad, se requieren aproximaciones que desborden la materialidad sobre diversos flancos, y uno de ellos es lo imaginario (LINDÓN; HIERNAUX, 2012, p. 15).

A atenção inicial pelo tema na Geografia foi sistematizada por duas importantes contribuições: a primeira, em reação às teorias quantitativas das décadas de 1960 e 1970, representada pela Geografia Humanista e a Geografia Marxista; a segunda, mais recente, a partir das Geografias Pós-Coloniais e dos estudos de cultura visual, a partir da década de 1990. Destacamos ainda que o tema despertou interesse também nas reflexões da Geografia da Percepção, Geografia das Representações, Geografia Cognitiva, Geografia Fenomenológica, Geografia Pós-Fenomenológica, dentre outras (ZUSMAN, 2013).

Com relação à primeira fase, Zusman (2013) cita o importante trabalho de David Harvey, que ao trabalhar no texto sobre urbanismo e desigualdade social em 1973, propõe o uso da imaginação espacial para entender os processos espaciais e sociais nas análises sobre a questão urbana, estabelecendo uma conexão entre forma espacial, significado simbólico e comportamento espacial. Com relação à Geografia Humanista, que tem papel fundamental desde a década de 1960 para os estudos sobre o imaginário geográfico, tal área leva em consideração a subjetividade no conhecimento do entorno, reconhecendo a proximidade da Geografia com a arte e a poesia.

No campo dos estudos culturais e humanistas, vale citar os trabalhos de David Lowenthal (1961) "*Geography, experience and imagination: towards a geographical epistemology*", com interesse na percepção do entorno, buscando dialogar com a psicologia comportamental, o urbanismo culturalista, a sociologia e filosofia existencialista, tendo influenciado a Geografia Comportamental. Lowenthal teceu conversas com Hugh Prince, que também publica em 1961 "*The geographical imagination*". Os autores dialogam sobre as ligações entre o presente o passado por meio do estudo das paisagens. Para Lowenthal (1961, p. 260) "*Every image and idea about the world is compounded, then, of personal experience, learning, imagination, and memory*".

Na segunda fase, Zusman (2013) aponta o interesse em desvendar o compromisso da Geografia com os projetos dos impérios modernos, questionando, por exemplo, os imaginários relativos à questão colonial. Essa segunda fase está ligada com o que Lindón e Hiernaux (2012) apontam da relação entre imaginário e imagem, afirmando que esses elementos constituem uma expressão sintética da relação das pessoas com seus espaços. No caso da Geografia, tal relação também é associada com a ideia de representação, materializada, por exemplo, a partir de relatos ou de elementos cartográficos. Segundo os autores, há um processo mental de perceber o entorno,

pensando tudo aquilo que é externo aos nossos corpos, possibilitando elaborar imagens mentais desses entornos.

Desde os anos de 1980 e 1990, os trabalhos de geógrafos como Derek Gregory e Denis Cosgrove contribuem para uma reflexão sobre o imaginário na Geografia a partir de uma perspectiva crítica, relacionando, por exemplo, o papel da imaginação e da imagem na legitimação de processos históricos, como a colonização (LINDÓN 2012; ZUSMAN, 2013). Conforme as autoras, tal contribuição é fundamental para as discussões da geografias pós-coloniais ou as teorias da decolonialidade, no sentido de repensar os discursos históricos que apresentam os distintos processos de colonização e subjugação de culturas, porque reconhecem o caráter europeu dos imaginários construídos no discurso científico ocidental. Nesse sentido, alguns caminhos sobre o tema, de acordo com Lindón (2012) incluem os estudos pós-coloniais; imaginários e discursos de controle territorial; imaginários e fenômenos urbanos; imaginário e retorno bucólico ao mundo rural; e identidades territoriais.

A preocupação de Cosgrove, segundo Zusman (2013) foi de levantar reflexões sobre os imaginários em associação com as discussões da Geografia Cultural. Nessas reflexões, o imaginário cósmico, onírico, poético associam liberdade e espírito, psique e cosmos, metáfora e linguagem, metamorfoseando a relação com o espaço geográfico, gerando novos significados, em função das transformações materiais da natureza, possibilitada pelo mundo da imaginação.

Essas fases do estudo da imaginação geográfica são relevantes. No entanto, esse caráter mítico e poético já aparece nas reflexões sobre o imaginário muito anteriormente às duas fases mencionadas. É importante reconhecer o texto clássico de John K. Wright, publicado em 1946 e traduzido para o português em 2014 (atenção ao lapso temporal), que discorre sobre as chamadas terras incógnitas e o lugar da imaginação na Geografia. O autor, antes mesmo da estruturação da corrente humanista na Geografia, aponta que devemos, enquanto geógrafas e geógrafos, valorizar a imaginação e a subjetividade para a construção de uma ciência mais clara, viva e condizente com a realidade. Essa realidade é constituída de múltiplas geosofias, isto é, aquela geografia praticada por todas e todos nós, sejamos ou não, geógrafas ou geógrafos. Para Zusman (2013), a postura fenomenológica já apresentada neste trabalho de Wright, entendia a imaginação geográfica com um sensibilidade estética, ajudando a conhecer o desconhecido e as múltiplas experiências relacionadas aos lugares.

Essas geografias “desconhecidas”, são conhecidas por aquelas e aqueles que a praticam: o pedreiro, o artista, o agricultor, a quebradeira de coco, o pescador, a médica, a professora, o garçom, a agrônoma, o químico, a cobradora de ônibus, o taxista, a musicista, o artista de rua... O “desconhecido” estimula a imaginação e “[...] toda a Terra parece uma imensa colcha de retalhos de mini terrae incognitae” (WRIGHT, 2014, p. 7). A frente do seu tempo no que diz respeito à relação entre subjetividade e conhecimento geográfico, o autor afirma:

A zona periférica também inclui outro tipo de geografia ainda mais informal; aquela das concepções subjetivas de mundo que existem na mente de incontáveis pessoas comuns. Com o intuito de estimar o que esta é, nós raramente precisamos ir tão longe quanto os sociólogos ao fazer enquetes ostensivamente “científicas” sobre as atitudes humanas. Conversando simpaticamente com algumas pessoas inteligentes da terra, consultando os arquivos de jornais locais e outras publicações, e com um pequeno uso competente da intuição podemos, na maioria das circunstâncias, conseguir tudo o que precisamos para nossos objetivos. Por exemplo, os fazendeiros das grandes planícies devem olhar com certos sentimentos para as tempestades maciças depois de uma longa seca. Porque não dar vida aos nossos estudos regionais ou climatológicos das Planícies, permitindo que o leitor sinta esta emoção? (WRIGHT, 2014, p. 12).

A provocação de Wright na década de 1940 é certamente bastante contemporânea e faz parte da minha inquietação ao problematizar a relação espacial com a questão emocional. Do ponto de vista geográfico, como podemos utilizar nossas experiências emocionais para expressar nossa relação com os espaços da vida cotidiana? Enquanto geógrafas e geógrafos, como podemos refletir e transmitir nossa compreensão da experiência emocional da outra pessoa? Certamente pensar a imaginação como força motriz na interação com os espaços é um caminho para repensar a epistemologia e a metodologia em Geografia, o que requer um olhar sensível sobre nossas pesquisas científicas e pode ser um caminho para o direito de imaginar na Geografia.

Wright (2014, p. 9) afirma que “Muito da sabedoria acumulada no mundo foi adquirida deste modo, não da aplicação rigorosa de pesquisa científica, mas através da habilidosa imaginação intuitiva – ou introspecção – de filósofos, profetas, estadistas, artistas e cientistas.” Na visão de Zusman (2013), a perspectiva de Wright antecipa a reflexão dos estudos pós-coloniais, porque reconhece outras formas de conhecimento diferentes do conhecimento científico eurocêntricos, apontando que a história da Geografia também poderia ser alimentada por outros setores sociais e outras geosofias.

Portanto, reconheço o papel da subjetividade para pensar a imaginação, pensando o sujeito como autor de suas representações. Essas terras incógnitas podem ser entendidas através de um conhecimento geográfico apreendido a partir da experiência

enquanto sujeito ativo no que chamamos de espaço vivenciado. Por espaço vivenciado e suas múltiplas espacialidades, entendo que

[...] podem ser interpretados a partir de uma dimensão subjetiva, o que inclui pensar a questão emocional. Tais categorias partem da percepção do sujeito, de suas visões de mundo e das experiências na realidade circundante para serem definidos. O sujeito é aquele que pensa, que ri, que chora, que sente medo, felicidade, alegria, vive seus lugares e dá significado a eles a partir do que acredita (SILVA, 2019, p. 63)<sup>41</sup>.

Assim, pensar a imaginação na Geografia, em minha perspectiva, está associada com a experiência emocional dos sujeitos. Podemos reconhecer, assim, as múltiplas formas de construir o conhecimento, dada a partir do sujeito da experiência, e também todas as “modalidades de gente”, portanto, as variadas experiências emocionais construídas na relação com os espaços, os lugares, as paisagens. As nossas experiências emocionais conferem singularidade às nossas experiências espaciais, e o que pode alimentar essa conexão entre emoções e lugares está na nossa capacidade criativa e imaginativa. A partir de uma experiência subjetiva — a imaginação — é possível objetivá-la em ato, em concretude, em materialidade, em função dos elementos significativos que a imaginação estrutura, como a experiência espacial.

Berdoulay (2012) ao falar sobre a subjetividade, aponta que tal experiência não acontece exclusivamente no nível individual, mas é parte da nossa conexão, enquanto seres humanos, com o meio. Esse entendimento faz parte também do que entendo como espaço vivenciado, isto é, o espaço de interação, relação e conexão. Essa conexão é sustentada por diferentes representações, cujo papel do imaginário é fundamental, já que é entendido como

[...] un conjunto movedizo de imágenes movilizadas y modificadas por el sujeto en el curso de su actuar. Este conjunto resulta de la actividad imaginativa del sujeto y no debe ser considerado a priori como algo estático. Debe verse como una de las mediaciones a través de las cuales el individuo construye su mundo (BERDOULAY, 2012, p. 49-50).

Na visão de Berdoulay (2012), o imaginário funciona como um reservatório de ideias, sentidos, valores e modelos de ação, que influenciam, mas não determinam, os comportamentos, porque sua função é potencializar a criatividade e autonomia do sujeito — o sujeito que sente emoções. Sua visão dialoga com a ideia de

---

41 A discussão sobre o espaço vivenciado, trabalhado mais profundamente na tese de doutorado, tem como referência o pensamento de Bollnow (2008 [1963]), que tem como questão central o ser humano. O autor fala sobre um sentimento espacial que surge quando queremos nos encontrar no espaço e com ele se relacionar: “Trata-se de um certo caráter de humor, que perpassa nossa relação com o espaço e que, como tal, deve ser diferenciado do colorido sentimental da relação para com um objeto individual no espaço” (BOLLNOW, 2008 [1963], p. 292).

Gratão (2016, p. 152) que afirma que a “A imaginação é um além psicológico. Ela assume o aspecto de um psiquismo precursor que projeta o seu ser. A postura fenomenológica leva-nos a tentar a comunicação com a consciência ‘criante”.

Esse entendimento pode ser reforçado pelo que Berdoulay (2012) chama de dimensão narrativa do imaginário. Entendo que o sujeito vê, interpreta o que vê à luz de suas experiências, o que inclui, sua experiência emocional, e também suas aspirações de mundo e ressignifica tal leitura a partir da relação emocional que tece com os lugares. Construimos, assim, espacialidades emocionais. Nessa construção, há a tomada de consciência de si e também de sua ação enquanto sujeito espacial, o que suscita questionamentos do tipo: o que os lugares significam para mim? Porque em cada lugar teço uma relação distinta? Porque nesse lugar sinto medo e no outro sinto bem-estar? Que elementos materiais (e espaciais) sustentam minha experiência emocional? A atividade criadora do sujeito enquanto ser ativo nos orienta para uma leitura de nossa capacidade universal de imaginar. Imaginar, inclusive, minha relação emocional com o espaço geográfico.

Esse exemplo pode se associar à discussão que Berdoulay (2012) apresenta sobre a relação do eu com o mundo, de que construimos a nós mesmos e também construimos um compromisso com o mundo, redefinimos nossos lugares, expressando narrativamente nossas identidades, mudanças e lugares que nos acompanham. Essas narrativas são sustentadas por elementos materiais e imateriais e que, uma vez organizados pelo sujeito criador, dão sentido à si e ao lugar. O imaginário geográfico entra nessa composição, porque sustenta e fornece mediação do sujeito com o lugar, a partir de uma leitura criativa de relatos, formas, símbolos, signos e outras estruturas de sentido e significado à sua vida enquanto coletivo e enquanto indivíduo (figura 1).

Pensando a paisagem cultural, conectando arte e geografia, tendo como palco a vida urbana, posso apresentar algumas questões. Por exemplo, porque os artistas de rua, como aqueles que fazem pixo nos lugares mais altos e inesperados da cidade, escolhem esses lugares para deixarem sua marca? Há uma estratégia simbólica de relações de poder, mas há também a emoção no ato de fazer o pixo, naquele lugar específico, com aquela cor específica, usando um símbolo que vincule sua identidade. O comportamento desse sujeito – entendido, por vezes, como transgressão – sua experiência espacial e emocional está conectado com um imaginário urbano dos diferentes grupos ligados ao pixo e ao grafite, além do imaginário daqueles que não têm a

mínima ideia do que significam aqueles símbolos, mas facilmente associam a vida urbana com esse tipo de expressão artística. A paisagem cultural da vida urbana é sustentada, nesse caso, pelo ato criativo do artista e pelo ato imaginativo de quem vê a arte.

Figura 1: Narrativas do eu e/com o mundo: experiências individuais e coletivas nas paisagens culturais da vida urbana em Cuiabá, Buenos Aires, Lisboa, Berlim, São Luís e Rio de Janeiro. Os símbolos, signos e cores compõem paisagens culturais singulares, ao mesmo tempo que se unem na expressão artística



Fonte: a autora (2012)

Na interpretação de Berdoulay (2012), portanto, há uma dimensão simbólica no processo de imaginar. Com isso, ao pensar a imaginação geográfica, relaciona com a questão mítica, fornecendo uma ponte para a nossa leitura cassireriana sobre a questão simbólica, já que para Cassirer, o mito é uma expressão emocional do *animal symbolicum* ou *homo geographicus*, na visão de Berdoulay (2012).

