



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
INSTITUTO DE ESTUDOS SOCIOAMBIENTAIS (IESA)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA (PPGEO)

JÉSSICA SOARES DE FREITAS

Realidade imaginária da paisagem: para além de uma
representação do concreto

GOIÂNIA
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
INSTITUTO DE ESTUDOS SÓCIO-AMBIENTAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Jéssica Soares de Freitas

3. Título do trabalho

REALIDADE IMAGINÁRIA DA PAISAGEM: PARA ALÉM DE UMA REPRESENTAÇÃO DO CONCRETO

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a)** consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **JESSICA SOARES DE FREITAS, Discente**, em 16/11/2022, às 23:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Denis Richter, Coordenador de Pós-graduação**, em 17/11/2022, às 17:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3335554** e o código CRC **474A2EF6**.

Referência: Processo nº 23070.053176/2022-50

SEI nº 3335554

JÉSSICA SOARES DE FREITAS

**Realidade imaginária da paisagem: para além de uma
representação do concreto**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Estudos Socioambientais da Universidade Federal de Goiás como requisito para a obtenção do título de Doutora em Geografia.

Área de Concentração: Natureza e Produção do Espaço

Linha de Pesquisa: Dinâmica Socioespacial

Orientadora: Profa. Dra. Maria Geralda de Almeida (*In Memoriam*)

Presidente da Banca: Prof. Dr. Denis Castilho

GOIÂNIA
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Freitas, Jéssica Soares de
Realidade imaginária da paisagem [manuscrito] : para além de uma representação do concreto / Jéssica Soares de Freitas. - 2022. 289 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Maria Geralda de Almeida.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Instituto de Estudos Socioambientais (Iesa), Programa de Pós-Graduação em Geografia, Goiânia, 2022.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Imaginário. 2. Cubismo. 3. Surrealismo. 4. Fantasia. 5. Geografia Cultural. I. Almeida, Maria Geralda de, orient. II. Título.

CDU 911



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
INSTITUTO DE ESTUDOS SÓCIO-AMBIENTAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº **11/2022** da sessão de Defesa de Tese de **Jéssica Soares de Freitas** que confere o título de Doutora em **Geografia**, na área de concentração em **Natureza e Produção do Espaço**.

Aos **onze dias do mês de novembro do ano de dois mil de vinte e dois**, a partir das **14 horas, por meio de videoconferência**, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada **“A realidade imaginária da paisagem: para além de uma representação do concreto”**. Os trabalhos foram instalados pelo Professor Doutor **Denis Castilho (IESA/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor **Eliseu Pereira de Brito (UFT)**, membro titular externo; Professora Doutora **Lais Rodrigues Campos (CEPAE/UFG)**, membro titular externo; Professora Doutora **Luciana Helena Alves da Silva (UFG - Campus Goiás)**, membro suplente externo; e Professor Doutor **Adriano Rodrigues de Oliveira (IESA/UFG)**, membro titular interno. Durante a argüição os membros da banca fizeram sugestão de alteração do título do trabalho e recomendaram acrescentar os objetivos e delineamento da tese na introdução. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor **Denis Castilho**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata, que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos **onze dias do mês de novembro do ano de dois mil de vinte e dois**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

REALIDADE IMAGINÁRIA DA PAISAGEM: PARA ALÉM DE UMA REPRESENTAÇÃO DO CONCRETO



Documento assinado eletronicamente por **Dênis Castilho, Professor do Magistério Superior**, em 11/11/2022, às 18:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriano Rodrigues De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 11/11/2022, às 18:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lais Rodrigues Campos, Professor do Magistério Superior**, em 11/11/2022, às 19:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eliseu Pereira de Brito, Usuário Externo**, em 11/11/2022, às 19:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Helena Alves Da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 16/11/2022, às 13:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3328345** e o código CRC **3FD1830C**.

Referência: Processo nº 23070.053176/2022-50

SEI nº 3328345

*À minha querida e eterna orientadora,
Amante de cachaças e viagens,
Geralda (in memoriam)*

AGRADECIMENTOS

*Você pode parecer sozinho,
Mas nunca só.*

Sempre achei o conceito de agradecimento interessante, quer dizer, nada do que fazemos é realmente algo de apenas duas mãos, ou mesmo quatro, mas várias. E nada mais justo do que agradecer essas mãos. Sendo assim, aqui vão meus ‘muito obrigada’ à algumas dessas mãos.

Primeiramente agradeço ao universo por ter me possibilitado encontrar todas, todos e todes que me ajudaram a construir esse tão sofrido pensamento aqui. Agradeço aos meus avós paternos Basilino (*in memoriam*) e Francisca (*in memoriam*) por sempre incentivarem minha criatividade e em acreditarem em mim desde criança. Obrigada, principalmente, por me possibilitarem a melhor infância possível, com sonhos infinitos e imaginação que me deixava falar com plantas. Tais possibilidades me ajudaram na vida e principalmente na construção de minhas próprias paisagens com suas próprias temporalidades.

Seguindo relativamente a ordem, agradeço meu pai, que me introduziu ao incrível mundo da leitura, tendo paciência em ler histórias para mim todos os dias antes de dormir e, quando não nos livros, criava suas próprias histórias. À minha mãe, que mesmo sem o ensino formal concluído, me alfabetizou embaixo de um pé de flamboyant (nunca canso de contar essa história) e me introduzir ao mundo do português formal e, assim, conseguir ler as várias histórias que até então apenas ouvia. Agradeço também pela introdução e amor aos filmes e música.

E, mais do que nunca, agradeço os dois por terem me dado minha irmã que em todos os propósitos é minha eterna chatice que sempre faz questão de me falar as verdades e não me deixar desistir dos meus próprios sonhos e me escutar em madrugadas que não consigo parar de divagar. Obrigada também por ler meus textos e por ter paciência (não tanta assim) com meus porquês.

Agradeço a todos os meus tios e tias, que me ajudaram muito no começo, meio e quase fim da construção da minha formação e, principalmente, durante as tentativas de finalizar a tese e não me deixarem desistir. Obrigada, também, por me mostrarem o amor à educação e as várias possibilidades que ela proporciona. Obrigada por me mostrarem a geografia do dia a dia.

Agradeço também às viagens em diferentes lugares desse Brasil, para além das viagens nos livros que sempre me deixava querendo explorar mais e mais e entender de tudo e mais um pouco para explorar cada canto e possibilidade. Obrigada em especial à minha tia Vailda que sempre me perguntava os nomes dos rios e biomas durante as viagens de carro e à minha madrinha Vera, pelas várias viagens de presente que me ensinaram a desbravar o mundo e conhecer lugares por mim mesma, não por outros. O muito obrigada aos vários primas e primos, mesmo nas brigas e desavenças, por me auxiliarem a construir minha paciência.

O meu também muito obrigada ao trio maravilhoso Jessyca, Ângela e Ludmilla, que sempre estão por perto, mesmo longe. Obrigada à Ângela por não me deixar desistir e sempre me escutar, à Ludmilla por parecer sempre saber quando preciso de uma boa dose de animação, pelas dicas culturais e de moda e apoio nos momentos mais complicados, seja à base de cachaça ou não. E meu obrigada à Jessyca, minha quase xará, por sempre estar por perto e conseguir fazer os melhores textos incentivadores mesmo nos momentos mais complicados.

Obrigada também aos meus amigos e amigas imaginárias-reais, que me ajudaram a sobreviver ao mundo concreto que muitas vezes parecia rachado e por sempre me mostrarem caminhos diferentes e nunca me deixar desistir, por mais que tentasse. Obrigada pelas histórias construídas e mundos vivenciados.

Agradeço também à Geografia do Reino Unido, em especial Aberystwyth, por me possibilitar conhecer tantas pessoas diferentes e que me abriram as possibilidades de ideias e mundos diferentes. E principalmente, por me mostrarem mais a fundo a Geografia Cultural e as paisagens do mundo exterior, bem como construir vários outros mundos.

Com isso, agradeço ao meu orientador do doutorado sanduíche, Mitch Rose, pela paciência nas minhas ideias e me mostrar as várias geografias do País de Gales e os caminhos da Geografia Humana.

E por falar em paciência, agradeço, mais do que tudo, à minha orientadora Maria Geralda, pela eterna paciência, especialmente nesse último ano e por nunca desistir de mim. Sem ser clichê já sendo, as ideias aqui mostradas e os textos construídos não foram apenas pelas minhas mãos, mas pelas mãos muito experientes de Geralda. Obrigada, principalmente, por acreditar nas minhas ideias e pela confiança que muitas vezes nem eu mesma tinha.

E, para construir o texto e conseguir criar coragem para escrever, o meu muito obrigada a todos e todas desconhecidas quem em algum momento cruzaram meu caminho e que também ajudaram nas ideias aqui expostas. Nada é apenas de uma pessoa e a vivência, seja ela apenas por esbarrar em alguém ou por uma conversa com uma pessoa sem nome em um banco de praça, é sempre importante na construção de ideias.

E nada disso seria possível sem o recebimento da bolsa de pesquisa da CAPES, a qual agradeço a existência e por me permitir vivenciar tanto o doutorado quanto o período sanduíche. É devido às agências de fomento que muitos estudantes como eu conseguem chegar aonde jamais seria possível sem o investimento.

Um agradecimento especial vai para as escritoras e escritores que construíram histórias incríveis que adentaram o meu mundo e me ajudaram a continuar na luta. Sem a leitura e sem a escrita nada disso seria possível. E ler, não precisa ser apenas um livro clássico ou um de 800 páginas, qualquer leitura é especial, o importante é a presença.

Com isso, agradeço à minha insana mente que muitas vezes parece ter vida própria e que metade do tempo me mete em confusão e na outra metade também. Obrigada pelos textos e histórias criadas que um dia espero ver em prática, mas não contaria com isso tão cedo, ou pelo menos nos próximos meses.

Obrigada, mais uma vez, universo, por possibilitar os vários mundos para ser por mim explorados.

...

O agradecimento anterior foi escrito no ano passado, 2021, antes de várias coisas que modificaram profundamente minha vida, e em consequência minha tese, ocorreram. Porém, senti que deveria deixar como estava e apenas escrever um segundo agradecimento com uma boa dose de saudade e ainda mais gratidão.

Um dos motivos do porquê não conseguir modificar o primeiro agradecimento e preferi apenas escrever outro foi devido a algo que nunca achei que seria necessário fazer: colocar “*in memoriam*” na frente do nome da Geralda. Ainda me parece estranho fazer isso. Foram tantas memórias que ainda seguem vivas em minha mente que me parece forasteiro colocar na frente de seu nome algo que representa sua partida e que, conseqüentemente, não receberei mais e-mails cobrando capítulos que nunca terminavam de ser escritos ou solicitando compras de passagem para uma nova viagem.

Essa viagem foi sem aviso e sei que até ela se surpreendeu. Mas chegando em seu destino, ela provavelmente procurou o melhor lugar para observar todos nós usando a ideia da observação panóptica do Foucault. E é assim que sempre me lembrarei de Geralda, sem *in memoriam* na frente, mas com muitas memórias para contar a base de cachaça em um jantar para tirar todas as verdades das pessoas.

Obrigada por me inspirar a ser uma geógrafa que nunca esquece suas raízes e que produz para aquilo que gosta. Sempre viajar e aproveitar o melhor da vida. Pode ser que agora eu use o *in memoriam* na frente do seu nome, contudo para mim ele sempre vai ter um significado diferente do que a indicação de que essa pessoa se foi. Porque na verdade, enquanto viver pela memória de alguém, a vida dela ainda existe.

E como a Geralda (*in memoriam*) sempre dizia, a Universidade não para, então me vi em uma situação que não achei que iria viver, ou que conseguiria sobreviver, a de ficar sem minha orientadora no final do doutorado. Porém, como aprendi desde a minha ida à Goiânia, o Laboter é realmente uma família e ajudou a mim e meus colegas de orientação a finalizar trabalhos que tenho certeza de que Geralda (*in memoriam*) brigaria se não terminássemos.