Por medio de las imágenes, los relatos y las emociones que vehiculan, el mito es potencialmente fuente de sentido y al mismo tiempo es un material e instrumento de reflexión para el sujeto en su relación con el mundo. En ese sentido, el mito puede ser incorporado en el imaginario en tanto que elemento de la dinámica de un sistema complejo (Roux, 1991) (BERDOULAY, 2012, p. 50).

A conexão entre imaginação geográfica e a questão mítica decorre também dos símbolos e signos que fazem parte do universo e da expressão do mito. Essas terras desconhecidas nos traz elementos que requer atenção à sensibilidade e

imaginação na/da vida humana e pode nos fornecer questões para compreender a Geografia da vida cotidiana. Assim, o aspecto simbólico é uma chave para entender a mediação e a “universalidade” dessas geografias pessoais, as *geosofias*. É possível, portanto, encontrar pontos que unem o eu e o outro, baseado numa condição comum ao ser simbólico: a capacidade de imaginar.

## **A imaginação e o simbólico: contribuições da filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer**

A discussão sobre a imaginação geográfica pode ser enriquecida e sustentada a partir de uma ponte com outras áreas do conhecimento, sensíveis às dinâmicas subjetivas. Isso porque há estudos que apontam a relevância dos chamados “pensadores do imaginário”, o que inclui filósofos, sociólogos, psicólogos, antropólogos e outros teóricos, especialmente das Ciências Humanas.

Um desses pensadores é Ernst Cassirer (1874-1945), filósofo alemão de tradição kantiana e um dos principais teóricos da Escola de Marburgo. Com inicial interesse nas ciências naturais, sua caminhada filosófica desnuda inquietações sobre o que é o ser humano, levando-o às ciências humanas e as reflexões sobre a teoria da cultura, consolidando sua filosofia das formas simbólicas, sistematizada a partir de 1923 com a publicação do primeiro volume sobre o tema.

As formas simbólicas são entendidas como os estados progressivos do aparecimento da consciência e funcionam como mediação da nossa relação com o mundo, sendo parte do mundo da cultura, portanto, a produção de Cassirer se deu com o objetivo de construir uma crítica da cultura. Cassirer tem interesse central no sujeito simbólico, cujas emoções são intrínsecas à sua existência, o que justifica nosso interesse em dialogar com a sua teoria da cultura.

Tal herança [kantiana e das Escolas de Marburgo e Baden] fez sua epistemologia fosse voltada para um maior aprofundamento da relação sujeito-objeto, da consciência vista como instância constitutiva da possibilidade de todo conhecimento e atividade cultural humana em sua correlação com o mundo da realidade (SCOFANO, 2018, p. 16).

A filosofia das formas simbólicas de Cassirer parte do pressuposto que a energia do espírito se relaciona e se articula com o mundo a partir da mediação espiritual, dada pela tríade composta pela função da expressão pura, pela função representativa e pela função significativa. Essa mediação é influenciada pelas emoções, sentimentos, pela imaginação, pelas fantasias e sonhos (SCOFANO, 2019).

A partir da mediação simbólica nós temos acesso ao mundo, conformamos a experiência e adentramos à realidade objetiva. Para o filósofo, “O homem descobriu um novo modo de expressão: a expressão simbólica. É esse denominador comum em todas as atividades culturais: no mito e na poesia, na linguagem, na arte, na religião e na ciência” (CASSIRER, 2003 [1946], p. 66).

As formas simbólicas modelam todas as coisas e dão sentido a elas, além de propiciarem a estrutura que nos permite ver o mundo e significá-lo. Entre o sistema que recebe as informações do meio que nos circunda, o sistema receptor e o meio com o qual respondemos a esses estímulos, o sistema reator, existe no homem mais um sistema, o simbólico (SCOFANO, 2018, p. 18).

Scofano (2018) discorre sobre a relevância de Cassirer para os estudos sobre o imaginário já que a relação do ser humano e a cultura constitui um imaginário social. Segundo o autor, a cultura ocidental perseguiu reflexões que colocassem em evidência a dimensão emocional, sensível, corporal e simbólica e que a história do Ocidente é uma história de rejeição à imaginação simbólica. O autor reafirma a relevância da filosofia cassireriana com relação ao poder do símbolo na cultura: “Seu papel foi fundamental em face de uma história de desprezo a tudo que fosse ligado à imaginação, ao emocional e ao sensorial em nossa cultura ocidental” (SCOFANO, 2018, p. 15).

Sobre isso, Cassirer (2003 [1946]) afirma que o que distingue o ser humano dos animais são suas “respostas”, que são de caráter simbólico e fundamentais na evolução da cultura humana para a mudança de significado. Portanto, a contribuição de Cassirer enquanto um pensador do imaginário pode fornecer elementos para entender a dimensão emocional pela via simbólica, unindo elementos materiais e imateriais, sujeito e objeto, razão e emoção.

Na discussão cassireriana, o espaço, reflexão que nos interessa mais diretamente, é tomado como “forma” da intuição empírica e sensível, impregnado e repleto de elementos simbólicos. A partir de uma perspectiva cassireriana, é possível pensar o espaço geográfico como base da mediação simbólica. O ato de voltar-se para o mundo, isto é, para o espaço, é o primeiro e necessário passo para a objetivação, apreensão e determinação do ser simbólico, portanto, qualquer realização ou criação do intelecto se constitui nessa relação com o espaço. Para o filósofo, a atividade do espírito “não se funda nas regras de uma lógica abstrata e de uma matemática formal, mas sim nas regras da ‘imaginação’” (CASSIRER, 2011, [1929], p. 248-249). Sua reflexão dialoga com as ideias de Berdoulay (2012, p. 62) que afirma que “El espacio y los

comportamientos dependen de una tercera esfera, la del significado, cuya autonomía y papel mediador deben mucho al imaginário”.

Mergulhão (2019, p. 220) alega que a posição epistemológica de Cassirer prioriza, dentre outras questões, o “papel desempenhado pela imaginação como função primeira da espontaneidade do espírito”, sendo a intuição, fonte primordial do saber e para a formação da noção de conceito, além do surgimento de uma nova concepção de objetividade. Ao adequar as teses kantianas à constituição de uma teoria geral das formas de expressão do espírito, buscou uma ampliação epistemológica, em que espontaneidade e produtividade espiritual da consciência é uma capacidade criadora singular (garantida pela operação da síntese transcendental da imaginação). A imaginação, enquanto intuição sensível e estruturação de mundo, é atividade criadora e consolida a espontaneidade do ser simbólico (MERGULHÃO, 2019).

Mais do que isso, Cassirer deseja ir além do âmbito científico, demonstrando que, dentro de sua noção de símbolo, a função da imaginação assumiria o primeiro plano no trabalho de conformação dos objetos dados na intuição sensível de modo que ele pudesse ‘oferecer uma filosofia do mundo cultural mediante a definição do homem como animal symbolicum’ (ibidem). Assim, dentre as ‘forças espirituais’ desse processo, a imaginação seria primordial, posto que, de todas as forças dinâmicas que operam em cada específica forma simbólica de ‘representação’ do mundo, a imaginação seria a mais originária, por estar na base de todo processo de expressão, abstração, analogia, reconhecimento, memória e recordação (MERGULHÃO, 2019, p. 237).

Enquanto seres simbólicos, somos nós que construímos o nosso mundo por meio de nossas construções simbólicas (SCOFANO, 2018). Nesse sentido, é possível pensar uma imaginação simbólica em termos cassirerianos, como atividade criadora — imagem e representação — da/na experiência, simbolizando o todo da vida humana, construindo formas, portanto, tornando-se imaginação produtiva.

Ao colocar o sujeito como protagonista na construção do mundo da cultura, a filosofia de Cassirer mostra a relevância da espontaneidade do eu. Há o entendimento de uma progressiva autolibertação do ser humano ao estruturar a realidade e construir e transformar o mundo da cultura. A liberdade, nesse viés, está relacionada com a liberdade do espírito, quer dizer, liberdade do pensamento, além da liberdade de poder conformar o mundo para além de um determinante biológico. Sendo um ser simbólico, e, por conseguinte, um ser construtor de cultura, o ser simbólico não pode ser analisado dentro de amarras pré-determinadas.

Com essa afirmação, ele deseja demonstrar que, em sua concepção do homem como um animal simbólico, subjaz uma matriz espontaneamente criadora, a saber, a função da imaginação, a qual, em seu caráter produtivo, gera os símbolos que fornecem um

significado aos objetos e que dão sentido ao Mundo e à própria atividade humana em suas mais variadas formas de expressão (MERGULHÃO, 2019, p. 238).

Conforme apontamos, dentre as diferentes espacialidades que a filosofia cassireriana possibilita a interpretação, está a espacialidade de expressões. O fenômeno expressivo, em sua análise, está ligado também às emoções. Para compreender o fenômeno expressivo, é necessário ter em mente a relevância da intuição e da percepção, isto é, da própria experiência do sujeito, em que a sensibilidade é a possibilidade de acesso ao mundo objetivo. O fenômeno expressivo “manifesta um modo de ‘entender’ que não está ligado à condição da interpretação conceitual: a simples exposição do fenômeno é ao mesmo tempo sua interpretação e constitui a única interpretação possível e necessária” (CASSIRER, 2011 [1929], p. 162).

Sobre isso, “Todo conhecimento conceitual está baseado necessariamente em conhecimento intuitivo, todo o conhecimento intuitivo está baseado em conhecimento perceptivo” (CASSIRER, 2011 [1929], p. 82). Assim, a percepção é relevante no acesso ao mundo objetivo e junto com a intuição, pertencem à esfera da espontaneidade, possuem a capacidade de receber impressões de fora e também de dar forma a elas de acordo com leis específicas de formação.

[...] a ‘realidade’ nunca pode ser determinada somente a partir da matéria, mas que em todo tipo de postulado da realidade se insere um fator determinação de formação simbólica, que deve ser reconhecida como tal e diferenciado de outros fatores. [...] a ‘função da expressão’ é um fenômeno original genuíno, que afirma sua originalidade e sua singularidade inconfundível também na construção da consciência teórica e na ‘realidade’ teórica’. Se imaginássemos que essa função básica estaria suprimida, o acesso ao mundo dá ‘experiência interna nos estaria vedado, e, com isso, as únicas pontes que poderiam nos levar ao reino do ‘você’ estariam destruídas (CASSIRER, 2011 [1929], p. 149-150).

A relevância em trabalhar com o mundo expressivo se justifica pelo fato de nossa primeira relação com o mundo se dar a partir dos sentidos (dados sensoriais), que constituem nossa experiência e percepção do mundo, de forma que o sentido e a percepção se constituem da reflexão e reprodução das relações do mundo externo (CASSIRER, 2011 [1929]). Os sentidos estão intimamente ligados com a emoção. De acordo com o filósofo, a percepção é uma confluência e associação das impressões, no entanto, não se reduz a um mero conjunto de qualidades sensuais (claro ou escuro, frio ou quente), mas está sempre em relação com um determinado e específico som expressivo. Por conseguinte, toda impressão já implica um ato de expressão. Assim, a medida que o sentido expressivo se prende à percepção, ele é apreendido e imediatamente experienciado (CASSIRER, 2011 [1929]).

A essência da percepção está relacionada ao conteúdo objetivo da sensação e ao caráter expressivo definido. Há sempre um certo estímulo relacionado a uma certa sensação. Em outras palavras, nós percebemos o mundo a partir daquilo que é expressivo a nós, isto é, daquilo que é apresentado a nós, o mundo de coisas e o mundo da vida. Esse acesso à realidade não nos é dado apenas como um dado sensorial, mas por meio do fenômeno original da expressão e do entendimento da expressão, que é essencialmente anterior ao “conhecer as coisas” (CASSIRER, 2011 [1929]).

No fenômeno expressivo há uma certa transmutação do afetivo que ganha forma. Para ele, a “alma das coisas” tem puro sentido expressivo, em que o mundo traz em si os traços da expressividade, do sombrio ou do alegre, do excitante ou do suavizador, do tranquilizador ou do amedrontante. Assim, não há alma sem corpo e nem corpo sem alma, cuja relação é puramente simbólica e constitui um todo repleto de sentido. Sobre isso, Cassirer (2011 [1929], p. 175) afirma que “O mundo é governado por um poder mágico, que pode ser concebido como corpóreo quanto como espiritual e que, diante dessa divisão, é totalmente indiferente. Ele se apega tanto a “coisas” como a “pessoas”, tanto ao “material” como ao “imaterial”, tanto ao que não tem vida como ao que tem vida”.

De acordo com Scofano (2018, p. 20) “Para o autor [Cassirer], nem só de razão vive o homem, pois, além de ser dotado de uma linguagem conceitual, este é constituído de uma linguagem sentimental baseada em componentes emocionais e relativos à sensibilidade, uma linguagem da imaginação poética”. Nesse sentido, a relação emoção e ser simbólico, na filosofia cassireriana, pode ser analisada em todas as formas simbólicas. No entanto, vamos focar na linguagem, e na arte, que constituem parte do mundo expressivo e representativo da teoria da cultura, sendo elementos basilares para se pensar as paisagens culturais. Nesse sentido, a ideia é que o mundo da expressão possui como essência um caráter afetivo-emotivo. Por conseguinte, foram criadas variadas formas linguísticas artefatos técnicos e artísticos, as narrativas mitológicas e sua simbologia, assim como os ritos e doutrinas religiosas, de tal maneira que não se pode mais tratar de nada sem a referência simbólica.

Se na teoria de Cassirer as formas simbólicas conformam o mundo, compreendemos que esse mundo é permeado pelas emoções. Assim, as emoções fazem parte dessa conformação do mundo, isto é, fazem parte do mundo da cultura, dando sentido e significado ao ser simbólico. As emoções são, portanto, parte inerente ao ser simbólico e estabelecem uma importante relação entre o eu e o Outro. Ao valorizarem a

intersubjetividade, que é condição fundamental do mundo da cultura, as emoções revelam que não fazem parte apenas de uma dimensão subjetiva, mas de uma subjetividade que se consubstancia na ação, entendida como objetivação.