Por isso, muito obrigada ao professor Denis que me auxiliou a finalizar essa árdua caminhada, com também muita paciência com minha dificuldade de sempre colocar um fim na escrita e a todo o Laboter que me deu forças para finalizar ao menos essa parte, porque sei que não será o fim, mas apenas o começo de uma outra jornada. Também agradeço aos professores Adriano e Eliseu e as professoras Laís e Luciana, que concordaram em ler e participar de minha banca, mesmo com prazo de leitura e análise curtíssimo. Assim, também agradeço aos meus alunos e alunas que tive o prazer de conhecer esse ano e que tiveram paciência e muitas palavras de incentivo para finalizar meu trabalho e o apoio nos momentos mais complicados do ano.

Por fim, agradeço mais uma vez ao Universo, dessa vez especificamente por me permitir encontrar Geralda na vida e, mais ainda, por ter sido sua orientada, algo que sempre ficará marcado, seja na memória, sejam em documentos oficiais. Geralda, sei que está lendo tais palavras com um pouco de crítica pelo fato de gastar muitas letras te agradecendo, mas nunca acho que seja gasto de pensamento, é apenas agradecimento por me ajudar a construir um pensamento sempre crítico e complexo. Obrigada sempre!!!

*A escrita é um bicho estranho, às
vezes ela vem, outras ela
simplesmente some. Eu não uso a
escrita, ela que me usa como seu
portal.*

RESUMO

Enquanto conceito de análise geográfica, a paisagem se encontra muito bem fundamentada em vários estudos tanto dentro do olhar da geografia cultural, quanto por outras vertentes. No entanto, de forma geral, a maioria dos estudos, tanto no Brasil quanto internacionais se focam ou em seu histórico, ou na aplicação conforme a linha de pensamento escolhida. Entender a paisagem como ser puro e em suas raízes filosóficas se mostra um desafio, mas uma provocação que a arte pode corroborar em seu entendimento. A iniciar a jornada pela paisagem supostamente inexistente do cubismo, passando pelo surrealismo, e adentrando as (ir)realidades do *non-sense*, das fantasias até chegarmos nas paisagens que nos conectam, mas ousamos a não ver, esse estudo intenta compreender a paisagem enquanto paisagem em si e suas facetas na sociedade contemporânea. Dessa forma, dividida de 5 capítulos cada qual com 3 subcapítulos, a tese revela a paisagem envolvida para além dos sentidos humanos, mas em uma construção sempre interna-externa, ou mesmo o contrário, promovidos pela relação do tempo e do espaço. Nessa relação, compreende-se que seja necessário ir para além-da-representação a fim de entender as ações dispostas na paisagem, nas vivências. Na paisagem, imaginário e realidade não se opõem, ao contrário do sonho e do concreto, que são a dualidade que pode ser vivida na paisagem, mesmo que de maneira incompleta, a compreender que a paisagem ultrapassa as barreiras das ideias humanas, a vivências os mais puros anseios da humanidade. Dessa forma, enquanto a memória é mais relacionada com a realidade do que o imaginário, a atividade desse é viva principalmente quando é disposta por meio da arte. Nesse sentido, a paisagem se mostra enquanto categoria essencial para compreensão do meio e, principalmente das tensões vividas, seja em aspecto material, seja em composição imaginária-mental.

Palavras -chave: Imaginário; Cubismo; Surrealismo; Fantasia; Geografia Cultural.

ABSTRACT

As a concept of geographical analysis, the landscape is very well grounded in several studies both within the perspective of cultural geography and in other aspects. However, in general, most studies, both in Brazil and internationally, focus on either their history, or on the application according to the chosen line of thought. Understanding the landscape as being pure and in its philosophical roots proves to be a challenge, but an insight that art can corroborate in its understanding. Starting the journey through the supposedly non-existent landscape of Cubism, passing through surrealism, and entering the (non)realities of *non-sense*, from fantasies to the landscapes that connect us, but dare not to see, this study tries to understand the landscape as a landscape itself and its facets in contemporary society. Thus, divided into 5 chapters each with 3 subchapters, the thesis reveals the landscape involved beyond the human senses, but in an always internal-external construction, or even the other way around, promoted by the relationship of time and space. In this relationship, it is understood that it is necessary to go beyond representation, to understand the actions arranged in the landscape, in the experiences. In the landscape, imaginary and reality is not opposed, unlike the dream and concrete, which are the duality that can be lived in the landscape, even in an incomplete way, to understand that the landscape overcomes the barriers of human ideas, to experiencing the purest longings of humanity. Thus, while memory is more related to reality than the imaginary, the activity of this is alive mainly when it is arranged through art. In this sense, the landscape is an essential category for understanding the environment and, especially of the tensions experienced, either in a material aspect or in imaginary-mental composition.

Keywords: Imagery; Cubism; Surrealism; Fantasy; Cultural Geography.

RESUMÉ

En tant que concept d'analyse géographique, le paysage est très bien ancré dans plusieurs études à la fois dans la perspective de la géographie culturelle et dans d'autres aspects. Cependant, en général, la plupart des études, tant au Brésil qu'à l'étranger, se concentrent soit sur leur histoire, soit sur l'application selon la ligne de pensée choisie. Comprendre le paysage comme étant pur et dans ses racines philosophiques s'avère être un défi, mais une provocation que l'art peut corroborer dans sa compréhension. En commençant le voyage à travers le paysage prétendument inexistant du cubisme, en passant par le surréalisme, et en entrant dans les (ir)réalités du *non-sens*, des fantasmes aux paysages qui nous relient, mais osent ne pas voir, cette étude tente de comprendre le paysage comme un paysage lui-même et ses facettes dans la société contemporaine. Ainsi, divisée en 5 chapitres de 3 sous-chapitres, la thèse révèle le paysage impliqué au-delà des sens humains, mais dans une construction toujours interne-externe, voire l'inverse, favorisée par la relation du temps et de l'espace. Dans cette relation, il est entendu qu'il est nécessaire d'aller au-delà de la représentation, afin de comprendre les actions organisées dans le paysage, dans les expériences. Dans le paysage, l'imaginaire et la réalité ne s'opposent pas, contrairement au rêve et au concret, qui sont la dualité qui peut être vécue dans le paysage, même de manière incomplète, pour comprendre que le paysage surmonte les barrières des idées humaines, pour expérimenter les désirs les plus purs de l'humanité. Ainsi, alors que la mémoire est plus liée à la réalité qu'à l'imaginaire, l'activité de celle-ci est vivante principalement lorsqu'elle est arrangée à travers l'art. En ce sens, le paysage est une catégorie essentielle pour comprendre l'environnement et, en particulier, les tensions vécues, que ce soit dans un aspect matériel ou dans une composition imaginaire-mentale.

Mots-clés : Imagerie; Cubisme; Surréalisme; Fantaisie; Géographie culturelle.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Pablo Picasso, Paysage avec un pont, 1909, óleo sobre tela, 81x100 cm. Praga, Acervo Palácio Glotz-Kinsky.....	35
Figura 2: Georges Braque, Trees at L'estaque, 1908, óleo sobre tela, 90.5 x77.4 x 7.5 cm. Copenhague, Galeria Nacional da Dinamarca.	38
Figura 3: Figura 3: Paul Cézanne, Montanha Santa Vitória, 1902-1906, óleo sobre tela, 57.2 x 97.2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.....	43
Figura 4: Jean Metzinger, Cubist Landscape, 1911, óleo sobre tela, 80.3 x 99.6 cm, New York, Galeria Christie's.....	45
Figura 5: Diego Rivera, Cubist Landscape, 1912, óleo sobre tela, 65.4x90.2 cm, New York, Museum of Modern Art.....	48
Figura 6: Albert Gleizes, Paysage cubist or Arbre et fleuve, 1914, óleo sobre tela 97 x 130 cm, publicado em Der Sturm, 5 de outubro 1920.	55
Figura 7: Albert Gleizes, Landscape with Bridge and viaduct, 1910, Ink on paper, 17.0 x 13.8 cm, Nova York, Museum of Modern Art.....	61
Figura 8: Jean Metzinger, Landscape, 1912-1914, óleo sobre tela, 73x92.1 cm, New York, Museum of Modern Art.....	63
Figura 9: Jean Metzinger, Landscape, 1912, óleo sobre tela, 59.2 x 73 cm, Chicago, Art Institute of Chicago.	67
Figura 10: Jean Metzinger, Landscape, 1913-1914, óleo sobre tela, 91.7x73cm, New York, Solomon R. Guggenheim Museum.	75
Figura 11: Albert Gleizes, Landscape, 1914, óleo sobre tela, Domínio público EUA.	80
Figura 12: Albert Gleizes, Head in a Landscape, 1912-13, óleo sobre tela, 37,6 x 50,4 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Museum.	85
Figura 13: Rene Magritte, Landscape, 1920, óleo sobre tela, 83 x 64 cm, domínio público EUA.....	91
Figura 14: Valentine Hugo, André Breton, Tristan Tzara, Greta Knutson, Landscape (Cadavre Exquis), composite drawing of colored pencil on colored paper, 24.1x31.7 cm, New York, Museum of Modern Art.	100
Figura 15: Valentine Hugo, Paysage Surréaliste, 1938, óleo e lápis sobre painel, 21.6x22.8 cm,	103
Figura 16: Paul Nash, Landscape from a Dream, 1936-1938, 67.9x101.6 cm, óleo sobre tela, Londres, Tate Britain.....	106
Figura 17: Kay Sage, I Saw Three Cities, 1944, óleo sobre tela, 92 x 71 cm, New Jersey, Princeton University Art Museum.	110
Figura 18: Kay Sage, Tomorrow is never, 1955, óleo sobre tela, 96.2x13.8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.	115
Figura 19: Giorgio de Chirico, A melancolia da partida, 1914, Nova York, Museu da Arte Moderna.....	125
Figura 20: Paul Nash, Nostalgic Landscape, 1923-1938, 71.2x50.8 cm, óleo sobre tela, Leicester, Leicester Museum & Art Gallery.	128

Figura 21: Paul Nash, Landscape of the Megaliths, 1934, óleo sobre tela, 49.5x73 cm, London, British Council.	132
Figura 22: Paul Nash, Druid Landscape, 1938, 58.5x40.5 cm, óleo sobre tela, London, British Museum.	135
Figura 23: Salvador Dalí, The Persistence of Memory, óleo sobre tela, 1931, 24.1x33 cm, New York, Museum of Modern Art.....	138
Figura 24: Joan Miró, The Hunter (Catalan Landscape), 1924, óleo sobre tela, 64.8x100.3 cm, New York, Museum of Modern Art.....	147
Figura 25: Rene Magritte, Where Elucide Walked, 1955, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art.	151
Figura 26: Rene Magritte, Representation, 1962, óleo sobre tela, óleo sobre tela.	154
Figura 27: Rene Magritte, Le domaine d'Arnheim, 1962, gauche on paper, 35x27 cm, Bélgica, Museu Reais de Belas-Artes da Bélgica.....	158
Figura 28: René Magritte, Alice in Wonderland, 1945, gouache in paper, 17x14,5 cm, private collection.....	168
Figura 29: Eileen Agar, Lewis Carroll with Alice, 1961, oil on canvas, 61x91,4 cm, private collection.....	176
Figura 30: Mapa de Nárnia baseado em mapas originais do livro As Crônicas de Nárnia.	181
Figura 31: Mapa completo da Terra Média.	185
Figura 32: Cena da série O Conto de Aia, t. 1, 2017.....	197
Figura 33: Cena do Filme Soylent Green, 1973.	203
Figura 34: Frame de Destino - Curta produzido por Walt Disney com colaboração de Salvador Dalí, 2003.....	219
Figura 35: Roteiro turístico para visitação dos principais locais de gravação da série Game Of Thrones na Irlanda.	225
Figura 36: Linha do tratado entre vampiros e lobos.....	227
Figura 37: Hobbiton, vila dos Hobbits na Nova Zelândia.....	229
Figura 38: Paris, França à esquerda e "Paris" (Hangzhou), China à direita.	237
Figura 39: Comunidade Quilombola Engenho II, Goiás. Autor: FREITAS, J. S., 2017.	243
Figura 40: Anúncio para tour virtual na casa fictícia de Bella Swan, em Forks, Estados Unidos.	255
Figura 41: Salvatore Garau, Il Sono, 2021, escultura, espírito e ar, Milão, Piazza della Scala.	272