Cassirer (2003 [1946]) afirma que para além da expressão fisiológica ou psicológica das emoções, se as exprimirmos por meio de atos simbólicos tais atos têm o poder de ligar e desligar, estão concentrados, intensificados e condensados.

Na linguagem, no mito, na arte e na religião, as nossas emoções não estão simplesmente transformadas em meros atos; estão transformadas em “obras”. Essas obras não desaparecem. São persistentes e duradouras. Uma reação física pode tão somente dar-nos um rápido e temporário alívio; uma expressão simbólica pode tornar-se num *monumentum aere perennius* (CASSIRER, 2003 [1946], p. 67).

No caso da linguagem, de acordo com Scofano (2018), o ser humano não expressa somente a linguagem referente a pensamentos e ideias, mas, antes mesmos destas, já ocorre a linguagem dos sentimentos e afetos. Tal visão conecta-se com a ideia cassireriana, quando afirma que a fala não é um fenômeno simples e uniforme, mas composta por diversas camadas, sendo a primeira delas a linguagem das emoções. Grande parte da expressão humana pertence a essa camada e “A diferença entre a *linguagem proposicional* e a *linguagem emocional* é a verdadeira fronteira entre o mundo humano e o mundo animal” (CASSIRER, 2012, [1944] p. 55), porque enquanto os animais possuem uma imaginação e inteligências práticas, apenas o ser humano possui uma imaginação e uma inteligência simbólica.

Sobre a relação linguagem e emoção, Cassirer aponta que as teorias filosóficas da Antiguidade já “sabiam que a linguagem deriva das emoções, [...] do sentimento, do prazer e do desprazer”, e que “Demócrito foi o primeiro a propor que a fala humana tem origem em certos sons de caráter meramente emocional”. A trajetória da linguagem “não constitui apenas um signo representativo de ideias, mas também um signo emocional dos sentimentos e dos instintos sexuais” (CASSIRER, 2001 [1923], p. 127).

Quase todas as palavras foram derivadas de coisas naturais (sons da natureza) e de impressões sensoriais e de sentimentos (sons emocionais, que constituíam a expressão imediata de uma emoção, uma exclamação de dor ou de prazer, de alegria ou tristeza, de espanto ou de pavor). Portanto, a construção de um sistema linguístico partiu inicialmente da relação expressiva com o mundo, isto é, a partir da dimensão sensível, para depois ser pensada a partir de uma lógica racional.

Assim, a linguagem é tanto uma percepção imediata (agregada à sensação), e, portanto, se insere em uma relação com as formas espaço e tempo, mas também produto de uma reflexão, isto é, um produto do espírito. Em vista disso, no som se expressam tanto a dinâmica do sentimento quanto do pensamento (CASSIRER, 2001 [1923]). Para Cassirer (2012, p. 189): “Os nomes não servem para expressar a natureza das coisas. Não têm quaisquer correlatos objetivos. Sua verdadeira tarefa não é descrever as coisas, mas despertar emoções humanas; não transmitir meras ideias ou pensamentos, mas incitar os homens a certas ações”.

Em sua análise, as expressões humanas são uma expressão involuntária de sentimentos, interjeições e exclamações, e uma palavra não poderia significar uma coisa se não houvesse pelo menos uma identidade parcial entre palavra e significado. Assim, a linguagem não é algo pronto, pois nós a construímos e a imbuímos de significado, em que ela possibilita a expressão dos nossos pensamentos. A linguagem vincula-se à dinâmica da fala e essa, por sua vez, à dinâmica dos sentimentos e da emoção.

Com relação à arte, Cassirer (2012) apresenta tal forma simbólica como a intuição da forma das coisas, mas que não está pronta, porque é um dos meios que levam a uma visão objetiva das coisas e a da vida humana. Essa visão é apenas uma das possíveis na estruturação e contemplação da arte, já que há sempre uma apreensão individual da arte, portanto, singular e única.

A arte tem não só uma meta diferente como também um objeto diferente. Se dizemos de dois artistas que eles pintam “a mesma” paisagem, descrevemos nossa experiência estética de modo muito inadequado. Do ponto de vista da arte, um tal mesmice é totalmente ilusória. Não podemos falar de uma única e mesma como tema dos dois pintores, pois o artista não copia ou retrata um certo objeto empírico - uma paisagem com suas colinas e montanhas, seus riachos e rios. O que ele nos apresenta é a fisionomia individual e momentânea da paisagem. Ele deseja expressar a atmosfera das coisas, a interação de luz e sombra. Uma paisagem não é “a mesma” sob a luz da manhã ou sob o calor do meio-dia, nem em um dia chuvoso ou ensolarado. Nossa percepção estética apresenta uma variedade muito maior, e pertence a uma ordem muito mais complexa que a de nossa percepção sensorial comum (CASSIRER, 2012, p. 237).

Figura 2: Pedra do Sal, reduto do samba carioca. Passado e presente se convergem numa paisagem cultural marcada por símbolos e signos que nos motivam a imaginar seus significados. O corpo negro marca essa paisagem cultural, que é uma remanescente quilombola.



Fonte: a autora (2020)

Há uma experiência de contemplação estética que anima a arte, movida por “energias da paixão”, que tendem para novas direções daquilo que foi pensada inicialmente pelo artista. A arte, na obra do artista, faz com que o poder da paixão seja transformado num poder formativo. Portanto, mais do que emoção, a arte tem a possibilidade de nos mover. A partir da ação e da imaginação, é possível pensar que a paisagem expressada na arte, obviamente não é sentida da mesma maneira, com a leveza do ar, o frescor da vegetação, o colorido e aromas das flores. Mas posso experimentar uma mudança no meu estado de espírito ao ver a paisagem com olhos de artista, tentando imaginar este quadro. A experiência estética, para Cassirer, é um território das formas vivas, isto é, o aspecto dinâmico das formas espaciais, da harmonia, das cores, da luz e da sombra. Portanto, a arte é um universo de discurso, é linguagem simbólica. Nesse sentido, Cassirer (2012) considera que a arte possibilita uma direção e orientação especial (e espacial) dos nossos pensamentos e nossos sentimentos.

O poeta trágico não é escravo, mas senhor, de suas emoções; e é capaz de transferir esse domínio aos espectadores. Na obra dele não somos controlados e arrastados por nossas emoções. A liberdade estética não é a ausência de paixões, não é a apatia estóica, mas precisamente o contrário. Significa que nossa vida emocional adquire o seu mais alto vigor e que, nesse próprio vigor, ela muda de forma (CASSIRER, 2012, p. 243).

Entendo que a apreciação da arte nos causa diferentes tipos de emoções. A busca pelo prazer na apreciação estética é um dos elementos que fundamentam nossa

relação com a arte. A arte, em minha reflexão, é tudo aquilo que nos emociona, que nos faz refletir, que nos tira de nossa zona de conforto e nos possibilita pensar outras maneiras de compreender a vida. Essa relação faz parte do universo simbólico e constrói conhecimento. Portanto, a imaginação, como pontapé inicial do artista e como fundamento de interpretação do espectador, conduz à uma experiência de contemplação que é animada pela capacidade de se emocionar e entender a singularidade da experiência espacial, cuja paisagem cultural é fruto dessas relações.

### **Imaginações, emoções e paisagens culturais**

*Faço paisagens com o que sinto.*  
Bernardo Soares,  
semi-heterônimo de Fernando Pessoa  
no Livro do Desassossego.

A contribuição da filosofia das formas simbólicas fornece elementos que ampliam as possibilidades de discussão sobre a imaginação e emoções na Geografia, permitindo entender esses temas no âmbito da questão simbólica. Com isso, vamos explorar algumas das questões que trabalhamos anteriormente — imaginação geográfica, questão simbólica e emoções — para pensar a dinâmica da vida urbana, em especial, relacionado à paisagem cultural e à arte.

A Geografia Humanista e Geografia Cultural são áreas fundamentais para o entendimento do tema, mas é mais recentemente que uma Geografia das Emoções ou Geografias Emocionais têm-se estruturado enquanto um campo efetivo do estudo da relação das emoções com o espaço geográfico, explorando esse diálogo de forma transdisciplinar e interdisciplinar. A intenção da Geografia das Emoções é colocar as diferentes emoções humanas como fontes analíticas para entender as transformações espaciais, pensando metodologias que alcancem essas experiências, enfatizando no sujeito enquanto indivíduo e também como coletivo.

A virada emocional na Geografia busca reconhecer a importância das emoções em nossas interpretações e entendimentos do mundo. Ao refletir sobre as espacialidades e temporalidades das emoções, entendo que grande parte da importância simbólica dos lugares decorre da sua associação emocional. O debate poderia ser entendido como o exercício de uma imaginação geográfica e de um desejo de tornar a geografia mais completa (BONDI et al, 2007; SMITH et al, 2009).

Para Mackian (2004) as experiências que nos desafiam emocionalmente são espacial, temporal e socialmente situadas. À medida que a Geografia tornou-se mais consciente dos múltiplos lugares da experiência, houve uma mudança da ênfase nos espaços materiais e territoriais, para uma consideração de lugares metafóricos e psicológicos. O imaginário geográfico torna-se relevante, dando oportunidade para o universo de sentido e significado que é expresso nas relações espaciais.

Essas geografias emocionais não apenas contribuirão no âmbito da pesquisa geográfica atual, mas revelarão algo que falta no centro da geografia, desafiando fundamentalmente a auto identidade da Geografia. As geografias emocionais trabalham contra as tentativas de fixar as emoções e defini-las de tal forma que podem tornar-se meros objetos de quantificação (SMITH et al, 2009). Assim, é preciso entender as emoções como aspectos vitais de quem somos e de nosso envolvimento situacional no mundo, isto é, como forma de mediar a vida cotidiana, porque elas compõem, decompõem e recompõem as nossas geosofias.

As emoções são parte da experiência humana de dar sentido e significado aos espaços e suas espacialidades, em função de diferentes processos: culturais, políticos, religiosos, econômicos, sociais, ambientais, cosmológicos, mitológicos, dentre outros. Ao explorar as emoções como parte da experiência humana subjetiva e que potencializa uma objetividade, isto é, possibilita uma ação e real transformação dos espaços e das relações espaciais, apontamos mais um caminho a ser explorado na Geografia: um caminho mais humano e sensível.

A partir das falas, imagens, fotografias, comportamentos corporais, é possível entender a experiência emocional como intrínseca às relações espaciais. Pensando as categorias espaciais, podemos pensar as paisagens culturais como um resultado efetivo da experiência emocional, porque são parte do mundo expressivo e representativo da cultura humana. Entendemos que o processo imaginativo é parte fundante e constituinte das paisagens culturais e da sensibilidade estética. Portanto, há uma subjetividade fundamental que é chave de diferenciação espacial das paisagens culturais, cujo conteúdo emocional e imaginativo é intrínseco e força motriz.

Colocando o foco no sujeito enquanto conformador do seu espaço de ação e de suas espacialidades, podemos refletir sobre a relevância da categoria emocional como parte da dimensão subjetiva das paisagens culturais urbanas, ao mesmo tempo que objetiva, torna concreto, o mundo da vida, a partir da expressão artística.

Como apontamos anteriormente, entendemos a imaginação como fonte primária para entender a relação emocional que tecemos com os lugares, tanto no momento em que ela está interiorizada, enquanto experiência individual e espontânea do sujeito, quanto no momento de expressão, quando dialoga com a vida social e coletiva, qualificando, dentre outras questões, nossa experiência espacial, ou seja, dando sentido e significado para as relações e os espaços.

Sobre isso, Andreotti (2013) faz uma reflexão sobre as paisagens culturais em diálogo com a psicologia da paisagem. Para a autora, a observação da paisagem comporta uma emoção, porque há um psicologia no momento em que o sujeito observa a paisagem, que integra elementos culturais e relações histórico-espirituais. “[...] a paisagem é cultura, é estética, é histórica, é vicissitude, é cor, ocorre que aquela paisagem vem descrita não apenas sobre a base da mera observação geográfica, mas integralmente, isto é, na vivacidade de todos aqueles componentes que um processo psicológico correto permite identificar” (p. 34). Esse tipo de entendimento é o que permite entender a paisagem enquanto “totalidade”.

Ao enfatizar a questão psicológica, Andreotti (2013) coloca em questão a relação que ocorre entre observador e aquilo que é o objeto de sua observação. Portanto, o processo imaginativo que envolve a arte acontece de forma bilateral: entre o artista e o espectador. Para a autora, a paisagem não pode ser lida exclusivamente como aquela coisa que simplesmente aparece, por meio da exaltação estética. É preciso entender o transporte nostálgico que a paisagem cultural proporciona, enriquecida pela sensibilidade cultural do ato da percepção.

Cada paisagem é produto e produtora de cultura, e é possuidora de formas e cores, odores, sons e movimentos, que podem ser experienciados por cada pessoa que nela se insira, ou abstraído por aquele que a lê pelos relatos e/ou imagens. Nesse sentido, é por meio da paisagem que os elementos que integram no espaço “saltam aos olhos” do ser humano, “gritam aos seus ouvidos”, e envolvem-no nas suas dimensões sensíveis (ANDREOTTI, 2012, p. 69).

Para a autora, a paisagem marca o ser humano e por ele é marcada. Reflete sua história, incluindo um universo de valores, imagens e símbolos. Portanto, não pode ser separada do ser humano, do seu espírito, da sua imaginação e percepção. É através das paisagens culturais que falamos de nós, refletindo e exprimindo quem nós somos. Assim, é “é logos, discurso da memória, da história e da cultura, e, como tal, paradigma de valores éticos e estéticos” (ANDREOTTI, 2012, p. 7).

Sobre isso, gostaria de relatar a experiência que tenho construído na vivência na cidade de Cuiabá, Mato Grosso. A chamada “cuiabania”, entendida como a cultura da tradicional Microrregião da Baixada Cuiabana e seus arredores é marcada por diferentes elementos. Um deles é o “falar cuiabano” que é estruturado pela relação identidade e diferença, cultura e imaginário. De acordo com Campos (2014), no caso de Cuiabá, as transformações dos espaços regionais (especialmente em função do agronegócio) alteram as práticas culturais. Para a autora, “Ao estudarmos o falar cuiabano em seu contexto cultural, veremos aspectos de sua constituição, sua gradual inibição e ameaça de desaparecimento diante da marcha do processo histórico sobre sua frágil singularidade” (CAMPOS, 2014, p. 16).

A autora acredita que conhecer o “falar cuiabano” significa, além de se deliciar com as peculiaridades de um dialeto, é também apreender traços culturais que revelam a sabedoria ancestral proveniente da interação entre as pessoas e a natureza na tradicional Baixada Cuiabana, cuja tradição oral é basilar e também um convite para o imaginário.

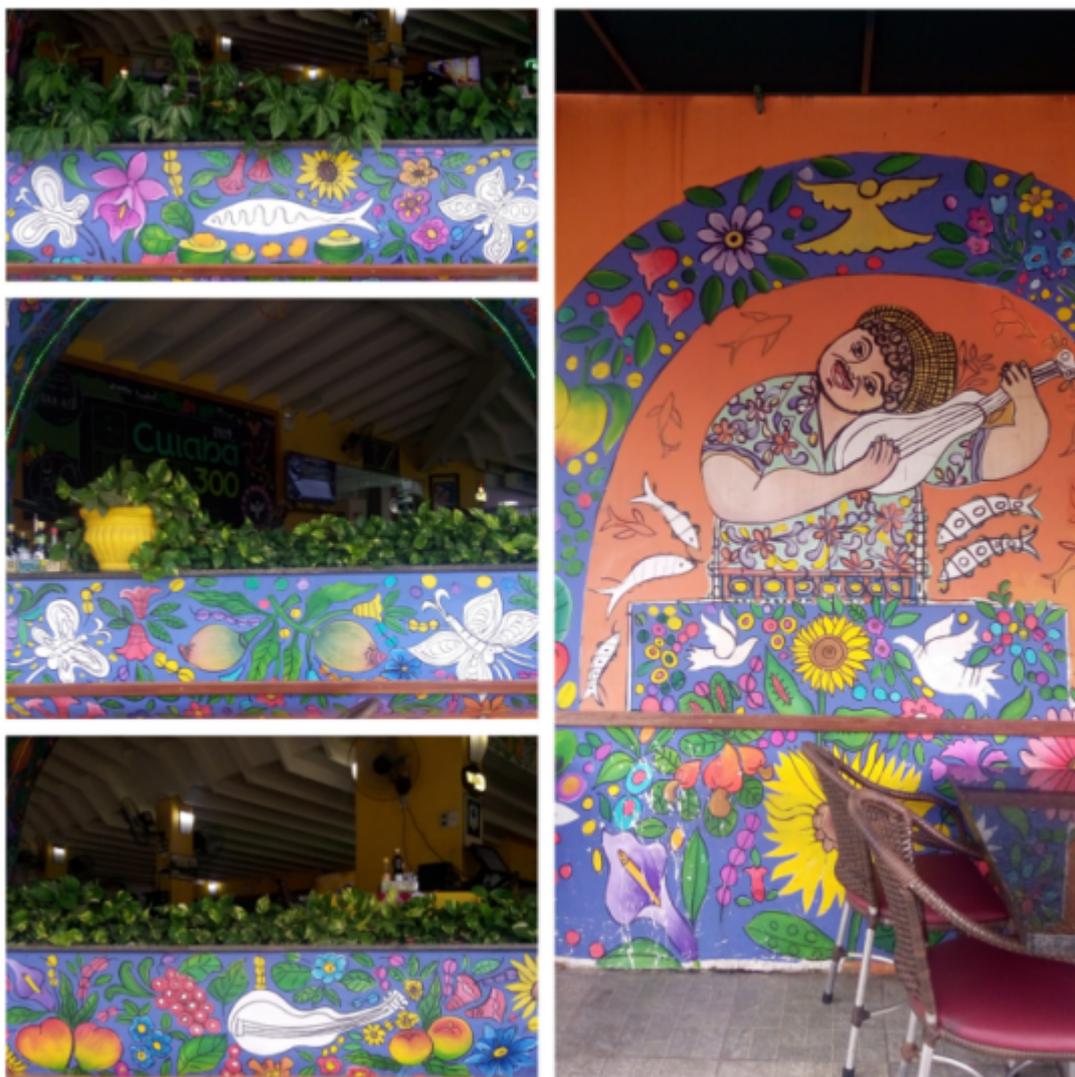
Como a tradição da Baixada Cuiabana e regional assenta-se na oralidade, e todo um modo de ser e de se integrar ao meio foi alterado, apenas através da memória dos habitantes mais antigos desses municípios e comunidades é possível tecer uma leitura para se ter uma ideia do que foi esse passado e buscar as marcas de saberes tradicionais. O dialeto cuiabano ainda é vigoroso em alguns bairros e famílias tradicionais, bem como em comunidades geograficamente ainda pouco contatadas, tendendo à extinção à medida que o acelerado processo de expansão capitalista e ocupação territorial avança (CAMPOS, 2014, p. 108).

Um caminho para entender esses saberes tradicionais baseados na oralidade está na expressão da arte, isto é, os traços culturais do falar cuiabano não se restringem à oralidade, mas são externalizados a partir das artes visuais. Um exemplo é do artista mato-grossense Adir Sodré (figura 3). Sua arte registra a vida cotidiana nos bairros populares de Cuiabá e também da paisagem regional, além de expressar outras temáticas sociais, como o erotismo, as questões dos povos indígenas, a invasão causada pelo turismo e o consumismo. Suas obras mexem com a imaginação do espectador, unindo cores, formas, expressões e representações que dão luz à “cuiabania”.

As paisagens da baixada Cuiabana vão alterando-se à medida que complexificam-se as relações espaciais. No entanto, essas paisagens são importantes para o imaginário das culturas que secularmente habitam determinadas regiões. Assim, a imaginação torna-se elemento fundamento na apreciação artística de representações

dessas paisagens culturais. A emoção também revela-se como fundamental, porque mantém em pé o sistema dos antigos em consonância com o sistema dos novos.

Figura 3: A cuiabania de Adir Sodré<sup>42</sup>.



Fonte: a autora (2020)

Pensando essa experiência, a atividade criadora da arte carrega em si elementos afetivos. Ao ver uma paisagem representada pela arte, tal como a exposta anteriormente, imaginamos que os “tchapa e cruz” (autênticos cuiabanos), experimentam emoções que emergem da imaginação, relacionadas às experiências do passado, do momento presente e suas aspirações para o futuro, enquanto parte de uma identidade coletiva. Sensivelmente, criamos uma interpretação sobre a paisagem a partir daquilo que sentimos e do que tem significado para nós, portanto, somos afetados de forma diferente

<sup>42</sup> Num importante bar tradicional de Cuiabá, a paisagem cultural é construída a partir da arte e dos variados elementos da natureza, inclusive sexuais, além de elementos que são parte das práticas culturais, como a viola de cocho, o pequi e os peixes.

pelo mesma experiência espacial. Para os “pau rodado” (gente de fora) que olha a arte de Adir Sodré num importante turístico de Cuiabá, esses elementos podem não significar muita coisa. Para os cuiabanos, o “peitchê” (peixe), o piqui, o caju e outros elementos, são parte intrínseca de sua cuiabania, de sua memória, história, identidade, isto é, tudo faz sentido e tem um significado.

Sobre isso, Berdoulay (2012) apresenta a ideia de “metonímia paisagística”, que para ser realizada, necessita de um sujeito ativo que reorganiza as tramas narrativas que dão sentido às paisagens, aos lugares e a sua relação com mundo, cuja mediação do imaginário nesse processo, é essencial. Nesse sentido, o viés emocional do sujeito ativo possibilita a estruturação de um conhecimento geográfico que é construído a partir de múltiplos pontos de vista.

Nesse sentido, a imaginação pode ser entendida enquanto produto da alma (GRATÃO, 2016). Para a autora, a imaginação “cria o que nós vemos”, portanto, está ligada diretamente à percepção. Portanto, o envolver-se com a paisagem, possibilita a construção de uma poética geográfica. Assim, “A imaginação nos conduz a lugares inacessíveis que por outras maneiras de exploração geográfica não seriam alcançados. O geógrafo da imaginação pode acessar outros horizontes viajando pelo mundo das imagens procurando encontrar e desvelar imagens geográficas [...]” (GRATÃO, 2016, p. 153). Nessa leitura, mostra-se como sensibilidade importante da atividade criadora do geógrafo e da geógrafa, uma atenção às emoções, como aponta Gratão (2016), podendo alimentar os “espaços vazios” dos nossos “mapas de sentimentos”. Essa atividade é o que Wright (2016) chama de “libido geográfica”.

O mundo da imaginAÇÃO é um mundo das possibilidades, portanto, aberto à multiplicidade de criação de espacialidades, atuando como potência de agir. “Diante desses ensinamentos vislumbramos caminhos que nos (en)levam ao fazer uma geografia que se pensa, experiência e sonha; que se cria e recria colocando-nos no mundo: um estado de alma; uma entrega como o universo poético” (GRATÃO, 2016, p. 154). Compartilho essa visão da autora, pensando que a atenção à imaginação e a emoção pode ser fértil para os estudos das paisagens culturais, colocando como centralidade o sujeito e sua experiência no mundo, potencializando uma compreensão da totalidade da experiência do ser simbólico.

Cassirer (2011 [1929]) afirma que as emoções expressas são transformadas em imagens e essas imagens são a interpretação do mundo exterior e interior. Para o filósofo, é o mundo de nossa existência e de nossa realidade vivencial que

nos permite conduzir a realidade em si. Por isso, é preciso “nos deixar guiar pela experiência 'interna', em vez da experiência externa. Jamais encontraremos nas coisas o verdadeiramente simples, o último elemento de toda realidade, mas somente o encontraremos em nossa consciência (CASSIRER, 2011 [1929], p. 45).

Nesse jogo entre mundo exterior e interior, a emoção permeia toda a vida, possibilitando o arranjo da realidade. Assim, a emoção é subjetividade que se expressa na ação, e por ação pressupõe-se necessariamente uma base espacial. Sobre isso, Besse (2014) fala que essa experiência é uma segunda geografia, chamada de “sensibilidade sentimento” e é fomentada pela intimidade, proximidade, usos, contatos, saberes e familiares com o espaço e são elementos que estruturam algumas noções espaciais como distância, proximidade e afastamento, alimentadas também por um investimento psíquico, como as emoções. Isto resulta num espaço afetivo e psíquico, que não se prende a interioridade, mas é exteriorizado. Há uma afeto espacial, uma topografia da alma, um espaço psicogeográfico, alimentando pelo espaço prático das ações gratuitas, das caminhadas apaixonadas, das experiências vividas.

É importante destacar ainda que a discussão sobre a imaginação na Geografia requer, além de um debate teórico e conceitual, como nos propomos até então, um (re)pensar metodológico. Isso porque é necessário encontrar caminhos que valorizem a dimensão subjetiva da experiência geográfica e possam ser esmiuçadas a partir de um esforço analítico que requer um olhar sensível sobre tal experiência. Mapas mentais, hermenêuticas cartográficas, narrativas autobiográficas, fotobiografias podem ser metodologias exploradas na construção de uma experiência geográfica que inclua a dimensão do imaginário.

A forma como concebemos e percebemos o espaço faz parte de uma atmosfera da emoção e da sensibilidade, e são esses fatos que tornam os lugares singulares, significativos e com uma importante dimensão simbólica. É a vida cotidiana que cria as formas, a dinâmica da vida e o seu conteúdo.

### **Para continuar a imaginar**

Explorar a imaginação geográfica no exercício de construção, reflexão e análise do pensamento geográfico significa entender que a dimensão espacial não se restringe à nossa disciplina, mas pode e deve ser realizado um diálogo interdisciplinar no

âmbito científico, além de ser urgente pensar as geografias da vida cotidiana como fundamentais para um (re)pensar de nossos conceitos e teorias espaciais.

A imaginação, como o próprio nome entrega, implica uma ação: a ação de imaginar. Do ponto de vista geográfico, defendo o direito de poder imaginar na/em Geografia, estimulando a capacidade criativa e analítica dos processos e realidade espaciais, incluindo a dimensão sensível que envolve a imaginação. Como um discurso, a imaginação, em minha leitura, envolve percepção, experiência — novamente, individual e coletiva — e emoções. Possibilita a apreensão da realidade que acontece desde o nível mental, mas também há uma dimensão corporal no processo de imaginar, que a partir da linguagem, exterioriza aquilo que se imaginou, pensou, sentiu. É a força simbólica da expressão, mediada pela linguagem.

Abordei, em vários momentos, a perspectiva espacial para entender a imaginação geográfica, com ênfase na experiência do sujeito ativo, criativo e imaginativo. Apontei ainda que tal experiência é individual, mas também é coletiva, portanto, faz parte de um universo cultural. Pensando as categorias espaciais, é possível pensar a paisagem cultural como processo e resultado do ato de imaginar, que também é emocional, no sentido que exercemos uma relação com aquilo que nos é significativo.

A imaginação geográfica e sua efetiva utilização transversal na Geografia, como no ensino da Geografia, nos debates culturais, nos conflitos territoriais no campo e na cidade, nos impactos ambientais e em outras dinâmicas da vida social, pode ser um caminho democrático de construção do conhecimento, valorizando pluralidades e diversidades, escalas e experiências, emoções e memórias.

## Referências bibliográficas

ANDREOTTI, G. Senso ético e estético da paisagem. **RA'É GA**, 24, 2012, pp. 05-17.

\_\_\_\_\_. **Paisagens Culturais**. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

BERDOULAY, Vincent. El sujeto, el lugar y la mediación del imaginario. In: LINDÓN, Alicia; HIERNAUX, Daniel (orgs.). **Geografías de lo imaginário**. Barcelona: Anthropos Editorial; México: Universidad Autónoma Metropolitana. Iztapalapa, 2012, pp. 49-65.