SUMÁRIO

PALAVRAS QUE COMEÇAM (E NÃO TERMINAM)	14
CAPÍTULO 1: O QUE É REPRESENTAÇÃO? A PAISAGEM NO MOVIMENTO CUBISTA OU COMO A PAISAGEM (NÃO) SE QUEBROU	30
1.1. O QUE REPRESENTA O CUBISMO? O CUBISMO REPRESENTA?.....	33
1.2. A QUARTA DIMENSÃO CUBISTA: CAMINHANDO PARA ALÉM DO ESPAÇO EUCLIDIANO.....	53
1.3. PAISAGEM, PAISAGENS: A SIMULTANEIDADE CUBISTA E AS REALIDADES ESPAÇO-TEMPORAIS	71
CAPÍTULO 2: ENTRE SONHO E A REALIDADE: A PAISAGEM DO IMAGINÁRIO OU IMAGINÁRIO DA PAISAGEM?.....	94
2.1. DO SUR-REALISMO À SUPRA-REALIDADE: O ANDAR SURREALISTA PELO REAL	97
2.2. O INCONSCIENTE-CONSCIENTE OU COMO O SURREAL SE ESPACIALIZA.....	120
2.3. DO CONCRETO AO SONHO: A CRÍTICA DA REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE	143
CAPÍTULO 3: CENÁRIOS DE MUNDOS (IN)EXISTENTES: DO IMAGINÁRIO INFANTIL AO MEDO DO ADULTO	143
3.1. PROCURANDO SENTIDO NAS PAISAGENS NON-SENSE COM AJUDA DE ALICE	164
3.2. DE VAMPIROS A BRUXAS E ELFOS: A NAVEGAR PELAS FANTASIAS DA PAISAGEM.....	178
3.3. ENTRE MÁQUINAS DO TEMPO E DA DESTRUIÇÃO DO ESPAÇO: PAISAGENS DE UM (TALVEZ) FUTURO	192
CAPÍTULO 4: AS PAISAGENS DO IMAGINÁRIO NA REALIDADE: TRANSFORMAÇÕES ESPAÇO-TEMPORAIS	207
4.1. DO ONÍRICO PARA O KISTCH: VENDAS DE PAISAGENS (SUR)REAIS	210
4.2. QUANDO A FANTASIA NÃO É APENAS A REALIDADE, MAS O CONCRETO, A PAISAGEM É A PROTAGONISTA	222
4.3. E QUANDO MENOS ESPERAMOS, ATÉ O AUTÊNTICO VIRA MERCADORIA: TRANSFORMAÇÕES DA/NA PAISAGEM DO CONCRETO.....	235
CAPÍTULO 5: ENTRE O INVISÍVEL VISÍVEL E O NÃO VISÍVEL NAS PAISAGENS DE UM MUNDO NADA MODERNO	247
5.1. VIVER A PAISAGEM DA/NA TELA: O INVISÍVEL QUE TODOS VÊM.....	249
5.2. A INVISIBILIDADE DA/NA PAISAGEM EM UM MUNDO CERCADO POR CÂMERAS	260
5.3. AFINAL, REPRESENTAMOS OU APRESENTAMOS? SEJA BEM-VINDA PAISAGEM DE UM HOJE (IN)EXISTENTE.....	272
PENSAMENTOS QUE TERMINAM (E NÃO COMEÇAM)	277
REFERÊNCIAS.....	290

ISSO NÃO É UMA TESE

...

OU TALVEZ SEJA

PALAVRAS QUE COMEÇAM (E NÃO TERMINAM)

*Na imensidão da noite
penso,
repenso,
me vejo,
amanheço,
e tudo o que conheço vira pó*

Idealismo, Empirismo. Materialismo Histórico-dialético, Fenomenologia, Estruturalismo, Positivismo. Pós-modernidade, Pós-materialismo, Pós-fenomenologia, Pós-estruturalismo. Pós-Humanismo, Pós-pós-modernidade, Metamodernidade. Gama de pensamentos, filosofias, ideias inovadoras, perspectivas únicas. Como, afinal, decidir qual o melhor método para se seguir na contemporaneidade onde a multiplicidade é o fator chave? Por que, afinal devemos seguir apenas um ou dois, ou três? Podemos todos?

Como pesquisar e diferenciar as ideias que mais se aproximam de nossas próprias sem interferência externa de pesquisadores mais próximos? É possível autonomia acadêmica? É possível pesquisar para além dos clássicos? Devo apenas me apoiar neles? Posso discordar de pesquisadores estabelecidos? Qual a função das ciências humanas, afinal?

Há várias linhas de pensamentos que foram construídas para que pudéssemos entender a sociedade de diferentes maneiras. Entretanto, não quer dizer que não podemos adotar uma própria. Muitas vezes, se há a ideia de que precisamos reproduzir métodos pré-estabelecidos por algum pensador que já é de renome. Mas como eles chegaram até ali e por que, muitos deles, ousaram desafiar a academia?

Será que já não é tempo de aprendermos com esses próprios pesquisadores e desafiarmos a nós mesmos? Desafiarmos as ideias da academia e entendimentos cartesianos e positivistas? É difícil, mas muita gente já o fez, o que quer dizer que é longe de ser impossível. A impossibilidade, muitas vezes, está em nossa mente e não nas linhas e pontos impostos pela sociedade. Fomos criados a acreditar que há desafios que é melhor nem encostar para não ter perigo de exposição ou críticas. E eu mesma sou assim.

A minha dificuldade de escrita nesses últimos anos me revelou que, talvez, a academia não fosse **meu** lugar. Mas será que, na verdade, o problema não seja a maneira com que encarei a academia? Ciência não precisa ser inalcançável e muito menos feita de

palavras “difíceis” apenas para se parecer intelectual. As palavras “difíceis” devem ser acompanhadas de definições e ideias. Não apenas por ser mais complicada de se ler.

Comecei citando algumas linhas teórico-metodológicas. Com ênfase em *algumas*. Há várias outras que se colocasse todas aqui possivelmente ocuparia pelo menos 5 páginas da minha introdução. E não é exagero. Conhecemos apenas algumas, as mais clássicas, as mais polêmicas, as inovadoras e as que nos incomodam. Dessas, deixei de fora De(s)colonialidade e Pós-colonialidade por exemplo, não indiquei o Niilismo nem o Existencialismo. Nem tentei começar a citar as teorias que levam nome dos filósofos, como o Kantismo ou a teoria Benjaminiana. Há muito mais do que lemos nas páginas da Wikipédia, de dicionários de filosofia e da Enciclopédia de Standford. Deixei de fora várias linhas filosóficas, sociológicas, históricas, geográficas. E ter a consciência disso é essencial.

Não é possível fazer ciência, seja ela humana ou exatas, negando a existência de teorias que não concordamos. Se fizermos isso viramos negacionistas. Porém, somos pesquisadores críticos. E crítico aqui não é sentido exclusivo do Materialismo histórico-dialético, mas crítico por consubstanciarmos um pensamento que não envolve apenas dizer “sim” ou “não”, mas entender o porquê do sim e explicitar o porquê do não.

Aqui, começo dizendo que não sei se minha tese é inovadora. E não, não é autodepreciação, é apenas a consciência de que existem muitas pessoas no mundo, vários cientistas humanos que podem, ou não, terem chegado na mesma conclusão que a minha. Utilizado os mesmos métodos que eu, aplicado as mesmas metodologias, compreendido a partir dos mesmos objetos. Sou humana e não consegui ler todas as pesquisas do universo para saber o ponto de inovação, renovação ou cópia. Nem o Google consegue alcançar tal tarefa. O máximo que posso dizer é que possuí um ponto de vista único e isso ocorre pelo simples fato de que pontos de vistas são individuais e, pelo que eu saiba, não existem duas de mim.

Deixando a clássica justificativa de lado, decidi a temática depois de muitas idas e vindas. Um dos meus objetivos desde que entrei na graduação era fazer uma tese teórica caso eu conseguisse chegar até aqui. O porquê disso? Teoria é a base da pesquisa e não é descolada da prática. Não se dá para fazer teoria sem prática e o contrário também é válido. Mesmo que o estudo não envolva diretamente trabalhos de campos, entrevistas, fotografias e várias outras metodologias de pesquisa prática, como já apontava Cosgrove

(2012), “A Geografia está em toda parte”. Essa parte, na minha concepção, envolve desde todo o nosso corpo até onde a nossa imaginação pode alcançar. E isso é muita coisa.

Essa decisão também pode ser, ou não, por influência do meu gosto por Filosofia e escrita. Filosofia é a base das ciências e essencial para qualquer tipo de pesquisa e escrita é um apreço que cultivo desde a infância. Dessa forma, teoria me atraiu desde o princípio, por mais obstáculos que tivesse.

Em meio à descoberta das várias Geografias durante a graduação, acabei ao encontro da Geografia Cultural, que me atraiu pelas várias possibilidades e por não ter medo de se mostrar diferente. Desde então, é a perspectiva que estudo e a que, nessa tese, adoto. Porém, ainda não cheguei na justificativa em porque pesquisar o que apresentarei nas próximas páginas. Para tal, é necessário explicitar os passos que segui para as escolhas que realizei. Duas disciplinas durante a graduação foram essenciais para isso: Teoria do Conhecimento, tendo Hume como base, e Geografia Cultural. A primeira como uma aventura na filosofia e a segunda, matéria obrigatória do curso de Geografia. Ambas com suas especificidades, mas com algo em comum: o estudo do sujeito, da natureza humana.

Estudar teoria por teoria parece sempre impossível, já que, principalmente na Geografia, é necessária uma espacialização da pesquisa. Mas eis que David Hume entra em cena. Em *O tratado da Natureza Humana - Uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais*, publicado inicialmente nos anos de 1739 e 1740, o autor se aprofunda nas teorias desenvolvidas por Locke e outros autores britânicos com um toque do filósofo francês Gassendi.

A teoria empirista surgiu como uma contraposição à teoria iniciada por René Descartes. Enquanto a frase clássica “Penso, logo existo” (*Cogito ergo sum*), dita pelo filósofo é conhecida por vários de nós, sejamos pesquisadores ou não, uma outra frase, dita por seu contemporâneo Gassendi, “Ando, logo existo” (*Ambulo ergo sum*) é desconhecida por muitos. Essa eu conheci via um texto de Sahr (2008) publicado em uma coletânea de textos sob a ótica da Geografia Cultural. Na época, já estava em minha curiosidade do Empirismo e na vertente de entendimento sobre o que exatamente configurava a Teoria do Conhecimento.

Durante o curso de Geografia, desde o primeiro dia, descobrimos que a *metodologia* empírica é essencial para essa ciência. Afinal, nosso escritório é o mundo. Então por que o *método* empírico ainda causa uma certa surpresa? Conhecido como uma

perspectiva diferente de olhar o mundo, mesmo com seu início no século XVI? Se a Geografia se baseia tanto nessa metodologia, não deveria ser o mesmo com o método?