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo** - exercícios de paisagem. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

BOLLNOW, Otto. **O homem e o espaço**. Curitiba: Editora UFPR, 2008 [1963].

BONDI, Liz; DAVIDSON, Joyce; SMITH, Mick. Introduction: Geography's Emotional Turn. In: DAVIDSON, J.; BONDI, L.; SMITH, S. (eds.). **Emotional Geographies**. Aldershot: Ashgate, 2007.

CAMPOS, Cristina. **O falar cuiabano**. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2014.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas**. Primeira Parte. A linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1923].

\_\_\_\_\_. **A filosofia das formas simbólicas**. Segunda Parte: o pensamento mítico. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1925].

\_\_\_\_\_. **A filosofia das formas simbólicas**. Terceira Parte: fenomenologia do conhecimento. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [1929].

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre o homem**. Introdução a uma filosofia da cultura humana. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012 [1944].

GRATÃO, Lúcia Helena Batista. O direito de sonhar em geografia - projeção bachelardiana. **Revista Abordagem Gestalt**. vol.22 no.2 Goiânia dez. 2016, p. 148-155.

KOZEL, Salette. Geopoética das paisagens: olhar, sentir e ouvir a "natureza". **Caderno de Geografia**, v.22, n.37, 2012

LINDÓN, Alicia. ¿Geografías de lo imaginario o la dimensión imaginaria de las geografías del Lebenswelt?. In: LINDÓN, Alicia; HIERNAUX, Daniel (orgs.). **Geografías de lo imaginário**. Barcelona: Anthropos Editorial; México: Universidad Autónoma Metropolitana. Iztapalapa, 2012. p. 66-85.

LINDÓN, Alicia; HIERNAUX, Daniel; Renovadas intersecciones: la espacialidad y los imaginarios. In: LINDÓN, Alicia; HIERNAUX, Daniel (orgs.). **Geografías de lo imaginário**. Barcelona: Anthropos Editorial; México: Universidad Autónoma Metropolitana. Iztapalapa, 2012, p. 9-28.

LOWENTHAL, David. Geography, Experience, and Imagination: Towards a Geographical Epistemology. **Annals of the Association of American Geographers**, Vol. 51, No. 3 (Sep., 1961), pp. 241-260.

MACKIAN, Sara. Mapping reflexive communities: visualizing the geographies of emotion. **Journal Social & Cultural Geography**, Volume 5, 2004, p. 615-631

MERGULHÃO, Adriano Ricardo. O poder da imaginação: Cassirer e a ampliação da teoria do conhecimento rumo às ciências do espírito. In: GIL FILHO, Sylvio Fausto; SILVA, Marcia Alves Soares da; GARCIA, Rafael (orgs.). **Ernst Cassirer: geografia e filosofia**. Curitiba : Programa de Pós – Graduação em Geografia – UFPR, 2019, p. 216-245.

PRINCE, Hugh. **The geographical imagination**. **Landscape**, vol. 11, n. 1, p. 22, 1961.

SILVA, Marcia Alves Soares da. **O eu, o outro e o(s) nós**: Geografia das Emoções à luz da Filosofia das Formas Simbólicas de Ernst Cassirer (1874-1945) e das narrativas de

pioneiros da Igreja Messiânica Mundial. 303 f. Tese (Doutorado em Geografia), Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019, 303f.

SCOFANO, Reuber Gerbassi. Ernst Cassirer e o imaginário. In: AZEVEDO, Nyrma Souza Nunes de; SCOFANO, Reuber Gerbassi (orgs). **Introdução aos pensadores do imaginário**. Campinas: Alínea, 2018. p. 13-26.

SMITH, Mike et al. Geography and emotion - emerging constellations. In: SMITH, Mike et al (Eds.). **Emotion, Place and Culture**. Farnham: Ashgate, 2009, p. 1-18.

ZUSMAN, Perla. La geografía histórica, la imaginación y los imaginarios geográficos. **Revista de Geografía Norte Grande**. 2013, n.54, pp.51-66.

WRIGHT, John K. Terrae incognitae: o lugar da imaginação na Geografia. **Geograficidade**, v.4, n.2, Inverno 2014. p. 4-18.

# O MUNDO NA PONTA DOS DEDOS: Epigramas de Cecília Meireles e Carlos Alberto Assis

Beatriz Helena Furlanetto

## Cantos poéticos

*Eu canto porque o instante existe  
e a minha vida está completa.  
Não sou alegre nem sou triste:  
sou poeta*  
MEIRELES, 1982, p.14.

As relações entre os indivíduos e os lugares podem ser contempladas nas diferentes criações humanas, como as canções, as obras de arte, as edificações arquitetônicas, as poesias, os romances literários, entre outros, demonstrando que a geografia está implicada em um mundo que extrapola os limites da ciência. A interdisciplinaridade na produção de conhecimento, notadamente os estudos geográficos que se articulam com a música (AZEVEDO, FURLANETTO e DUARTE, 2018; DOZENA, 2016; FURLANETTO, 2017), com a etnomusicologia (GIURIATI e TEDESCHINI LALLI, 2010), com a literatura (MARANDOLA JR. e GRATÃO, 2010; OLANDA, 2008), com o cinema (AZEVEDO, 2009; BRUNO, 2006), com a religião (GIL FILHO, 2008; ROSENDAHL, 2007; SCHLÖGL, 2012), com a filosofia (BACHELARD, 2008; BOLLNOW, 2008), têm contribuído para o alargamento da compreensão do fenômeno espacial e a inovação das metodologias de pesquisa.

A geografia emocional, uma das atuais tendências da geografia cultural, destaca o sentimento como característica essencial da existência humana no mundo, ultrapassando as amarras do positivismo lógico, da racionalidade científica e dos pressupostos quantitativos. Nesta perspectiva, a paisagem é entendida como uma construção cultural que mescla razão e emoção, objetividade e subjetividade, onde a realidade se funde com o imaginário nas múltiplas representações individuais ou coletivas, em contínua transformação. “A vida só é possível reinventada” (MEIRELES, 2009, p.56), também as paisagens são (re)criadas cotidianamente no balanço das águas e dos ventos, no movimento de abrir e fechar as janelas dos corpos, das casas, das

emoções, um dinamismo no qual o espaço da intimidade e o espaço do mundo se tocam, expandindo os horizontes humanos.

No presente texto, a geografia e a música se encontram na tentativa de apreender as paisagens sonoras dos Epigramas de Cecília Meireles musicalizados pelo compositor Carlos Alberto Assis. Na literatura, epigrama representa uma composição poética breve, de conteúdo concentrado, como se percebe na poesia de Meireles e na música de Assis. A capacidade de síntese dos dois autores se evidencia nos discursos verbal e não-verbal: o mínimo concentra o máximo, ou seja, poucas palavras e notas musicais, elaboradas com precisão, traduzem o essencial. As sonoridades das rimas, das cadências rítmicas e melódicas inauguram mundos imaginários através das mãos que escrevem, das mãos que compõe e das mãos que tocam, tecendo paisagens multissensoriais em seus cantos poéticos.

Os Epigramas – treze canções para voz e piano – constituem uma obra inédita de Carlos Alberto Assis, cujos originais foram gentilmente cedidos para a realização desta pesquisa. Sua produção musical mostra-se pouco conhecida no meio acadêmico e nas instituições que fomentam os estudos musicais teóricos e performáticos, em escala regional e nacional, sobretudo pelo ineditismo das composições. Tal constatação aponta a importância da investigação e do registro da obra deste compositor paranaense. A ausência de literatura sobre sua vida e sua obra evidencia, ainda, a originalidade do tema abordado e a relevância da divulgação da sua produção musical. A pesquisa fundamenta-se na análise documental, bibliográfica e trabalho de campo. As entrevistas com o compositor e a interpretação das suas músicas serviram como subsídios para interpretar a dimensão simbólica das canções. À luz de uma ciência geográfica que pensa e sente o mundo com a racionalidade e a irracionalidade humanas, propõe-se uma escuta sensível das tonalidades afetivas que compõe as paisagens sonoras dos Epigramas.

### **Geografia emocional e paisagem**

A geografia emocional refere-se à experiência emocional e à leitura sensível dos lugares, às sensações e aos sentimentos que integram as paisagens. Inspirada em doutrinas filosóficas, como a fenomenologia e o existencialismo, esta abordagem acentua as experiências que as pessoas têm em diferentes lugares, nas quais se entrelaçam fatos concretos, ideias, memórias, sons, imagens, sonhos, mitos.

[...] porque existe um som de voz,  
e um eco – e um horizonte de pedra  
e uma floresta de rumores e água  
que modificam os nomes e os verbos  
e tudo não é somente léxico e sintaxe  
(MEIRELES, 2009, p.144).

Dardel (2011) foi um dos pioneiros a considerar a relação afetiva entre o ser humano e a Terra, inaugurando uma geografia fenomenológica na década de 1950. Ao sustentar que o indivíduo vive e se move com a sua interioridade – sensorialidade, cultura, sentimentos, crenças, esperanças, projetos – em um determinado espaço e tempo, o autor defende uma geografia que não é, inicialmente, um conhecimento, mas uma experiência na qual o indivíduo se sente ligado à Terra. A reflexão geográfica refere-se às relações essenciais que ligam os indivíduos ao mundo circundante, uma geograficidade do ser humano como modo de sua existência, portanto a geografia está implicada em um mundo vivido que extrapola os limites da ciência. Em um transcurso fenomenológico, sujeito e objeto estão imbricados, o humano e o terrestre se relacionam, e esta circularidade constitui propriamente o mundo geográfico. As relações entre o indivíduo e a natureza são de ordem teórica, prática, afetiva e simbólica. Ao exaltar os espaços estéticos e míticos, o autor antecipa os contornos da geografia emocional e mostra o mundo vivenciado com infinita tonalidade de percepções.

Falar de uma abordagem emocional na geografia, conforme Andreotti (2013), significa investigar a influência da dimensão interior do indivíduo na experiência do mundo, predispondo-se a colher as emoções que os lugares provocam nas pessoas. As sensações e os sentimentos são tomados como norma ou princípio de análise, considerando-se o real como complexo perceptivo e fenomenológico.

Para o neurobiologista Damásio (2011), a emoção é uma disposição mental que causa mudanças corporais, como sudorese, falta de ar, alterações no ritmo cardíaco e nas expressões faciais; o sentimento é a percepção destas mudanças que ocorrem em nosso corpo durante um estado de emoção. Portanto, a emoção está ligada ao sistema biológico, e o sentimento envolve experiência consciente. O autor considera o medo, a raiva, a tristeza, a alegria, o nojo e a surpresa como emoções universais, produzidas em todas as culturas. Esta universalidade das expressões emocionais revela que as emoções são automatizadas, não aprendidas. Entretanto, embora o mecanismo das emoções em um cérebro normal seja semelhante entre os indivíduos, as respostas emocionais são individualizadas devido às influências culturais e/ou à educação recebida.

Abbagnano (2007, p.1043) esclarece que Heidegger chama de situação afetiva “o tom emocional da ocupação cotidiana do homem, e vê nessa tonalidade uma manifestação essencial do ser do homem no mundo”, e que a psicologia contemporânea ratifica a noção de sentimento como capacidade de apreender o valor que um fato ou uma situação apresenta para o ser humano que deve enfrentá-la. A emoção pode ser entendida como toda afeição da alma, acompanhada pelo prazer ou pela dor. Atualmente há uma tendência em reforçar a relação entre emoção e razão, considerando-se que “cada estado de consciência – tanto perceptivo quanto cognitivo – é constitutivamente acompanhado por uma tonalidade afetiva” (idem, p.376).

A geografia emocional contempla as diversas dimensões da experiência perceptiva, decretando o fim da supremacia da visão na cultura ocidental e da importância atribuída à objetividade dos valores cognitivos reconhecidos como científicos, de acordo com Andreotti (2011). Neste sentido, pode-se pensar em geografias dos sons, dos odores, dos sabores, considerando-se a realidade como uma experiência emocional que envolve os sentimentos e todos os sentidos, demonstrando que os lugares participam de um processo cultural complexo através do qual são produzidos valores e significados.

Ao colher e revelar a interioridade humana, fazendo emergir a essência dos lugares, as paisagens ganham traços emocionais em Andreotti (2013) e em Persi (2014), ressaltando a subjetividade dos indivíduos nas relações entre si e com os lugares. Para os autores, a paisagem é cultural, histórica, artística, ética, estética, religiosa e espiritual. Conforme Andreotti (2012), a paisagem cultural não pode ser separada do ser humano, da sua imaginação e percepção, pois ela reflete o sujeito e a sua história, e cada comunidade inscreve na paisagem sua própria ética e estética. A paisagem é o conjunto dos desenhos do coração e da mente, algo absolutamente pessoal: “a paisagem somos nós mesmos” (ANDREOTTI, 2003, p.18).

Para Persi (2007), a paisagem cultural não é um substantivo, mas um verbo, uma ação, uma conquista diária, irrefreável, marcada pelos sofrimentos, esperanças e sonhos humanos. O autor afirma que os sentimentos formam as redes de base do ser humano, nas quais as emoções se colocam e se entrelaçam. Os indivíduos estabelecem uma profunda ligação com os lugares e seus patrimônios culturais, os quais “estão impregnados de humanidade e de paixões, e sob essa luz devem ser compreendidos, analisados e planejados” (PERSI, 2014, p. 200).

Nogué (2015, p. 141) sustenta que a vida é essencialmente espacial e emocional: os indivíduos experimentam emoções específicas em distintos contextos

geográficos e vivem emocionalmente as paisagens porque elas não são somente materialidades tangíveis, mas também construções sociais e culturais impregnadas de conteúdo intangível, acessível somente através do universo das emoções.

A paisagem cultural é infinitamente múltipla e variada, possibilita diferentes interpretações e expressa sempre algo particular a alguém. A paisagem não somente é diversa para os sujeitos, como varia para o próprio indivíduo, de acordo com sua emoção e humor circunstanciais.

Não penso todos os dias exatamente do mesmo modo.  
As mesmas coisas me parecem a cada instante diversas.  
Amo e desamo, sofro e deixo de sofrer,  
ao mesmo tempo, nas mesmas circunstâncias  
(MEIRELES, 2009, p.145).

Ao longo da vida, a partir das relações dos indivíduos entre si e com os lugares, cada sujeito adquire valores, crenças, conhecimentos, sentimentos, hábitos, ideias e experiências que constroem sua individualidade. Ao influenciar e ser influenciado pelo meio ambiente, o indivíduo cria paisagens conformadas por sua percepção do mundo e de si mesmo, marcadas por seus próprios traços afetivos e intelectuais. Assim, as paisagens culturais são singulares e dinâmicas, mudam de acordo com o estado de ânimo do indivíduo e, na intersubjetividade, podem ser compartilhadas socialmente.

A paisagem cultural possui formas, sons, odores, gostos, cores e texturas. Investigar a paisagem sonora significa destacar o elemento sonoro da paisagem cultural. Portanto, a paisagem sonora pressupõe uma relação entre o indivíduo e o ambiente, em um determinado contexto social, cultural e auditivo. Os sons, os ruídos, as vozes, as músicas, as sonoridades do meio ambiente e os sons dos seres humanos ou por eles criados constituem a paisagem sonora<sup>43</sup> de determinados lugares.

A partir de uma perspectiva geográfica emocional, a realidade é considerada uma experiência multissensorial que envolve as emoções e os sentimentos humanos. O indivíduo plasma a paisagem na qual vive, nela imprimindo os traços da sua presença e das suas atividades práticas, artísticas e espirituais, do seu modo de habitar e de produzir, de relacionar-se com o sagrado. Neste sentido, investigar a paisagem sonora

---

43 O termo *soundscape* (paisagem sonora) foi criado pelo compositor canadense Robert Murray Schafer (2001), cujo projeto acústico idealizado na década de 1970 se destacou como uma iniciativa de arquivo sonoro com uma abordagem acústica, ecológica, simbólica, estética e musical, compreendendo a paisagem sonora como todos os sons de um ambiente. Preocupado com a crescente poluição sonora e percebendo o mundo como uma grande composição musical que se desdobra à nossa volta, o autor propôs a reconstrução de ambientes acústicos através de uma reeducação da escuta para o desenvolvimento de um ouvinte que respeita o silêncio, condição primordial para escutar e pensar o seu entorno sonoro.

significa apreender os elementos afetivos e simbólicos da paisagem cultural a partir das suas sonoridades que, nesta pesquisa, são abordadas na poética musical de Meireles e Assis.

## **A poeta e o compositor**

*Somos uma difícil unidade,  
de muitos instantes mínimos  
- isso seria eu.*

*Mil fragmentos somos, em jogo misterioso,  
Aproximamo-nos e afastamo-nos, eternamente  
(MEIRELES, 2009, p.172).*

Cecília Benevides de Carvalho Meireles (1901-1964), nasceu e viveu no Rio de Janeiro, foi jornalista, escritora, pintora, professora e a primeira voz feminina de grande expressão na literatura brasileira. Cecília foi criada pela avó açoriana, recebeu uma educação religiosa e desde menina demonstrou interesse pela literatura e música, tendo estudado canto, violão e violino no Conservatório Nacional de Música. Sua infância foi marcada por perdas irreparáveis, o falecimento do pai antes do seu nascimento, a morte da mãe aos três anos de idade e, prematuramente, seus irmãos também faleceram. Essas mortes ocorridas na família “me deram, desde pequenina, uma tal intimidade com a morte que docemente aprendi essas relações entre o efêmero e o eterno”, declara a autora em uma entrevista (Damasceno, 1972, p.58) ao comentar a fugacidade das coisas. Aos 21 anos casou-se e teve três filhas com o ilustrador português Fernando Correa Dias, que sofria de depressão e suicidou-se em 1935. Cinco anos depois, casou-se com o engenheiro agrônomo Heitor Vinícius da Silveira Grilo. Com uma obra intimista e densamente feminina, Cecília foi uma escritora prolífica, sua vasta e premiada produção literária – que inclui poesia, conto, crônica, literatura infantil e folclore – foi reconhecida internacionalmente e traduzida para diversos idiomas. Entre suas publicações, destacam-se: *Criança, meu amor* (1924), *Viagem* (1937), *Vaga Música* (1942), *Mar Absoluto* (1945), *O Romanceiro da Inconfidência* (1953), *Metal Rosicler* (1960), *Ou Isto ou Aquilo* (1964).

O livro *Viagem* – lançado em 1937, premiado pela Academia Brasileira de Letras em 1938 e publicado em Lisboa em 1939 – consagrou Cecília Meireles como eminente poeta da língua portuguesa. O livro é composto por 99 poemas escritos entre os anos de 1929 e 1937, sendo treze Epigramas que ocupam posições significativas: o n.1 é o primeiro poema do livro e o n.13 é o último, e quase sempre há oito poemas entre cada

epigrama, ou seja, eles parecem costurar e dar unidade à obra, versejando o poeta e a arte da poesia.

Epigrama n.1

Pousa sobre esses espetáculos infatigáveis  
Uma sonora ou silenciosa canção:  
Flor do espírito, desinteressada e efêmera,

Por ela, os homens te conhecerão:  
por ela, os tempos versáteis saberão  
que o mundo ficou mais belo, ainda que inutilmente,  
quando por ele andou teu coração  
(MEIRELES, 1982, p.13).

Neste poema a canção se apresenta como flor do espírito que, apesar de passageira, torna o mundo mais belo, uma possível metáfora à própria poesia. Meireles associa a arte da poesia à música, onde versejar é cantar: nos livros<sup>44</sup> *Viagem* e *Vaga Música* vários poemas são intitulados Canção, Música, Cantiga, e nota-se a utilização recorrente dos termos voz, som, canto, cantando, canção, música.

Epigrama n.13

Passaram os reis coroados de ouro,  
e os heróis coroados de louro:  
passaram por estes caminhos.

Depois, vieram os santos e os bardos.  
Os santos, cobertos de espinhos.  
Os poetas, cingidos de cardos  
(MEIRELES, 1982, p.139).

Nos versos que finalizam o livro, percebe-se certa proximidade entre os santos e os poetas. O termo cingido pode significar aquele que traz consigo uma coroa ou ornamento, e biblicamente quer dizer arrumar-se para o trabalho, preparar-se para o longo caminho. Portanto, na viagem mística que a obra poética incita, os poetas levam como coroa a própria poesia representada pelos cardos<sup>45</sup>, espécie de plantas espinhosas, uma variedade de alcachofra.

---

44 Verificam-se edições de Cecília Meireles que publicam *Viagem* e *Vaga Música* como livros distintos e edições que trazem as duas coletâneas de poemas no mesmo livro, como a utilizada nessa pesquisa.

45 Cecília Meireles dedicou o livro *Viagem* aos seus amigos portugueses, e é interessante observar que Cardoso é um sobrenome português que significa “habitante de local onde os cardos são abundantes”. Segundo estudiosos da onomástica, sua origem decorre por volta do ano 1100 e seria topográfica, ou seja, as primeiras pessoas a receberem esse sobrenome habitavam um local onde havia muitas dessas plantas. Portanto, Cardoso é considerado um sobrenome toponímico.

Carlos Alberto Assis<sup>46</sup>, nascido em 1965, é natural da cidade de Jacarezinho (Paraná), Doutor em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, professor, pianista, regente, arranjador e compositor na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, atual Campus I da Universidade Estadual do Paraná, em Curitiba. Assis teve contato com a música no ventre da sua mãe, Zulmira Malaghini Assis, pianista que lhe incentivou a descobrir o universo musical. Com 6 anos começou a tocar piano e os mestres que marcaram sua carreira foram o músico e padre Bruno Welter, o regente Paulo Braga Diniz e a pianista Henriqueta Duarte. Inteligente e curioso, suas indagações juvenis parecem ressoar no poema Criança que, conforme o compositor, refere-se à dor sutil, não do sofrimento enquanto prostração, mas à dor latente do ser humano que não entende a lógica da vida.

#### Criança

Cabecinha boa de menino triste,  
de menino triste que sofre sozinho,  
que sozinho sofre, — e resiste.

Cabecinha boa de menino ausente,  
que de sofrer tanto se fez pensativo,  
e não sabe mais o que sente...

Cabecinha boa de menino mudo  
que não teve nada, que não pediu nada,  
pelo medo de perder tudo.

Cabecinha boa de menino santo  
que do alto se inclina sobre a água do mundo  
para mirar seu desencanto.

Para ver passar numa onda lenta e fria  
a estrela perdida da felicidade  
que soube que não possuiria  
(MEIRELES, 1982, p.38).

Eclético desde a infância e leitor voraz de assuntos variados, Assis demonstra sólidos conhecimentos não apenas na área musical, mas também na pintura,

---

46 Entre os prêmios concedidos à obra de Carlos Alberto Assis destacam-se o 2º lugar no I Prêmio de Composição Guerra Peixe da Escola de Música Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, em 1998, e o 3º lugar no III Prêmio de Composição Guerra Peixe, da mesma escola, no ano 2000. Integrou o corpo docente de diversos Festivais e Oficinas de Música de Curitiba, Londrina, Maringá, Cascavel, entre outros, e participou como pianista correpetidor da montagem de diversas óperas no Brasil, Uruguai, Paraguai, Argentina e República Tcheca. Entre os anos de 1986 a 1997, aproximadamente, trabalhou em todas as óperas apresentadas no Teatro Guaíra, em Curitiba, e de 1999 a 2010 atuou como pianista nas aulas da cantora Neyde Thomas, professora que se notabilizou pela formação de uma geração de cantores líricos. Assis também se destaca como pianista solista e, em 2018, realizou o concerto de encerramento do Encontro Geografias Culturais da Música em Braga, Portugal, promovido pelo Museu Nogueira da Silva e Universidade do Minho.

ciência, filosofia, hermenêutica, literatura e cinema. Esta bagagem intelectual somada à sensibilidade artística do compositor marcam sua atuação e produção musicais. Estudou com orientação profissional, mas é basicamente autodidata, apresentando uma expressiva trajetória como pianista. Além de notabilizar-se na área musical, Assis é médico – com especialização em Homeopatia e Acupuntura – e praticante de Tai Chi Chuan. A arte marcial chinesa, o Taoísmo, a meditação e a especialização no ramo da medicina chinesa constituem traços das doutrinas orientais presentes na visão de mundo do compositor, influências que ecoam em suas obras.

A criatividade e expressividade poéticas do compositor sonorizam mais de cem obras para diversas formações instrumentais, como piano solo, piano e voz, piano e flauta, piano e sax, piano e clarineta, coro misto, orquestra, ópera, além de arranjos musicais de consagrados autores nos âmbitos popular e erudito<sup>47</sup>. As canções para voz e piano destacam-se em sua produção, provavelmente pela rica paleta emocional desses instrumentos, os quais se mostram continuamente presentes na carreira profissional de Assis. Sua produção musical mescla a utilização tanto dos procedimentos composicionais tonais quanto atonais, onde as influências de Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Robert Schumann e Johannes Brahms ecoam junto às cores brasileiras de Cláudio Santoro, Camargo Guarnieri, dos temas folclóricos e da bossa nova. Também se percebem nuances jazzísticas, que acrescentam refinamento rítmico e harmônico à sua obra.

## Poéticas Musicais

Poética é “o estudo de uma obra a ser feita. O verbo *poien*, do qual a palavra deriva, significa exatamente fazer ou fabricar. [...] Eis por que a Poética de Aristóteles muitas vezes sugere ideias referentes ao trabalho pessoal, à organização do material e à estrutura” (STRAVINSKY, 1996, p.15). O ato de criar, de dar uma forma a algo, abrange a capacidade de compreender, relacionar, significar, e “nessa busca de ordenações e de significados reside a profunda motivação humana de criar”, afirma Ostrower (2014, p. 9) ao sustentar a criatividade um potencial inerente ao ser humano, um ser formador “capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele”.

---

47 Usa-se o termo erudito para as músicas de diferentes culturas, elaboradas com um modelo ou disciplina formal, que não pertencem às tradições folclóricas ou populares.

Os poemas de Meireles revelam seus movimentos interiores com uma descrição visual na qual estão presentes os elementos da natureza, como a água, o mar, o céu, o luar, a estrela, o ar, o vento, a árvore, a flor. Aparentemente, a poeta vivenciava o mundo com a sua interioridade, como se a sua relação com a Terra lhe revelasse a condição humana e seu destino, parafraseando Dardel (2011).

Os epigramas são poemas de notória brevidade que podem ter natureza erótica, religiosa ou satírica, abordando desde temas celestes e elevados até os mais terrenos e risíveis, o que lhe confere alto grau de plasticidade ou adaptabilidade, conforme Toledo (2017). Meireles elabora, nos Epigramas, pensamentos poéticos de lirismo e busca do aspecto sublime, as palavras enchem-se de sentidos múltiplos, uma imagem condensa um poema inteiro.

Assis musicalizou os treze Epigramas para voz e piano entre 1996 e 2009, um processo que lhe permitiu descobrir-se a si mesmo e exercitar suas potencialidades criadoras. As composições aconteceram naturalmente ao longo dos anos, não foram programadas e, por isso, não há uma sequência cronológica nas canções: por exemplo, os Epigramas n. 1 e n.10 foram feitos no ano de 1998, o n. 9 em 1996, o n. 13 em 2000, o n. 2 em 2008. Portanto, a obra não foi elaborada como um ciclo, e a própria extensão melódica de cada canção privilegia diferentes vozes<sup>48</sup>, ou seja, não pode ser executada por um único cantor. Ainda assim, pensadas conjuntamente, verifica-se que a condensação poética ceciliana reverbera nas canções de Assis: a polissemia das palavras se expande no encadeamento rítmico e melódico meticulosamente tecido pelo piano e pela voz. Nos Epigramas, os dois autores mostram-se mestres dos detalhes e sutilezas, nenhuma palavra ou nota musical parece sobrar.

Meireles não se filiou a nenhum movimento literário, sua poesia mostra influência da lírica luso-brasileira e suas publicações iniciais demonstram certa inclinação pelo Simbolismo<sup>49</sup>, sobretudo pela musicalidade dos versos. Foi uma escritora intuitiva e reflexiva, procurava compreender o mundo a partir das próprias experiências.