Aqui entramos em uma das principais diferenças que é necessário entender para se desenvolver pesquisa, a diferença entre metodologia e método, algo que encontramos em vários artigos de maneira dividida seja em tópicos, seja no corpo do texto. Enquanto o método se refere à teoria, a metodologia, à prática. Ambas se retroalimentando. Para se chegar na metodologia que mais se aplica ao trabalho é preciso saber qual o nosso método e de onde partirmos. Mas o contrário pode também ser válido. Posso querer fazer trabalho de campo antes de descobrir qual a minha perspectiva adotada para analisar e compreender esse universo pesquisado. Nada é fixo e nem deve(ria) ser.

E enquanto nos apoiamos tanto em uma metodologia empírica, o mesmo não acontece com o método, até porque são diferentes, mas com mesmo princípio: conhecer o mundo a partir da prática, das descobertas do mundo externo. A Geografia Cultural, particularmente, nasceu e cresceu do princípio em que é necessário conhecer o outro, o meio externo para se entender o interno. Logo, não seria lógico o uso do método empírico ser mais utilizado nessa abordagem? Não necessariamente.

Não acredito em dualismos, as coisas não são necessariamente “um ou outro” e Kant nos mostra isso. Ele se baseia no método cartesiano e no empirismo para chegar no idealismo (kantiano). E aí chegamos em outro método. Depois, temos Hegel e Marx em contraposição ao mesmo tempo em que nascia a fenomenologia com Husserl e logo depois a fenomenologia existencialista que tem um toque de Nietzsche. E isso é um resumo, do resumo, do resumo da história filosofia. Tem muita coisa no meio disso e tudo conectado e difícil de teorizar sem a outra. Se quisermos algo purista teremos que retornar à Grécia, pré-socráticos? Talvez antes.

O que quero explicitar aqui é que teoria não se constrói sozinha. Nem sem outras teorias, nem sem a prática diária. Se nem Diógenes conseguiu se isolar mesmo dentro de um barril o que dirá de nós, que vivemos em um mar de informação em que tudo muda muito rápido? Enquanto antes demorava alguns anos para se chegar em uma nova teoria, na contemporaneidade são várias teorias ao mesmo momento e que chega, muitas vezes, a sobrecarregar a mente daquele que pesquisa.

O que acontece no mundo externo, por mais que seja mais facilmente conhecido, nos sobrecarrega e é fácil de se afogar nesse mar. E o nosso mundo? O mundo em que apenas nós podemos conhecer?

A considerar todas essas mudanças, podemos chegar na conclusão que entender a sociedade está mais difícil do que nunca. Por mais que já temos resposta de várias relações, muita coisa ainda está por ser compreendido, especialmente no que se trata no que acontece internamente a cada um.

A Natureza Humana é algo de interesse da Filosofia desde os primórdios, e é o que nos ajuda a compreender a maneira com que a sociedade se comporta. As construções sociais, as crenças, os comportamentos, não se constroem sozinhos, isolados. Exige relações inter e intrapessoais e, mais ainda, requer a compreensão integral do sujeito em sua subjetividade e intersubjetividade.

Em tal contexto, entra a Geografia Cultural. Nessa perspectiva o sujeito se faz de centro para a compreensão de seus modos de vidas, saberes, fazeres e papéis sociais. Aos poucos, os estudos relativos ao sujeito se voltaram a um nível “micro” na dimensão existencial. Se antes estudávamos grupos, na atualidade estudamos corpos. Estudamos as ideias, as sensações e as vivências que os sujeitos possuem ou representam em relação ao espaço.

Nesse interim, a categoria Espaço, que é a base da Geografia, é de imensa compreensão e para ser entendido de maneira mais perspicaz se faz necessário utilizarmos de diferentes óticas para se compreender uma porção da gama que as espacialidades nos apresentam. Tais óticas se fazem nas categorias de Território, Região, Paisagem e Lugar, cada qual com suas especificidades para compreensão dos sujeitos e grupos.

Além disso, não podemos esquecer do Tempo. Mesmo que trabalhamos mais com o espaço, ele não existe sem o tempo. E o *entendimento* de tempo também difere a depender da categoria que escolhemos.

Nesse sentido, qual categoria utilizar “de lente” e como? Nessa pesquisa a escolha foi pela **paisagem**. A paisagem sempre se encontra em conjunto das demais categorias, mesmo que não de forma implícita em diferentes formas e ideias. E isso será discutido ativamente no decorrer da tese.

Ela também se encontra em uma relação de tempo e espaço que muda a todo momento. Assim como não se banha no mesmo rio duas vezes, também não

experienciamos a mesma paisagem duas vezes. Dessa forma, como estudar a paisagem e de qual paisagem falamos?

Considerando que a própria Geografia Cultural nasceu juntamente com o foco na paisagem dentro da Geografia Humana com a publicação de Sauer, em 1925, a categoria sempre teve presente nos estudos culturais e, por consequência há em exaustão estudos historiográficos por essa ótica. Há também um quantitativo sem-fim de trabalhos práticos de/sobre paisagem com utilização dessas várias teorias. Dessa forma, de que maneira poderia conseguir chegar em uma outra ótica da paisagem sem parecer mais do mesmo?

A resposta que encontrei veio pela via da imaginação. Trabalhando com a memória tanto na graduação quanto no mestrado, a imaginação sempre esteve conectada por ali e paisagem imaginária é ainda pouco explorada. Ao menos à primeira vista. Mas quanto mais lia, mais percebia que não é bem assim. Há vários trabalhos a utilizar da imaginação na paisagem, porém sempre em conjunção com a realidade extensiva.

À primeira junção se deu na ideia de utilizar livros de Fantasia como base para se entender a paisagem imaginária e como ela se é materializada no mundo “real” (ou extensivo). Desse, temos vários exemplos, dos castelos da Terra Média à Hogwarts com uma passada por Nárnia podemos visitar vários locais com aventuras diferentes. Se formos leitores ávidos, no mesmo mês podemos chegar em Mordor, entrar em um guarda-roupa que nos transporta para um mundo completamente diferente do nosso e pegar um trem na plataforma 3/4 para estudarmos em um castelo. E ainda iríamos a Forks conhecer vampiros que não são queimados em exposição ao sol.

Para aqueles que gostam de cinema, é possível passar por todos esses lugares em pouco mais de uma semana. Esse é o primeiro transporte da imaginação para o mundo material. O cinema muitas vezes transforma a imaginação de vários em uma imaginação única. A referência de Hogwarts que era diferente para cada leitor se tornou “uma” depois que foi materializada no cinema. Se especificou, e agora temos uma visualização externa dos diferentes mundos que apreciamos.

Dessa forma, o cinema se utiliza de lugares, transformando, assim, suas funções. Enquanto antes a King’s Cross era só mais uma parada de trem em Londres, agora é um local de visita de milhares de fãs de Harry Potter. Nova Zelândia se transformou em um ponto turístico essencial para aqueles que querem fazer os mesmos caminhos de Frodo e Sam.

É possível produzir vários outros exemplos. Seja de livros que se utilizaram de lugares do mundo concreto, como Forks nos Estados Unidos que, depois de Crepúsculo, virou um local turístico que dificilmente conseguia suportar os fluxos de pessoas, aos imaginários como os já mencionados.

Todos esses lugares se transformaram ao serem utilizados a partir da imaginação dos autores. Literatura nos transporta para mundos em que tudo é possível. Em que há diferentes personagens, diferentes sensações e diferentes vidas. Diferentes cenários. Entretanto, para nós, seres sensoriais óculo-centrados, precisamos de prova que aquele lugar realmente existe e o cinema muitas vezes cumpre esse papel.

E aqueles mundos que são nossos, mas no futuro? Em um futuro que nem sempre é algo bom ou em um futuro em que tecnologia nos permite comunicar com aqueles que não mais tem vida? Esses também são construídos de paisagens imaginárias, alguns pelas paisagens do medo, outras da esperança. Tudo depende do autor de escolha. Do mundo que se escolhe conhecer.

Onde tudo isso começa? Onde a imaginação começou a ser a protagonista? Bem, na arte podemos começar no princípio. A representação dos deuses na Grécia, a representação da Bíblia na Capela Sistina durante a Renascença, nas representações das navegações. Tudo são representações de falas, de livros. E de onde se criou? Nós representamos não só o que vemos, mas o que ouvimos e o que lemos desde o princípio, conectando inexoravelmente memória e imaginação.

Ilíada e Odisseia são exemplos clássicos de nossa fusão da imaginação e memória que foram transcritas para a realidade extensiva por meio da literatura. Esses dois poemas épicos de Homero, datados no século XIII a.c. narram a jornada heroica de Odisseu (também conhecido como Ulisses) de maneira a perpassar por diversas (ir)realidades que são marcadas pelas paisagens de sua viagem de ida e volta de Troia.

Ora, muitos de nós nunca visitou a Grécia ou Roma, muito menos as Grécia e Roma do período clássico, mas por meio das descrições de Homero é possível nos transportarmos para esses espaços e tempos. O mesmo se ocorre ao lermos Os Lusíadas de Camões, datado já no século XV ao descrever a viagem para a Índia por Vasco da Gama. Temos duas realidades distintas, sem a certeza de terem sido ou não “reais” e que foram transformadas pela escrita e acolhidas por nossa imaginação coletiva e ocidental.

O mundo imaginário e abstrato ganhou ainda mais força durante a Arte Moderna porquanto essa questiona a própria natureza do que é a representação. Ela mesma questionava se a arte é uma mera representação do mundo extensivo ou ela o transcende. O Cubismo, com suas imagens que a princípio parecem distorções, começa a discussão sobre representação e que muitos consideram ser o momento em que a paisagem “morre”, ou no mínimo sofre uma ruptura, como gênero ou prática artística. Não é um acaso que hoje encontramos esculturas imaginárias sendo leiloadas e vendidas por cerca de 90 mil reais. Algo que deixaria Marcel Duchamp orgulhoso ou instado de curiosidade.

Apesar dessa relação, os cubistas clamam serem ainda mais realistas (FAUCHEREAU, 2015) já que consideravam que a realidade, em si, não era linear como relevada em muitas pinturas do Romantismo, por exemplo. O Cubismo, movimento que marca em definitivo o começo da Arte Moderna, tinha como principais características o uso de formas geométricas de maneira não linear, ou melhor, *não euclidiana*, a fim de identificar como o artista via determinadas paisagens, pelo que considerava ser realidade.

Nesse sentido, alguns estudiosos definem que o Cubismo “quebrou” a paisagem e, nesse movimento, a paisagem foi deixada de lado já que antes uma das principais fontes artísticas. Até a entrada do Cubismo, a paisagem era utilizada por quase todas as correntes da arte daqueles que não vendiam retratos (GOMBRICH, 2013).

Com essa ruptura da paisagem na arte também veio o questionamento sobre o que é a própria Arte. Se é apenas a representação do meio ou há a possibilidade de expressar o ponto de vista único do artista. Com o foco naquilo que está para além da representação o cubismo começa a possibilitar novas formas de se pensar a Arte e, mais importante, de se pensar o papel do artista.

No entanto, a paisagem não foi apagada no cubismo. Ela foi ressignificada. Os artistas Albert Gleizes e Metzinger, por exemplo, se dedicaram a pintar paisagens cubistas. A diferença é que o foco não era em como ela era vista, mas como era *percebida*.

Dessa forma, há uma certa falha ao definir a “morte” da paisagem no movimento cubista. Ela foi redefinida para além de uma representação do mundo concreto em uma tentativa de revelar os movimentos do espaço e do tempo em telas estáticas (FAUCHEREAU, 2015). A paisagem como gênero de pintura surgiu pouco antes do Romantismo (ARGAN, 1992) para designar as pinturas realizadas sobre temas da

natureza. Essa relação separada dada pela contemplação do meio, e não pela integração, fez com que muitas dessas pinturas revelassem a natureza como divergente ao sujeito.

Como parte significativa do movimento cubista se manifesta nas formas geométricas e os estudos se concentram nos pintores mais famosos como Pablo Picasso e Georges Braque, as pinturas de paisagem desse movimento são secundarizadas (FAUCHEREAU, 2015). No entanto, na geografia, já há provocações sobre a importância e as possibilidades do estudo das paisagens cubistas (CHENET-FAUGERAS, 1994; HAWKINS, 2015).

E, como entende-se que o Cubismo “matou” a paisagem, o Surrealismo, seu sucessor nas vanguardas europeias, teria a enterrado, já que o foco foi ainda mais para o subjetivo, para o inconsciente, em inspiração à psicanálise (GOMBRICH, 2013). No entanto, há algumas pinturas que já chamaram a atenção de alguns geógrafos, com destaque para Olwig (2004), que focou predominantemente em René Magritte, particularmente nas discussões sobre o que é representação.

No Surrealismo é possível encontrar várias pinturas de paisagem (OLWIG, 2004) que transitam entre a realidade e o sonhar. Elas adentram no seio da imaginação e seriam, dessa forma, composições plurais de paisagens imaginárias. Mas o que seria esse imaginário? E é possível realmente estudar tais paisagens do psíquico ou seria muito fora do mundo concreto e, portanto, fora do alcance da Geografia?

Os dois movimentos abrem portas o Dadaísmo, conhecido por romper ainda mais com as estruturas da arte. Duchamp, que participou tanto do Cubismo e do Surrealismo, ao expor seu mictório assinando por *R. Mutt* (na obra *A fonte* (1917)), influenciou vários pós-modernismos na arte, tais como a pop-arte, o minimalismo e a arte conceitual (ARCHER, 2012). Durante todas essas viradas, há um certo entendimento do desaparecimento da paisagem e um direcionamento progressivo rumo ao mundo subjetivo, onde o espaço “perde” espaço.

No entanto, ao mesmo momento em que a Arte se mostra cada vez mais autêntica e questionadora surge uma “anti-arte” também conhecida como Kitsch (MOLES, 2012). O *Kitsch*, como um campo fértil nas Artes e Arquitetura, está tão presente na paisagem que é difícil de até mesmo identificar, uma vez que se tornou constituinte da sociedade contemporânea e é um elemento densamente espacial.

De acordo com Moles (2012), para além de um sistema de objetos o *Kitsch* é uma atitude. Para o filósofo, essa atitude está ligada à sociedade do consumo, a considerar que é relacionada a objetos de todas as categorias sociais (MOLES, 2012). A ideia de imitação de um certo estilo de vida dos mais abastados vai para além dos objetos, a serem realizadas cópias de lugares e de construções. Ele constitui uma forma falaciosa de aproximação entre classes na sociedade capitalista.

O Kitsch, diferente da ambivalência inerente à arte, é sempre agradável aos olhos (MOLES, 2012). Ele toma o lugar do autêntico, do diferente e possui uma fórmula própria, conhecida que é aplicada em diferentes condições (OLALQUIAGA, 1998). Ele constitui-se, destarte, como objeto de cotidianos reificados. Esses cotidianos são revelados *na* paisagem. Paisagem essa que é observada a partir de uma relação tempo-espaço específica de cada um. Dessa maneira, a relação autenticidade-inautenticidade também adentra e deriva os imaginários.

Inspirado na autenticidade do surrealismo, o mundo da Disney, por exemplo, é uma venda inautêntica de sonhos e imaginários para crianças e adultos. Essa modificação do autêntico realizada na sociedade capitalista pode promover uma segregação entre os sujeitos, a ponto de transformar alguns em sujeitos invisibilizados.

Em todo esse complexo, há vários movimentos que circundam entre o concreto e uma suposta irrealidade que tem como principal composto o imaginário. Assim, é basilar compreender como a paisagem imaginária é também uma paisagem do concreto, e que na verdade, irrealidade e realidade são dois lados de uma mesma moeda derretida ao estilo de Salvador Dalí.

Para realizar a investigação dessa multiplicidade polifônica de paisagens, efetivamos um estudo de análise crítica e sistemática sobre o conceito de paisagem pautado em pesquisa bibliográfica em livros e artigos com auxílio de ferramentas de busca disponíveis na internet e em bibliotecas. Além de tais materiais dispôs-se de manifestos, principalmente no caso do Cubismo e Surrealismo, que colaboraram na compreensão de tais movimentos por meio dos próprios artistas e escritores que viveram no período. Os livros, as pinturas, bem como os filmes são provocações para debates conceituais, teóricos e filosóficos acerca da categoria do presente estudo. Todas as leituras foram realizadas com a ótica da paisagem, de forma a compor um trabalho de Teoria e Método em Geografia, mais especificamente de Geografia Cultural.

Tal abordagem abrangente permitiu desvelar as maneiras pelas quais a paisagem, categoria sempre presente na Geografia Cultural, perdeu parte de sua força teórica e foi parcialmente banalizada também na ciência geográfica, para além do uso comum do termo. A divisão da paisagem (rural, urbana, construída ou natural) corrobora para esse enfraquecimento analítico, muitas vezes sendo olhada em pedaços e não como um complexo de complexos. O imaginário, conforme instigado pelo cubismo, abraçado pelo surrealismo e desafiado pela literatura, cinema e tecnologia, é muito mais do que um oposto de realidade, sendo, de fato, **inerente** a ela.

Demonstra-se que a realidade em si, não exatamente é “real”, já que o complexo espaço-temporal se modifica a todo segundo e nós, seres humanos, não podemos exatamente saber se há, de fato (apenas) uma realidade. Assim, melhor colocar em termos de mundo concreto, de forma a entender os mundos em que interagimos por meio dos nossos sentidos e os imaginários construídos por meio desses contatos e das relações geográficas ou existenciais que a ele transcendem.

Dessa forma, foi necessário experimentar, olhar para outras caixas, círculos e triângulos e juntá-los em sua própria forma “disforme”. Para tal, uma das metodologias utilizadas, foi o *Scaplore*, mistura das palavras *Landscape* (Paisagem) e *Folklore* (sabedoria popular), de maneira a se estudar a paisagem para além das barreiras tradicionais científicas. (BAUCH, 2015).

Bauch (2015) aponta para uma leitura da paisagem a partir do imaginário, do intangível, do não dito, do não visto, e do popular, a contrapor a leitura da paisagem linear, positivista, romântica. A metodologia *Scaplore* se apoia na arte de descrever cenas visuais da paisagem em sua multiplicidade e, portanto, proporciona diferentes práticas dentro de práticas espaciais criativas (BAUCH, 2015). Por meio do *Scaplore*, pretendeu-se reunir perspectivas intersubjetivas autobiográficas, obras artísticas e leituras teórico-conceituais em uma tessitura ensaística que compõem essa pesquisa.

O *Scaplore* permite experimentar e instigar o novo, o diferente decorrente a associação geográfico-artística como metodologia geográfico-cultural. Nessa perspectiva, de forma a olhar outras paisagens, a proposta metodológica da tese, é de perceber e compreender as paisagens intrínsecas e vividas no cotidiano via movimentos artísticos, livros de literatura, filmes e as paisagens contemporâneas invisíveis e

imaginárias que cotidianamente são utilizadas ou apropriadas de maneira a compor uma venda de sonhos.

Considero que a paisagem é muito mais do que aquilo que surge ao ver ou olhar atentamente a ela (RELPH, 1984), pois sua compreensão perpassa por observações de espacialidades do hodierno, de elementos triviais. Nesse contexto, outra metodologia utilizada foi o *Walking Methods*. Tal ideia é fundamentada nas metodologias de exploração desenvolvida por diversos autores e movimentos como *Flaneur*, *Deriva* e outros o que contribuem para o **viver** a paisagem. As paisagens, sejam aquelas escolhidas ou as vivenciadas diariamente ou sem direcionamento revelam a grande complexidade da categoria (MACPHERSON, 2016).

Essa metodologia está presente na utilização de fotos de autoria da pesquisadora, na maioria das vezes em lugares explorados de maneira aleatória. Também se pautou em exemplos encontrados em viagens e passeios sejam em trabalhos de campo para diversos projetos, sejam em vivência de fins pessoais. Dessa forma, a maioria dessas experiências foram baseadas nas proposições de *walking methods* influenciados por MacPherson (2016).

Ao mesmo passo, o estudo da arte nas dimensões da pintura, literatura e cinema estão ancorados no entendimento metodológico das geografias criativas (HAWKINS, 2014). Nesse sentido, cada uma das dimensões exploradas por essa tese perpassou por essa perspectiva, ainda que consideradas suas especificidades. Segundo a autora, as *geografias criativas* consideram as várias formas da arte e de se *fazer* arte.

Nesse sentido, nesse trabalho, utilizei alguns recursos criativos de minha autoria, como poemas, desenhos, esquemas e fotografias. A escolha de colocar trechos de escritos literários ou poemas de autoria própria em cada um dos capítulos e subcapítulos também se alinha com as geografias criativas no seu intuito de expressar geopoéticamente as questões latentes à discussão sobre o conceito de paisagem.

No que concerne a relação do cinema e Geografia, Azevedo (2007) aponta que a Geografia explora a maneira como os filmes podem ser utilizados para explicar seus próprios conceitos e problemáticas. A intenção, contudo, não foi a de fazer análise cinematográfica, mas utilizar a arte do cinema como via para se entender alguns aspectos das paisagens e, dessa forma, colaborar no desenvolvimento teórico-geográfico.

Nessa mesma ideia, de acordo com Almeida (2010), a exploração da literatura pela Geografia pode fornecer interpretações do texto literário a se basear também em categorias, conceitos e análises nos quais o aspecto sociocultural pode também ser incorporado. Nesse contexto, a utilização de livros nos gêneros escolhidos colaborou para interpretar as paisagens imaginárias, sejam elas do medo, da esperança, do fantástico e a das que parecem não fazer sentido.

Essas metodologias foram utilizadas de modo integrado e associado para responder à problemática dessa investigação. Tendo como *core* a paisagem, as demais discussões se revelam como auxiliaadoras para compreendermos tal categoria. Assim, a forma de escrita também foi uma escolha pensada. Ao ser escrita em primeira pessoa do plural, fica implícito que não foi necessariamente um trabalho realizado por apenas uma pessoa, ou com apenas um pensamento.

Assim, o objetivo central da pesquisa é compreender o conceito de paisagem via Geografia Cultural e suas possibilidades de análise no mundo contemporâneo na constituição e venda de imaginários e subsequente exclusão socioespacial. Para atingi-lo, propomos primeiramente analisar a (des)construção da paisagem na história da arte a partir do Cubismo em conjunção com a construção do conceito dentro da Geografia Cultural.

Além disso, vemos necessário desvelar a constituição da paisagem na realidade vivida e imaginada no Surrealismo; entender a os medos e esperanças contemporâneos que se projetam na paisagem de vivência imaginária; distinguir a relação da/na paisagem do imaginário para a construção de paisagens de sonhos materializados e, por fim, conceituar a paisagens nas relações visíveis e invisíveis constituídas no espaço.

Destarte, a tese foi estruturada em 5 capítulos, cada qual com três subcapítulos cada. Cada capítulo concerne a uma temática abrangente que os subcapítulos intentam discutir de uma maneira mais aprofundada.

O primeiro capítulo, denominado “*O que é representação? A paisagem no movimento cubista ou como a paisagem (não) se quebrou*” enfatiza o movimento cubista, o primeiro das Vanguardas Europeias e que enfoca na discussão do que é representação. Nele, a reflexão acerca da paisagem representacional é debatida, bem como a existência de uma paisagem não-representacional. Além disso, a compreensão da geometria não euclidiana e a conseqüente modificação de se entender a relação entre o espaço e o tempo

com a *quarta dimensão* também foi necessária para formarmos uma base de uma noção de paisagem que ultrapassada alguns limites a ela impostos.

Outrossim, a simultaneidade da pintura em conjunção com a concepção de realidade dos cubistas, ajudaram a construir uma ideia de paisagem para além da representação que nos conecta à realidade dos Surrealistas, no imaginário mais profundo. Aqui, em capítulo denominado “*Entre sonho e realidade: a paisagem do imaginário ou imaginário da paisagem*” o par realidade-imaginário foi estudado em mais detalhes, de maneira a compreender também ideias filosóficas que estudam a composição da mente e considerar as relações espaço-temporais do mundo concreto com o mundo do inconsciente. O segundo capítulo fornece-nos embasamento acerca da relação real-imaginário que é utilizada nos demais capítulos. Além disso, a relação de apropriação desse movimento para fabricação de objetos que constituem em uma não-arte é essencial para se compreender algumas dinâmicas contemporâneas.

A discussão da representação continua nesse segundo capítulo, contudo enfatiza-se o que seria a construção de paisagens para além de “apenas” representá-las. Assim, a construção das ideias e conceitos utilizados nos capítulos anteriores, são também utilizados de maneira a compor um complexo de ideias.

Já no terceiro capítulo, de título “*Cenários de mundos (in)existentes: do imaginário infantil ao medo do adulto*”, debatem-se três facetas das paisagens que são construídas no imaginário, a começar pelo imaginário infantil com o *non-sense* de Alice de “Alice no país das maravilhas” e “Alice Através do espelho” ambos de Lewis Carroll, a embarcar nas complexidades inerentes aos conceitos de tempo e espaço da/na paisagem.

Em seguida, a fantasia é utilizada para compreender todas essas relações que finalização no medo de um futuro distopia, um medo muitas vezes relacionado ao medo do futuro que principalmente o ser adulto possui. Enquanto os dois primeiros capítulos se utilizam majoritariamente da pintura, nesse, a literatura e o cinema são o foco de análise acerca do imaginário, utilizando-se também de alguns exemplos pontuais de obras de fantasia e distopia.

No capítulo 4, “*As paisagens do imaginário na realidade: transformações espaço-temporais*” embarcamos para o espaço do concreto, onde há o contato com o Kitsch. Considera-se seu impacto que transforma paisagens que, muitas vezes, eram autênticas, em paisagens para venda, completamente modificadas pelo capitalismo. Tais

paisagens muitas vezes foram transmutadas justamente pela influência turística de livros e filmes que foram citados no capítulo anterior. Assim, esse capítulo demonstra como o imaginário, o sonho e as imagens mentais influenciam a concretude.

Essa discussão é continuada no quinto e último capítulo, “*Entre o visível e não invisível nas paisagens de um mundo nada moderno*” onde é investigado o sentido oposto do capítulo anterior. Ou seja, enfoca-se no concreto (real) para o imaginário, evidenciado pela análise da invisibilidade de alguns grupos, daquilo que transforma alguns locais em lugares de protesto, a mostrar uma espécie de “revolta” da paisagem, algo que, muitas vezes, é apontado por meio da arte. Além disso, investiga-se como a paisagem é vivida na contemporaneidade, na condição de representação e de apresentação, de forma a contribuir para discussões futuras sobre a categoria-conceito de paisagem.

Apesar das temáticas serem distintas, todas elas possuem alguns pontos em comum: a relação entre real e imaginário, autenticidade e inautenticidade e, o principal objetivo: a discussão de uma representação da paisagem. A linearidade é desafiada pelo tempo-espaço, e as temáticas existem também nas abordagens distintas utilizadas. Em associação, essa perspectiva geográfica-criativa inspirada no *Scapellore* corroborou para uma discussão contemporânea de paisagem em seu sentido empírico e filosófico-conceitual, assim como de interioridade e extensividade.

Outrossim, a paisagem revela, transforma, forma, constrói, sente, *vive*. Sua representação vai para além dos termos representados e a compreensão dessas novas relações que existem na paisagem são essenciais para construir entendimentos de um mundo concreto que parece – literal e figurativamente – estar em extinção.

CAPÍTULO 1: O QUE É REPRESENTAÇÃO? A PAISAGEM NO MOVIMENTO CUBISTA OU COMO A PAISAGEM (NÃO) SE QUEBROU

*O papel escreve na caneta
Eu bebo o copo n'água
Ela vê as palavras que cantam
Ele sente o rosa do livro
Você ama o seu time inexistente
Possível sou, mas não quero
Dia é dia no dia
O amanhã do ontem se foi*

O que é paisagem? Essa pergunta também se relaciona com a questão enigmática “o que é arte”? Na arte, há debate acerca do que se caracterizaria como tal desde seus primórdios e o questionamento foi aprofundado ainda mais com as Vanguardas Europeias, momento em que se rompe radicalmente com o que até então se era definido como arte (GOMBRICH, 2013). No concernente ao conceito paisagem, a discussão também é ampla, especialmente pela via da Geografia Cultural (ROSE, 2017).

A paisagem possui suas próprias especificidades, dinâmicas únicas assim como lugar, território, região e, conseqüentemente, o Espaço e o Tempo. Dessa forma, há diversas maneiras que se tenta compreender a paisagem dentro da ciência geográfica. Sendo a arte um dos pilares na representação e seu estudo, justifica-se começar nossa tentativa de explicação por ela. No entanto, o faremos diretamente a partir da Arte Moderna. Mais especificamente o Cubismo.

Nossa jornada pela paisagem começa justamente onde ela termina. Ou ao menos onde se achava que terminava. O Movimento Cubista é conhecido por suas formas geométricas e pela sua falta de representação do concreto, o que, até então, era por onde a paisagem era conhecida.

O Romantismo, por exemplo, teve como peça-chave a paisagem. O sublime e o pictórico formavam as duas faces da representação da paisagem romântica que passou para os demais movimentos da arte até a era moderna. No entanto, inicialmente, a paisagem não era considerada de grande valia e os pintores que dedicavam a ela eram criticados. Apesar disso, sua presença ficou se fortaleceu e ganhou protagonismo na história da arte. E de lá nunca mais saiu, apenas teve seu entendimento modificado.

As Vanguardas Europeias foram de fundamental importância para a constituição da arte contemporânea (ARGAN, 1992). O debate acerca do que é arte e os

questionamentos de como a arte era constituída começaram pelos Impressionistas, mas foram os Cubistas que efetivaram a provocação de desafiar a Arte na condição de instituição (SCHAMA, 2010; GOMPERTZ, 2012).

Apollinaire, um dos principais intelectuais do início do século XX e responsável pelo texto *Les Peintres Cubistes: Méditations Esthétiques* publicado originalmente em 1913, chama atenção que, “Pablo Picasso dont les inventions corroborées par le bon sens de Georges Braque qui expose, dès 1908, un tableau cubiste au Salon des Indépendants”¹ (APOLLINAIRE, 2017 [1913], n.p.). Após a exposição em 1910, outros artistas começaram a expor suas obras, de modo a aumentar o alcance o movimento.

Metzinger e Gleizes, dois dos principais artistas cubistas, foram responsáveis pelo primeiro ensaio Cubista no ano de 1912. Inspirados fundamentalmente na obra de Cézanne (METZINGER; GLEIZES, 1964 [1912]), os artistas afirmavam que era necessário estudar a profundidade cézanniana para se realizar e compreender obras cubistas.

Com tal inspiração, “a finalidade era transformar o Quadro numa *forma-objeto* que possuísse uma realidade própria e autônoma e uma função específica própria. Diante do quadro não é mais necessário perguntar o que ele representa, mas como funciona.” (ARGAN, 1992, p. 302). A representação foi um questionamento importante durante o Cubismo, e, por isso, muitas vezes, os espectadores ou críticos de arte subtraem a perspectiva da paisagem nessa corrente artística.

No entanto, Apollinaire (2017 [1913]) salienta que era recorrente o uso de títulos que vagamente diziam respeito ao gênero da obra como retrato, paisagem ou natureza morta. O gênero artístico da paisagem esteve presente, configurado muitas vezes como título da obra, outras vezes pela abordagem na pintura. Dessa forma, compreender a paisagem por meio do movimento Cubista pode oferecer ao geógrafo um outro olhar acerca do conceito.

Essa é a opinião de Hawkins (2015, p. 251), para quem “from Modernist practices onward, challenges to representation have been standard artistic fare, with Cubism, for example, offering geographers rich empirical material to study artistic experimentation

¹ “Pablo Picasso cujas invenções corroboraram pelo senso comum de Georges Braque que expôs, em 1908, uma pintura cubista no Salon des Indépendants.” (APOLLINAIRE, 2017 [1913], n.p., tradução livre).

that challenge representations of time and space”². O desafio de estudar o Cubismo, que propõe uma quebra com a representação na arte, é justamente a exposição/justaposição desafiadora do espaço-tempo que se desvela pela paisagem.

Em Serpa (2013, p. 170), considera-se que, “a paisagem resulta de um processo de acumulação, mas é, ao mesmo tempo, contínua no espaço e no tempo, é uma sem ser totalizante, é compósita, pois resulta sempre de uma mistura, um mosaico de tempos e objetos datados”. No entanto, o resultado nem sempre é explicitamente datado e a composição da paisagem é realizada conforme o sujeito que a habita e reconhece.

Ao mesmo passo, a realidade ainda é um ponto que foi muito importante para os principais artistas cubistas (FAUCHEREAU, 2012). Porém, trata-se de uma realidade vista de um modo diferente da que até então era conhecida. Dessa forma, o Cubismo também abre um leque de possibilidades de estudo acerca do que é realidade, e da relação espaço-tempo que, por vezes, é negligenciada pela Geografia.

Para entender melhor qual é a representação do Cubismo, esse capítulo foi dividido em três. Na primeira parte se discutirá o que é representação e como o conceito é compreendido na contemporaneidade, bem como ao que se refere a não-representação, conceito debatido entre os geógrafos desde a década de 1990, principalmente no Reino Unido e Estados Unidos e que ganha destaque em outros países nos últimos anos.

Já no segundo item entraremos na discussão espaço-tempo ao abordar a geometria não euclidiana e a quarta dimensão, ambos utilizados a fim pelos artistas cubistas. Por último, a terceira parte debate a simultaneidade da paisagem cubista e sua concepção de realidade. Tais concepções podem auxiliar na compreensão aprofundada e adensada da paisagem, expandindo as concepções acerca do tempo e das temporalidades em suas relações com o espaço.

² “Das práticas modernistas para frente, desafiar a representação tem sido algo comum na arte, com cubismo, por exemplo, oferecendo aos geógrafos um rico material empírico para estudar experimentação artística que desafiam as representações de tempo e espaço.” (HAWKINS, 2015, p. 251, tradução livre).

1.1. O QUE REPRESENTA O CUBISMO? O CUBISMO REPRESENTA?

*Ligo o sol na lamparina
A luz liga o abajur
Na minha cabeça brilha a lâmpada
No escuro, a sombra ilumina a lanterna*

O Movimento Cubista, o primeiro dentre os movimentos das conhecidas Vanguardas Europeias é conhecido por modificar a arte de maneira pretensamente abrupta e completa (FAUCHEREAU, 2012). No entanto, o Cubismo pode ter questionado o que é Arte, mas não questiona, necessariamente, os gêneros da arte, apenas o *modo* como eles são conhecidos.

É comum nos textos de arte e de Geografia, quando debatido a pintura de paisagem, chegar-se na conclusão que o movimento rompeu completamente com a representação (GOMBRICH, 2013; ARGAN, 1992; COSGROVE, 1998; ALMEIDA, 2021). Mas houve de fato um rompimento integral? Ou por ele questionou-se a representação ao ponto de mostrar outra perspectiva, ou melhor, diversas perspectivas?

Ao pensar em paisagem na arte, no geral, nos remetemos ou aos clássicos, ou aos românticos, no máximo aos impressionistas (COSGROVE, 1998). A dúvida se o Cubismo além de quebrar a representação, como até então é sistematizada, é a de que também *quebrou* a paisagem e, portanto, nos gera múltiplos desafios e incita curiosidades geográficas (FREITAS, ALMEIDA, 2020). Ao mesmo passo, essas indagações auxiliam na necessidade de compreender o movimento Cubista e, por meio dele, fomentar e fortalecer as discussões e elucidações acerca da paisagem.

Assim como já partimos do princípio de que há várias conceituações de paisagem (ROSE, 2017), há também várias ideias do que é arte (GOMBRICH, 2013). Assim, a definição de arte é dinâmica, um constructo cultural sem constância necessária (ALMEIDA, 2021).

De acordo com a última autora, “a paisagem na arte teve várias concepções, usos, funções no tempo e nas técnicas” (ALMEIDA, 2021, pg. 136). A paisagem, um importante gênero para a arte, teve seu maior desenvolvimento nessa área antes de ser uma importante categoria para a ciência geográfica (COSGROVE, 1998). No entanto, o debate aqui não terá como centro a história da paisagem na arte, ou mesmo a história do

desenvolvimento conceito de paisagem, pois consideramos que ambos os aspectos já foram estudados de modo significativo por vários importantes geógrafos³.

Ao mesmo passo, é importante ressaltar que o cubismo foi um movimento revolucionário que modificou não apenas a história da arte, ou como se pensa o que é arte, mas todas as áreas do conhecimento. Não é por menos que este recorrentemente é comparado àquela que instaura a perspectiva e a codificação da língua no Renascimento. (FAUCHEREAU, 2015). Sendo a primeira das Vanguardas Europeias, o movimento Cubista mostrou diferentes perspectivas e novos modos de realizar pinturas, esculturas, literatura, dentre outras formas artísticas e que influenciaram várias outras pequenas revoluções que seguiram as bases cubistas.

Nesse sentido, focar-se-á nos movimentos da arte que são considerados como responsáveis por um pretenso desaparecimento da paisagem na pintura, como o Cubismo e o Surrealismo. Antes de embarcarmos nessa análise, é necessário entender do que se compreende por *representação*. Essa palavra com muitos significados é chave para a Geografia Cultural, principalmente para a Geografia Cultural brasileira (ALMEIDA, 2009). Dessa forma, apreender o que é representação se faz primordial para decifrar a relação da paisagem e do cubismo e, conseqüentemente, o próprio conceito de paisagem.

Considera-se que “as representações enchem o espírito dos homens, mas elas circulam entre eles. Elas não aparecem fundamentalmente como realidades individuais. Elas são de natureza social” (CLAVAL, 2008, p. 18). As representações são formadas, principalmente, pela coletividade. Ou seja, a individualidade que é revelada na pintura, por exemplo, é também fruto de uma percepção coletiva, para além de um único ponto de vista.

Essa relação já é um dos questionamentos dos Cubistas, posto que para eles aquele que pinta é que vai compreender o que se coloca no quadro, em uma relação mais individual e menos coletiva. A ideia de representação contrapõe a noção cubista de uma individualidade do artista. Para Almeida (2021, pg. 132),

O representacionalismo é a mais antiga concepção sobre a natureza da arte, sugerindo que a sua função é a de representar alguma coisa. Platão e Aristóteles concebiam a arte como imitação ou *uptur*, ou seja, uma representação naturalista da realidade. (ALMEIDA, 2021, pg. 132).

³ Ver: COSGROVE, 1998; WYLIE, 2007; TUAN 2005, ALMEIDA, 2021.

A ideia de *mimesis* de Platão e Aristóteles ainda permanecem como central na arte, principalmente no que concerne a paisagem, em uma ideia de que deve ser colocado na pintura o que é real. Ou, ao menos, o que *aparenta* ser real. Consequentemente, as paisagens cubistas não entrariam nessa categoria, uma vez que a pintura cubista estava longe de querer ser representativa.

Ao mesmo tempo, essa relação é uma das questões lançadas pelos cubistas. O que, afinal, é realidade? A arte deve ser apenas uma *mimeses* dessa suposta realidade? Qual é a relação entre o artista e o espaço em que ele vivencia e, eventualmente, transforma em arte?



Figura 1: Pablo Picasso, *Paysage avec un pont*, 1909, óleo sobre tela, 81x100 cm. Praga, Acervo Palácio Glotz-Kinsky.

Paisagem com uma ponte (figura 1), ou, *Paysage avec un pont*, no título original, data ainda no início do movimento cubista, pertencente a um de seus pioneiros, Pablo Picasso. Picasso é desconhecido pelas pinturas de paisagem, sendo proeminente nas

pinturas políticas e de natureza morta. No entanto, no início, sob influência de Paul Cézanne, as pinturas de paisagem eram mais comuns.

Cézanne, pintor reconhecido por suas paisagens, foi um dos principais influenciadores para o movimento Cubista (GOMBRICH, 2013) e, nessa lógica, nada mais comum dos que os pintores cubistas também iniciassem nesse gênero da pintura. Porém, a paisagem gradualmente passou a ser mais utilizada pelos pintores menos conhecidos do movimento, o que auxiliou na ideia de que a paisagem desapareceu nas vanguardas europeias.

Ao observarmos a Figura 1, é perceptível a junção entre os elementos naturais, característicos da pintura de paisagem clássica, com os elementos construídos, ao mesmo passo que há uma separação entre os componentes ao considerarmos o título em que Picasso destaca a ponte do restante da paisagem. Essa pintura mostra a noção individual daquela paisagem, mais do que a ideia coletiva daquele local. Em tal concepção, a representação do lugar vai para além do olhar, para além da percepção inicial.

No sentido artístico de representação, de acordo com Berque (1989, p. 19) : “en Europe, la représentation du paysage a traversé depuis le XIXe siècle (entre l’Ecole de Fontainebleau, Cézanne et les modernes) la crise que l’on connaît. Quand on pense que la notion de paysage est née de la peinture, cela pose problème”⁴. Segundo o autor, a *crise* da representação, principalmente no gênero paisagem, foi manifestada a partir dos modernistas. Esses movimentos contribuíram para que a paisagem não fosse mais representada de uma maneira tradicional, e, na interpretação do autor, não mais formulada pela pintura.

Além disso, esse fato pode ser considerado como um problema já que a paisagem era primordialmente pela pintura. Entretanto, mesmo que a *representação* da paisagem tenha desaparecido da pintura, a paisagem, em si, não desapareceu. O gênero de paisagem permaneceu vivo nos movimentos de Arte Moderna, o ponto principal é que ela foi modificada, de modo que ela é encontrada para além dos limites impostos por outrora.

Metzinger e Gleizes (1964 [1912], p. 2), pintores pertencentes ao movimento cubista e autores de “Cubismo”, um dos principais textos sobre o movimento e suas características, apontam que: “we do not intend to provide definitions; we only wish to

⁴ “Na Europa, a representação da paisagem depois do século XIX (entre a escola de *Fontainebleau*, Cézanne e os modernos) atravessa a crise que conhecemos. Quando se pensa que a noção de paisagem é nascida na pintura, isso se apresenta como um problema.” (BERQUE, 1989, p. 19, tradução livre).

suggest that the joy of taking by surprise an art undefined within the limits of the painting, is worth the effort it demands, and to incite to this effort whoever is worthy of the task.”⁵

Para eles, não há uma definição exata até onde a pintura pode ir. Pelo contrário, a ideia seria entregar o que se entende da pintura para aqueles que a observam.

A pintura de paisagem, então, não precisaria de limites nem de locais específicos para ser colocada na tela. Tal noção transcende a ideia de representação e, mais especificamente, a de representação da paisagem. Nesse olhar, a paisagem realmente é quebrada, mas não é morta. Ela é rompida momentaneamente para se unir novamente em uma maneira completamente diferente de como ela é conhecida inicialmente, da maneira como o artista a **percebe**, não meramente observa.

A considerar a figura 1, entende-se a ideia de que a representação da paisagem já não é mais a mesma e, em conjunto com a discussão colocada por Metzinger e Gleizes (1964 1912]), compreende-se que a representação pode ser considerada um dos limites da pintura até o momento em que os cubistas provocam uma ruptura. Entretanto, não há um rompimento completo, mas um certo aprofundamento da ideia dos limites da representação.

Para Almeida (2003, p. 72), “as representações são fundadas sobre a aparência dos objetos e não sobre os objetos em si”. Ao considerar a representação como uma apresentação do objeto, uma perspectiva dele, pode-se entender que há um resíduo de representação na arte cubista. Como já foi exposto, o cubismo não nega completamente a representação, ele a desafia. Gil Filho (2005, p. 53-54) argumenta que:

a representação é expressão concreta, quer por manifestação, quer por emanção de uma vontade incontida do aqui e agora, e não admite redução a nenhuma outra forma semelhante. A individuação da representação é expressa por meio de formas concretas mediadas pela linguagem. Como fenômenos sensíveis, as formas se revestem de sentido através de seu âmbito.

A pintura, como uma expressão, revela um mundo de significados. Entretanto, sobre o que o Cubismo nos fala? As formas que *Paisagem com uma ponte* (Figura 1) de Picasso nos revela mais do que um mundo de significados, mas **mundos** de significados. Outra pintura do início desse movimento que também se classifica como paisagem é *Tree at L'estaque* de Georges Braque (figura 2).

⁵ “Nós não temos a intenção de prover definições; nós apenas queremos sugerir que a alegria de ser surpreendido em uma arte não definida sem os limites da pintura, vale o esforço que é exigido, e iniciar qualquer esforço é válido.” (METZINGER; GLEIZES, 1964 [1912], p. 2, tradução livre).



Figura 2: Georges Braque, *Trees at L'estaque*, 1908, óleo sobre tela, 90.5 x77.4 x 7.5 cm. Copenhague, Galeria Nacional da Dinamarca.

Também de inspiração cezarianiana, Braque, outro pioneiro do movimento Cubista, realiza a exploração de um espaço para além do plano por meio da paisagem. Assim como na pintura de Picasso, a paisagem não é revelada de maneira completamente plana, mesmo que a pintura o seja. A ideia do cubismo de ir para além da observação simples de apenas um ângulo é o que mais desafia a ideia de representação (FAURECHAU, 2015).

Gil Filho (2005, p. 56) dispõe que “as representações remetem à consciência coletiva, que explica o que é de interesse imediato e acessível a qualquer um. Seria a

realidade prática, apreendida através da apropriação comum da linguagem e da imagem, e de sua veiculação de idéias”. Mais uma vez é mostrado que as representações estão ligadas à coletividade, ao passo em que é o coletivo que forma as imagens a serem dispostas por meio da representação.

Os quatro autores mencionados para o debate de representação (BERQUE, 1989; CLAVAL, 2008; ALMEIDA, 2003 e GIL FILHO 2005), bebem na mesma fonte teórica, de vertente francesa e que se alinham nas ideias onde a representação depende predominantemente do coletivo ante ao individual. Nesse sentido, a representação da paisagem na arte é observada com necessidades de representação daquilo que é revelado no mundo material, que foi construído pelos sujeitos, pelo grupo.

Em um outro olhar, no lado da *Nova Geografia Cultural*, espacialmente em sua vertente anglo-saxônica, Mitchell, um dos geógrafos de destaque desse grupo, dispõe que, “as a representation, landscape is also ideology. It is a specific way of seeing; that is, while landscape signifies the look of the land, it also signifies a specific way of looking at the land.”⁶ (MITCHELL, 2005, p. 50). Aqui observa-se uma maior aproximação às teorias marxistas, sendo uma delas a ideia de ideologia, a compreender os objetivos que cada classe possui para determinada paisagem. A representação, nesse caso, é ainda mais próxima da matéria que a anterior, mas com ênfase também no coletivo. Em outro escrito, Mitchell aponta que,

Landscape is thus quite a complex concept. A theory that seeks to explore the connections between landscape production and representation, it seems to me, must fulfill three basic requirements...First, a theory of landscape representation and production must tell us what landscape is (how we understand “landscape” and what its relations are to the material world). Second, it must explain how “landscape” is produced as part of socially organized systems of production and reproduction (for landscapes in no way exist external to the functioning of society). Finally, landscape theory must specify the processes by which material landscapes and their representations function in society (which is a different question than the second).⁷ (MITCHELL, 2008, p. 162-163).

⁶ “Como uma representação, paisagem é também ideologia. É um modo específico de ver; isso é, enquanto paisagem significa o olhar da terra, também significa uma maneira específica de ver a terra.” (MITCHELL, 2005, p. 50, tradução livre).

⁷ “Paisagem é um conceito bem complexo. Uma teoria que procura explorar as conexões entre produção da paisagem e representação, precisa, ao meu ver, preencher três requerimentos básicos...primeiro, uma teoria de produção e representação da paisagem tem que nos mostrar o que é paisagem (como nós entendemos “paisagem” e quais são suas relações com o mundo material). Segundo, deve explicar como “paisagem” é

A paisagem, conceito complexo que aos poucos vamos aqui delineando, assim como todo e qualquer conceito dentro de uma visão científica, é modificado conforme a orientação teórica de cada pesquisador. Nesse caso, pelo olhar do Materialismo Histórico-dialético, Mitchell, assim como outros geógrafos da Nova Geografia Cultural, grupo iniciado na década de 1980, entende a representação da paisagem como uma produção social. Ou seja, um produto de uma determinada sociedade, a depender da classe, local e modos de produção.

Nesse sentido, a representação de paisagem em pinturas e outras expressões artísticas demonstra uma ideologia daquele que pinta e revela características materiais de um determinado local. Dessa maneira, a *leitura* da paisagem deve ser realizada em uma relação objetiva-subjetiva, mas com mais ênfase na primeira do que na segunda.

Nessa mesma linha de pensamento, Cosgrove, geógrafo cultural britânico, aponta que,

The argument here is that the landscape idea represents a way of seeing – a way in which some Europeans have represented to themselves and to others the world about them and their relationships with it, and through which they have commented on social relations. Landscape is a way of seeing that has its own history, but a history that can be understood only as a part of a wider history of economy and society; that has its own assumptions and consequences whose origins and implications extend well beyond the use and perception of land; that has its own techniques of expression, but techniques which it shares with other areas of cultural practice.⁸ (COSGROVE, 1998, p.1).

Cosgrove (1998), ao estudar e compreender a paisagem na história da arte em conjunção com a paisagem que é conceituada na Geografia, aponta que o conceito, ao mesmo tempo que é complexo, deve também ser observado conforme o local, a cultura em que é praticada. A representação de uma paisagem vai depender, nesse sentido, do que o grupo pratica, idealiza, e constrói, cada qual de uma maneira distinta e historicamente determinada.

produzida como parte de sistemas de produção e reprodução organizada socialmente (não há outra maneira de paisagem existir externamente a uma sociedade funcional). Finalmente, teoria da paisagem deve especificar o processo pelo qual paisagens materiais e suas representações funcionam em sociedade (o que é uma questão diferente da segunda).” (MITCHELL, 2008, p. 162-163, tradução livre).

⁸ “O argumento aqui é que a ideia de paisagem representa um modo de ver – o modo em que alguns europeus têm representados a si mesmos e a outros, sobre eles e seus relacionamentos com o mundo, e por meio disso eles têm comentado sobre relações sociais. Paisagem é um modo de ver que tem sua própria história, mas uma história que pode ser entendida apenas como parte de uma larga história da economia e sociedade; que tem suas próprias assunção e consequências cuja origens e implicações estendem para além do uso e percepção da terra. Que possui suas próprias técnicas e Expressão, mas técnicas que são compartilhadas com outras áreas de uma prática cultural.” (COSGROVE, 1998, p.1, tradução livre).

No entanto, essas leituras de paisagem só são possíveis em uma perspectiva mais concreta de paisagem, em que as linhas e pontos são efetivamente linhas e pontos e a geometria é representada como é vista na materialidade. O Cubismo, ao desafiar essa lógica, provoca também nossos pensamentos da composição da paisagem. E, mais ainda, se a linearidade que consideramos ser a verdade como realidade, seja realmente como a vemos.

Cosgrove (1998) ainda aponta que a ideia de paisagem não desapareceu, mas foi transformada, mesmo que ainda sustente alguns elementos de sua visão tradicional. Se a discussão de paisagem passou por várias fases dentro da Geografia, o mesmo se trata da arte e isso não significa que tenha quebrado ou desaparecido, mas foi transformada conforme as lógicas espaço-temporais das diferentes sociedades existentes no globo.

Sobre essa ruptura realizada pelos movimentos da Arte Moderna, o autor apresenta que, “the landscape vision based on linear perspective, guarantor of realism, was challenged in the arts and simultaneously elevated to the status of an object for investigation by geographical science, a status only now undergoing critical scrutiny.”⁹ (COSGROVE, 1998, p.38). Cosgrove se refere, dentre outros acontecimentos, à publicação do texto de Carl Sauer, datado de 1931, denominado Geografia Cultural (SAUER, 2009 [1931]), em que o autor coloca total ênfase na categoria de Paisagem, em conjunção com essa nova área da Geografia. Assim, a ideia de paisagem na Geografia, ao menos dentro da área humana da Geografia, já aparece com desafios.

Contudo, em uma outra linha de pensamento, dessa vez pela via da fenomenologia de Bachelard (2008, p.159), “a Representação é dominada pela Imaginação. A Representação não é mais que um corpo de expressões para comunicar aos outros nossas próprias imagens”. Para o autor, é por meio da imaginação que a representação comunica o que cada sujeito tem em suas percepções.

Essa ideia é compartilhada pelos geógrafos-fenomenólogos. Para eles, no entanto, a representação, como forma mais concreta, é vista de maneira crítica, já que, para eles, essa concepção impõe certos limites. Nesse sentido, a unir ideias com ideias empíricas, há uma nova acepção em relação à representação.

⁹ “a visão de uma paisagem baseada em uma perspectiva linear, que garante o realismo, foi desafiada nas artes e simultaneamente elevada ao status de objeto de investigação pela ciência geográfica, um status que só agora passa por uma examinação crítica.” (COSGROVE, 1998, p.38, tradução livre).

Wylie (2007, p. 4) ao questionar, “is landscape a scene we are looking *at*, or a world we are living *in*? Is landscape all around us or just in front of us? Do we observe or inhabit landscape?”¹⁰ interroga também a representação da paisagem. A considerar a representação como exterior ao sujeito, considera-se simultaneamente a paisagem dessa forma e, mais ainda, uma construção mais do coletivo do que do individual. Ao questionar a nossa observação da paisagem, Wylie nos indaga se somos exteriores a paisagem ou se nós a movimentamos, ou melhor, *a vivenciamos*.

Em confluência ao previamente argumentado, as pinturas do início do cubismo, de uma paisagem que ainda era embebida de uma reprodução do que se via, demonstra que é necessário ir para além, mas não necessariamente negar completamente a paisagem, ou sua representação. Em resposta a seu próprio questionamento, Wylie suscita que,

This distinction might seem a specious one – it can easily be argued that observing and inhabiting are not mutually exclusive, in so far as we are always doing *both*. Or we could simply say that looking is part of living, not an adjunct to it. Alternatively, we could turn once again to Cezanne’s painting of Mont Saint-Victoire, and this time note that his power of observation is so intense that he seems to be *inside* the landscape he is painting, living and breathing with it, so to speak. Here, therefore, observation in a way *becomes* inhabitation. When we observe or visually explore something intently, we do indeed, have the sense of getting closer to it, sometimes even of getting inside it.¹¹ (WYLIE, 2007, p. 05).

Observar e habitar a paisagem não são componentes que se anulam e, geralmente, os sujeitos fazem as duas coisas simultaneamente. Em muitos momentos a mera observação se torna vivência direta, ou seja, *habitação*. A tendência é quanto mais observa-se, mais se habita. A pintura que o autor cita faz parte de uma série de pinturas que Cézanne criou entre os anos 1902 e 1906 tendo como tema central a Montanha Santa Vitória, localizada na França.

¹⁰ “É a paisagem uma cena que nós olhamos *para*, ou um mundo em que vivemos *em*? É paisagem tudo o que está ao nosso redor ou apenas em nossa frente? Nós observamos ou habitamos a paisagem?” (WYLIE, 2007, p. 4).

¹¹ “Essa distinção pode parecer suspeita – pode facilmente ser argumentado que observar e habitar não são mutualmente exclusivos, já que sempre fazemos *os dois*. Ou nós podemos simplesmente dizer que ver faz parte de viver, não apenas um adjunto. Alternativamente, nós podemos, mais uma vez, observar a pintura da Montanha Santa Vitória de Cézanne, e dessa vez notar que o seu poder de observação é tão intenso que ele parece ser *dentro* da paisagem que ele está pintando, vivendo e respirando com ela, por assim dizer. Aqui, por tanto, observação, em um certo sentido, *transforma* em habitação. Quando nós observamos ou visualmente exploramos algo atentivamente, nós, de fato, temos um senso de ficar mais perto, às vezes até mesmo dentro.” (WYLIE, 2007, p. 05, tradução livre).



Figura 3: Paul Cézanne, *Montanha Santa Vitória*, 1902-1906, óleo sobre tela, 57.2 x 97.2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Ao observarmos a pintura acima (figura 3), é possível compreender um pouco mais o que Wylie (2007) dispõe. A paisagem de Cézanne não é meramente pintada, observada, apenas representada, ela vai para além, ela é *habitada* por Cézanne, vivenciada em seus vários aspectos. Nesse sentido, essa sequência de pinturas demonstra não só uma representação da montanha pela qual Cézanne coloca como centro, mas uma vivência do próprio pintor.

Nela é possível também perceber de onde os cubistas partem. Se direcionarmos nossa atenção para as técnicas artísticas, as pinceladas se aproximam dos primeiros quadros cubistas, como os que aqui já foram dispostos (figura 1 e figura 2). Do ponto de vista geográfico, a paisagem, que no caso da obra de Cézanne é nitidamente mais representacional que as demais, é revelada por outros aspectos do que sua planificação. Nela há um local específico, uma *paisagem* específica que inspirou o artista. Já nas pinturas de Picasso (figura 1) e Braque (figura 2), não há um local específico, a inspiração

pode ter vindo de vários lugares, ou de todos eles ao mesmo momento. São paisagens, não *uma paisagem*.

Para Almeida (2021, pg. 134), “a paisagem é uma construção cultural sobre um ambiente natural. E por causa disso a sua significação é cambiante e a sua definição pode ser tão fluida.” A paisagem também pode ir além dessa designação, ela se move entre as ideias do que é natural e construído o que leva a várias divisões, deixando dessa maneira, a transformação dessa paisagem um complexo de complexos paisagísticos.

É necessário explicitar um pouco melhor essa linha de raciocínio. A continuar no debate, a autora também aponta que “a paisagem retratada em qualquer dos campos das Artes Visuais reflete o cotidiano de uma sociedade, em um determinado espaço, em um dado momento, possibilitando diferentes interpretações de significados e representações nela inseridas.” (ALMEIDA, 2021, pg. 134). Nesse olhar, as pinturas de paisagem revelam o momento daquela sociedade, suas articulações, suas necessidades e o que dela é derivada. Se pensarmos nas paisagens do romântico britânico William