A produção musical de Assis circula entre o popular e o erudito e mostra sua posição como um compositor independente que não utiliza, necessariamente,

---

48 Classificações vocais masculinas: Tenor (mais aguda), Barítono e Baixo (mais grave). Classificações vocais femininas: Soprano (mais aguda), Mezzo-soprano e Contralto (mais grave).

49 O Simbolismo foi um movimento literário da poesia e de outras artes que surgiu na França, no final do século XIX, como oposição ao realismo, ao naturalismo e ao positivismo da época. Movido pelos ideais românticos, fundamentou-se principalmente na subjetividade, no irracional e no inconsciente, no imaginário e na fantasia. A musicalidade é uma das principais características da estética simbolista, buscava-se a aproximação entre a poesia e a música. Para interpretar a realidade, os simbolistas se valiam da intuição e não da razão, com preferência pelo vago, pelo indefinido ou impreciso.

procedimentos musicais que balizam determinadas correntes estéticas contemporâneas. O compositor declara não se identificar com a linguagem musical dos séculos XX e XXI e, por isso, prefere manter-se fiel ao seu procedimento composicional.

Epigrama n. 9

O vento voa,  
a noite toda se atordoa,  
a folha cai.

Haverá mesmo algum pensamento  
sobre essa noite? sobre esse vento?  
sobre essa folha que se vai?  
(MEIRELES, 1982, p.95).

Em Meireles e Assis, à musicalidade e à preponderância da impressão pictórica somam-se a concisão e o equilíbrio frasal. A poeta expressa claramente seus sentimentos relacionando-os com símbolos comuns, em geral elementos do mundo natural, como se percebe no Epigrama n. 9, cujas imagens ganham intensidade expressiva na música do compositor.

Sobre suas canções, Assis afirma: *Em algumas obras, evito usar as relações tonais clássicas, mas a música continua tonal, fica ambíguo. A ambiguidade expressa o que não está explícito na poesia, o que está além das palavras, os significados subjacentes, profundos. Escrevo uma melodia para a imagem poética e não para a letra da poesia.*

Epigrama n. 5

Gosto da gota d'água que se equilibra  
Na folha rasa, tremendo ao vento.

Todo o universo, no oceano do ar, secreto vibra:  
e ela resiste, no isolamento [...]  
(MEIRELES, 1982, p.54).

A solidão é um sentimento que reverbera na obra de Meireles (1982, p.31), envolve-a como um “mar negro, mais eterno, mais terrível, mais profundo”. A solidão se mostra tão marcante em seu cenário emocional, que suspira até em uma gota d'água, como se observa no Epigrama n. 5.

“Obras de arte são de uma solidão infinita”, conforme Rilke (2016, p.35), tudo tem seu tempo para amadurecer: é preciso deixar “cada semente de um sentimento germinar por completo dentro de si”. Assis relata que suas composições são intuitivas, algumas escritas em pouco tempo enquanto outras demandam uma longa gestação.

O Epigrama n. 2 de Meireles (1982, p.23) reflete sua tristeza: “És precária e veloz, Felicidade. Custas a vir, e, quando vens, não te demoras. [...] Felicidade, és coisa estranha e dolorosa”. A voz melancólica que ressoa nos versos de Meireles nasce do sofrimento diante do drama existencial, da frustração amorosa e da inexorabilidade do tempo, segundo Rezende (2006, p.27): embora esse canto triste tenha como fonte “sua vida sofrida, feita de silêncio e solidão, como ela mesma chegou a definir, a expressão da angústia do ser diante da efemeridade da vida e da insuficiência do amor é também expressão universal da angústia humana”.

*Há a angústia do fazer perfeito, mas já superei isso. Há a angústia existencial, li muito sobre isso e sei o necessário para minha busca. Descobri o prazer da travessia. Devir sempre existirá. Estar em paz não me livra da angústia. A vida não tem sentido, mas o sentido da vida é o viver. Estamos habituados ao produto. Dentro das escolhas que fiz, cheguei aqui, e isso me traz felicidade, esse estado de espírito, de essência, de transcendência,* declara Assis.

Sobre a angústia, particularmente, concordo com Lispector (1998, p.95): “a tragédia de viver existe sim e nós a sentimos. Mas isso não impede que tenhamos uma profunda aproximação da alegria com essa mesma vida”.

“O espaço fluido se faz cúmplice dos desígnios humanos” (DARDEL, 2011, p.21) no Epigrama n. 8 de Meireles (1982, p.86): “Encostei-me a ti, sabendo que eras somente onda. Sabendo bem que eras nuvem, depois a minha vida em ti [...]”.

No prefácio da antologia poética de Meireles (2009, p.18), Fabrício Carpinejar afirma que “o mar é a musa de Cecília”, todos os seus poemas são líquidos, a poeta “faz uma conversa entre a água em si (lágrima) e a água fora de si (praia), a água eterna de suas dores e o espaço coletivo e social da correnteza efêmera”.

Nos Epigramas de Assis, como se observa na maioria das suas obras vocais, a prosódia – adaptação da métrica de um texto à da música – beira à perfeição, revelando o refinamento do compositor. A letra é soberana na música, quando desrespeito a prosódia, é algo proposital. As sílabas tônicas das palavras, em geral, coincidem com os acentos musicais, e o elemento rítmico acrescenta espontaneidade e fluidez às palavras cantadas. Assim, voz e piano delineiam a liquidez dos versos cecilianos: nas canções com andamentos e ritmos lentos, os harmônicos transbordam das prolongadas notas e acordes sustentados; nas melodias mais movimentadas, os sons deslizam na correnteza das frases musicais. Águas profundas mobilizam as emoções da poeta e do compositor.

Dardel (2011, p.22) sustenta a originalidade do domínio das águas sobre o espaço geográfico, destacando o registro afetivo do mundo aquático, como as sonoridades alegres da cascata, o calmo sussurro dos riachos, a ferocidade das tempestades, a profunda voz do oceano: é para o ser humano “que se dirige a escrita movente das águas. Ele é o único ser para o qual pode ter um significado”.

Meireles (2009, 1982) compreendeu e poetizou os sentimentos e os significados do espaço aquático. A confluência da realidade física com a emocional adquire significação simbólica na lírica ceciliana. O poema lírico concentra-se em si mesmo, é impactante pela profundidade do que expressa.

#### Epigrama n. 4

O choro vem perto dos olhos  
para que a dor transborde e caia.  
O choro vem quase chorando  
Como a onda que toca na praia.

Descem dos céus ordens augustas  
e o mar chama a onda para o centro.  
O choro foge sem vestígios  
mas levando naufragos dentro  
(MEIRELES, 1982, p.43).

A densidade poética de Meireles ecoa nas canções de Assis, um lirismo tecido com poucas notas musicais cuja simplicidade revela o essencial – simplicidade aqui entendida como o último grau de sofisticação, parafraseando Leonardo da Vinci. Na poesia e na canção, a realidade exterior se funde ao espaço íntimo, a tessitura sensível da poética musical traduz, com dramaticidade, questões essenciais da vida.

Segundo Freire (2005), ao se distanciar da vertente modernista revolucionária de seu tempo, Cecília Meireles elegeu as fontes tradicionais românticas como motivação para a sua poesia, como o cantar subjetivo, reflexivo, meditativo e nostálgico, a harmonia formal, as imagens poéticas – mares, campos, árvores, ventos – e outras ligadas ao instantâneo, ao fugaz, ao ilusório e ao sonho, temas que compõem o universo ceciliano, sobretudo na obra *Viagem*.

Assis intenciona *deixar o intérprete livre para escolher como tocar, para traçar os caminhos possíveis*, por isso há poucas indicações de andamento e de dinâmica em suas obras. Pensar e sentir as inúmeras maneiras de sonorizar e dar vida à música silente no papel significa reconhecer os elementos racionais e irracionais que balizam a obra. Acredito que a liberdade expressiva, além de ser um exercício de autoconhecimento para o intérprete, enseja vivenciar a arte musical com inteireza e profundidade. Neste

sentido, uma veia romântica pulsa nas canções de Assis, os sons e silêncios, as harmonias e dissonâncias revelam a subjetividade do compositor e podem mobilizar, nos intérpretes e ouvintes, uma viagem emocional que desvela íntimas paisagens.

“Na fronteira entre mundo material, onde se insere a atividade humana, e o mundo imaginário, abrindo seu conteúdo simbólico à liberdade do espírito, nós reencontramos aqui uma geografia interior” (DARDEL, 2011, p. 5). Em Meireles, o verso parece “dar à realidade geográfica um tipo de animação e de fisionomia em que ele (o sujeito) revê sua experiência humana, interior ou social” (DARDEL, 2011, p. 6). Assis incorpora o verso para escrever a canção, pois é *preciso sentir o som da palavra falada, é dela que vem a sonoridade, há uma música embutida nas palavras*.

Ao eleger a emoção e o sentimento como formas de conhecimento, a geografia emocional contempla a paisagem cultural criada pelo próprio sujeito, carregada de significados e investida de afetividade. Tendo em vista a simultaneidade de sentidos que habitam as criações humanas, a interpretação dos Epigramas mostra-se um tema de infinitas variações que possibilita a apreensão de diversos significados, cuja complexidade não se esgota neste texto. Múltiplas tintas emocionais conformam as poéticas musicais de Meireles e de Assis, nas quais o real e o imaginário se mesclam para retratar questões inerentes à existência humana.

## **Mundos imaginários**

Meireles canta ao versejar, Assis verseja ao cantar. Os Epigramas foram escritos no Rio de Janeiro entre os anos de 1929 e 1937 e musicalizados em Curitiba de 1996 a 2009, evidentemente em distintos contextos sociais, geográficos e históricos, mas são as questões existenciais humanas e a expressão dos sentimentos que dão, à obra, um caráter intimista e atemporal. Alguns poemas de Meireles (1982) retratam determinados lugares, como Lembrança Rural, Ida e volta em Portugal, Soledad (México), e há obras de Assis que evidenciam as raízes brasileiras, como o choro Desafin...(2016), a canção Mamaé (1995) de influência indígena, a Peça n.12 (1995) para piano inspirada num tema folclórico nacional. Nos Epigramas, a reflexão sobre o humano coloca o mundo exterior em diálogo com o interior em clave filosófica, e os elementos da natureza – pássaros, árvores, céu, mar, flor – conformam sentimentos e pensamentos.

Epigrama n. 11

A ventania misteriosa  
passou na árvore cor-de-rosa,  
e sacudiu-a como um véu,  
um largo véu, na sua mão.

Foram-se os pássaros para o céu.  
Mas as flores ficaram no chão  
(MEIRELES, 1982, p. 120).

Na poesia e na música, os Epigramas não retratam o indivíduo brasileiro, unicamente, mas o ser humano que se debruça sobre os mistérios da vida: nas entrelinhas das palavras e das notas musicais, as sonoridades adquirem o poder de criar mundos e de atribuir sentido à existência.

Por um momento, o universo, a vida  
podem ser apenas este pequeno som  
enigmático (MEIRELES, 2009, p.100).

Na abordagem da geografia emocional, as emoções do sujeito se integram à potencialidade expressiva de cada paisagem e, impactando o próprio sujeito de maneira íntima e pessoal, configuram paisagens singulares que, corroboradas socialmente, podem se tornar representativas para uma coletividade. Assim como as motivações individuais podem tornar-se sociais, as representações das paisagens criadas e comunicadas por um sujeito – nesse caso, a poeta, o compositor, um intérprete ou um ouvinte dos Epigramas – também podem ganhar força e significado para um determinado grupo.

Em meio ao Modernismo da década de 1920, a voz cristalina de Cecília Meireles, avessa aos fenômenos imediatistas e com uma visão humanista do mundo, retrata em poemas uma autobiografia lírica, onde a fluidez das águas canta a efemeridade da vida. “O ser humano tem o destino da água que corre. [...] o ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (BACHELARD, 2002, p.6-7). A poeta aborda questões filosóficas e existenciais com elementos da natureza revestidos de sons, cores e sombras, uma musicalidade que desperta mundos imaginários criados pelo eu-lírico. A viagem, na poesia cecilianiana, remete à passagem, à transitoriedade em relação à vida, uma jornada mística que atravessa várias águas, sempre cantando.

Nos Epigramas, Assis expressa, através do piano e da voz, sua individualidade e seus sentimentos. O piano cria cenários emocionais que dão vida ao

universo ceciliano, como um bordado que costura a melodia vocal com notas que seduzem, que se prolongam e se expandem, notas que dançam e entrelaçam as mãos que versejam às que sonorizam e às que interpretam. A espiritualidade do compositor permeia suas obras e nos convida a uma escuta contemplativa dos sons que, por vezes, remete a uma atmosfera intimista. Ao comentar suas canções, Assis afirma que *a sonoridade sempre corresponde àquilo que sinto da poesia. Minha música é autobiográfica*. Sermos nós mesmos as paisagens, como sustenta Andreotti (2003), significa descobrir e ser capaz de exprimir nosso som original, a voz interior cuja escuta demanda introspecção e silêncio.

Tomada como uma ponte entre o compositor, o intérprete e o ouvinte, Assis (2018) apropria-se da hermenêutica de Gadamer para instrumentalizar as relações de sentido atribuídas à obra de arte, e constata que no vínculo instaurado entre obra e espectador reside a descoberta de sentidos de uma obra, aos quais se fundem o desvelar do próprio sujeito. No espaço conformado por uma música, por exemplo, as experiências do compositor, do intérprete e do ouvinte se enlaçam numa dança e conversa que “acontece pelo encantamento daquilo que nos toca e que revela, descobre, descobre aquilo que estava escondido pela confrontação conosco mesmos. [...] A obra de arte traz à existência um lugar de descobertas” (ASSIS, 2018, p. 154).

Particularmente, enquanto pianista e intérprete, percebo nas músicas de Assis algo que defino como um virtuosismo velado, uma dificuldade que não se mostra em uma primeira leitura musical, mas se evidencia no processo que envolve o domínio necessário para uma execução primorosa. É precisamente neste processo de estudo e reflexão musicais que as obras de Assis revelam suas exigências técnicas e interpretativas, suas ambiguidades, mas é também neste momento que elas se agigantam e descortinam nossas íntimas paisagens. Deste modo, o processo de amadurecimento musical assemelha-se ao processo de individuação de Jung (2015), que faculta ao indivíduo alcançar a autorrealização e tornar-se inteiro, ou seja, nos faz abandonar o superficial e nos coloca a caminho das profundezas. Acredito que a música promove a compreensão de si mesmo que possibilita ao ser humano a liberdade de ser e revela sua verdadeira dimensão, sempre capaz de crescer. Assim, tocar piano é como explorar mundos imaginários com a ponta dos dedos, uma descoberta de nós mesmos.

A verdadeira poesia é uma função de despertar (BACHELARD, 2002, p.18). Os Epigramas constituem uma construção complexa e, ao mesmo tempo, expressiva: os sentimentos se vestem de lirismo, matizados por uma concisão e

densidade poéticas que são também delicadeza e travessia. As poesias de Cecília Meireles e as canções de Carlos Alberto Assis nos convidam a refletir sobre a vida, o tempo, o amor, a solidão, temas filosóficos que cintilam nas paisagens sonoras dos autores, uma viagem que demonstra como a música e a literatura transforma cada um de nós. Destarte, ainda que o mundo apreendido fosse o mesmo, uma aurora de pensamentos e emoções mudaria a forma como ele seria percebido, inaugurando novos cantos poéticos.

Sei que canto. E a canção é tudo.  
Tem sangue eterno a asa ritmada.  
E um dia sei que estarei mudo:  
— mais nada (MEIRELES, 1982, p.14).

### Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ANDREOTTI, Giuliana. Paesaggi dello spirito: la messa in scena dell'anima. **Geotema**, Bologna (Itália), ano VII, n. 2, p. 17-24, maggio/agosto 2003.

\_\_\_\_\_. Amazzonia emozionale. **Bolletino della Società Geografica Italiana**, Roma, serie XIII, vol. III, 2011, p.241-272.

\_\_\_\_\_. O senso ético e estético da paisagem. Trad. Beatriz H. Furlanetto. **Ra'e ga**, Curitiba, n. 24, p. 5-17, 2012.

\_\_\_\_\_. **Paisagens Culturais**. Trad. Ana Paula Bellenzier... [et al.]. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

ASSIS, Carlos Alberto. **Partituras musicais**. Originais do autor. Curitiba: 2019.

\_\_\_\_\_. In: AZEVEDO, Ana Francisca. FURLANETTO, Beatriz Helena. DUARTE, Miguel Bandeira (Eds.). **Geografias Culturais da Música**. Portugal: Lab2PT, Universidade do Minho, 2018, p.143-156.

AZEVEDO, Ana Francisca; FURLANETTO, Beatriz Helena; DUARTE, Miguel Bandeira (eds.). **Geografias Culturais da Música**. Portugal: Lab2PT, Universidade do Minho, 2018.

AZEVEDO, Ana Francisca. Geografia e cinema. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p. 95-127.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BOLLNOW, Otto Friedrich. **O homem e o espaço**. Trad. Aloísio L. Schmid. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

BRUNO, Giuliana. **Atlante delle emozioni**. In viagem tra arte, architettura e cinema. Parma: Ed. Bruno Mondadori, 2006.

DAMASCENO, Darcy. Notícia biográfica. In: MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972, p.57 a 68.

DAMÁSIO, Antonio R. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra**: natureza da realidade geográfica. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DOZENA, Alessandro (org.). **Geografia e Música**: Diálogos. Natal: EDUFRN, 2016.

FURLANETTO, Beatriz Helena. **Paisagem sonora do Boi de Mamão paranaense**: uma geografia emocional. Curitiba: Ed.UFPR, 2017.

FREIRE, Eunice Rocha. **A tradição romântica na construção das imagens na poesia de Cecília Meireles**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2005. 75p.

GIL FILHO, Sylvio Fausto. **Espaço sagrado**: estudos em geografia da religião. Curitiba: Ibplex, 2008.

GIURIATI, Giovanni; TEDESCHINI LALLI, Laura (orgs.). **Spazi sonori della musica**. Palermo: L'Epos, 2010.

JUNG, Carl Gustav. **Espiritualidade e transcendência**. Seleção e edição de Brigitte Dorst. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARANDOLA JR., Eduardo; GRATÃO, Lúcia H. Batista (orgs.). **Geografia e Literatura**: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação. Londrina: EDUEL, 2010.

MEIRELES, Cecília. **Cecília de bolso**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

MEIRELES, Cecília. **Viagem**: vaga música. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NOGUÉ, Joan. Emoción, lugar y paisaje. In: LUNA, Toni; VALVERDE, Isabel (orgs.). **Teoría y paisaje II**: paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales. Olot: Observatorio del Paisaje de Cataluña; Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2015, p. 137-148.

OLANDA, Diva Aparecida Machado. “Memórias do vento” e as paisagens citadinas. In: ALMEIDA, Maria Geralda; CHAVEIRO, Eguimar Felício; BRAGA, Helaine da Costa (orgs.) **Geografia e cultura: a vida dos lugares e os lugares da vida**. Goiânia: Ed. Vieira, 2008, p.255-283.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

PERSI, Peris (org.). Recondita armonia. Il paesaggio tra progetto e governo del territorio. **III Convegno Internazionale Beni Culturali**. Itália: Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, 2007.

PERSI, Peris. Geografia e emoções. Pessoas e lugares: sentidos, sentimentos e emoções. Trad. Beatriz H. Furlanetto. **Geografar**, Curitiba, v. 9, n.1, p. 200-218, 2014.

REZENDE, Jussara Neves. **A simbolização nas imagens poéticas de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: tempo e espaço**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2006. 158p.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Trad. de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2016.

ROSENDHAL, Zeny. Espaço, cultura e religião: dimensões de análise. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny (orgs.). **Introdução à geografia cultural**. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p.187-224.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Trad. Marisa T. Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHLÖGL, Emerli. **Conformação simbólica das espacialidades arquetípicas femininas: um estudo das comunidades Bahá'ís de Curitiba e Região – Paraná**. 247 f. Tese (Doutorado em Geografia). Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em 6 lições**. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

TOLEDO, Matheus Coelho. **Epigrama: o plástil poema, da Antiguidade ao século XX**. Cadernos Cespuc de pesquisa, n.30, 2017, p.57-70.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

\_\_\_\_\_. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1980.

## **Sobre as autoras e os autores**

### **ALESSANDRO FILLA ROSANELI**

Professor Associado no curso de Arquitetura e Urbanismo e nos Programas de Pós-graduação em Geografia e em Planejamento Urbano, todos na Universidade Federal do Paraná. Realizou Pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Paraná, Doutorado, Mestrado e Graduação obtidos junto à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Professor visitante no Interdisciplinary PHD Program in Urban Design and Planning no College of Architecture and Urban Planning da University of Washington - Seattle (2007 - 2008), com status de "visiting scholar" e bolsa da Fulbright Commission, do Programa de mestrado em Paisaje Medio Ambiente e Ciudad na Universidad Nacional de La Plata (2009) e do curso de Arquitectura da Universidad de La Republica em Montevideú (2010), com suporte da AUGM. É Coordenador do Observatório do Espaço Público da UFPR. E-mail: alefilla@yahoo.com

### **BEATRIZ HELENA FURLANETTO**

Pianista e professora de Música de Câmara da Universidade Estadual do Paraná, Campus Curitiba I, Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Realizou Pós-doutorado na Universidade do Minho, Portugal. Doutora em Geografia pela Universidade Federal do Paraná com período sanduiche na Universidade de Urbino, Itália. E-mail: beatrizhelenafurlanetto@gmail.com

### **CAMILLA CARPANEZZI LA PASTINA**

Professora do Instituto Federal do Paraná, Campus Colombo. Mestra em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina, especialista em Educação Infantil pela Universidade Tuiuti do Paraná, graduada em Pintura e licenciada em Educação Artística. Dedicase a projetos de extensão envolvendo crianças e adolescentes da comunidade local. Como artista trabalha com as linguagens de desenho e pintura tendo pesquisado paisagem, tintas naturais, teoria da cor, desenho infantil. E-mail: camilla.carpanezzi@ifpr.edu.br

### **ÉVERTON DE MORAES KOZENIESKI**

Professor Adjunto da Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Erechim. Possui doutorado, mestrado e bacharelado em Geografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Geografia Social, atuando principalmente nos seguintes temas: Produção do Espaço Rural, Modernização da Agricultura e Campesinato, Relação Cidade-Campo, Geografia e Cultura, Geografia e Economia. Membro do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Território, Ambiente e Paisagem (NETAP). E-mail: everton.kozenieski@uffs.edu.br

### **MARCIA ALVES SOARES DA SILVA**

Professora Adjunta do Departamento de Geografia da Universidade Federal de Mato Grosso, Campus Cuiabá (UFMT). Doutora em Geografia pela Universidade Federal do

Paraná com período sanduíche no Departamento de Filosofia da Universidade de Évora, Portugal. Possui mestrado em Geografia pela Universidade Federal Fluminense e graduação em licenciatura em Geografia pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. É membra do grupo de pesquisa HPGEO - História do Pensamento Geográfico e Epistemologia da Geografia (UFMT). E-mail: marciaalvesgeo@gmail.com

### **MARCOS ALBERTO TORRES**

Professor Adjunto do departamento de Geografia e do Programa de Pós-graduação em Geografia da UFPR. Doutor, mestre, bacharel e licenciado em Geografia pela Universidade Federal do Paraná. Membro do grupo de pesquisa “Espacialidades da Cultura” registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e coordenador do Laboratório Território, Cultura e Representação (Latecre). E-mail: marcostorres@ufpr.br

### **MARIA CRISTINA MENDES**

Professora do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Ponta Grossa, DEARTES/ UEPG. Doutorado e Mestrado em Comunicação e Linguagens na Universidade Tuiuti do Paraná. Especialização em História da Arte do século XX e Graduação em Pintura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Membro da SOCINE e da ANPAP. Participa dos grupos de pesquisa INTERART - Interação entre arte, ciência e educação: diálogos e interfaces com as Artes Visuais, na UEPG, e Educação, Trabalho e Sociedade, na UTP/PR. Desenvolve pesquisa em Poéticas Artísticas. E-mail: mariacristinamendes1@gmail.com

### **PATRICIA CAMERA**

Professora do Departamento de Artes da UEPG e do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em História. Atua como diretora de ação educativa do Museu Campos Gerais e executa projetos de pesquisa e de extensão na área curatorial (Acervo Foto Elite e Fundo Foto Bianchi). Colabora como pesquisadora e revisora de periódicos científicos e desenvolve sua poética no coletivo “Grimpa”. Possui bacharelado em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, mestrado em Tecnologia e Sociedade pela UTFPR, doutorado em História pela PUC-RS, com pós-doutorado no Museu Paulista da USP. Em 2019 recebeu prêmio da prefeitura de Ponta Grossa pelos projetos junto ao Fundo Foto Bianchi. E-mail: patriciacamera@uepg.br

### **PAULA VANESSA DE FARIA LINDO**

Professora adjunta da Universidade Federal da Fronteira Sul. Possui Licenciatura, Mestrado e Doutorado em Geografia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP, Presidente Prudente, São Paulo). Tem experiência na área de Geografia, com ênfase em Geografia Humana, atuando principalmente nos seguintes temas: desigualdades socioespaciais, território, políticas públicas de Assistência Social, Ciência e Maternidade, Gênero e Cartografia Escolar. Vice-líder do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Região, Urbanização e Desenvolvimento (NERUD), registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: paula.lindo@uffs.edu.br

## **REGINALDO JOSÉ DE SOUZA**

Professor do curso de Geografia da Universidade Federal da Fronteira Sul, campus Erechim e do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFFS. Graduado, Mestre e Doutor em Geografia - FCT/UNESP, com período sanduíche na Universidade de Coimbra. Pós-doutorado no Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Coordena o projeto "Paisagem e Fronteira: geografias da raia internacional sul-rio-grandense". Tem interesses de investigação voltados para a conceituação da paisagem, suas bases epistemológicas e aplicabilidades no ensino e pesquisa sobre temáticas ambientais. A relação entre paisagem e fronteira como potencialidade de integração geográfica e superação de conflitos entre os territórios. A paisagem como experiência ética-estética no mundo e como conteúdo político da natureza. Atua nas disciplinas de Epistemologia da Geografia, História do Pensamento Geográfico, Geografia do Brasil e Produção da Socionatureza. E-mail: reginaldo.souza@uffs.edu.br

## **RENATO TORRES**

Professor adjunto da Universidade Estadual de Ponta Grossa, atuando no Curso de Licenciatura em Artes Visuais. Doutor em Educação pela Universidade Federal do Paraná. Mestre em Educação pela Universidade Tuiuti do Paraná. Graduado em Gravura e Licenciatura em Desenho pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Pesquisa na linha de História e Historiografia da Educação, com foco no Ensino de Artes Visuais e sobre a relação entre processos de criação e ensino de Artes Visuais. Desenvolve trabalho artístico em Gravura. E-mail: torresrenato@yahoo.com.br

## **THAYS UKAN**

Bacharela em Artes Visuais e em Geografia pela Universidade Federal do Paraná. Vinculada ao Laboratório Território, Cultura e Representação (Latecre/UFPR). Atua como mediadora no Museu Oscar Niemeyer. Desenvolve pesquisas nas áreas de artes visuais, intervenções no espaço, geografia cultural, geografia social e educação. E-mail: thaysukan@gmail.com

A paisagem tem sido objeto de estudo de diferentes áreas, desde o seu surgimento enquanto ideia no Ocidente que ganha o mundo e adentra as diferentes formas de olhar e refletir sobre o espaço. Nesta obra, diferentes perspectivas se colocam nas fronteiras do saber e oferecem um rico diálogo que perpassa as Artes, a Arquitetura, a Geografia e a Filosofia, num esforço coletivo de oferecer ao leitor mais elementos para a compreensão da paisagem em toda a sua complexidade na contemporaneidade.

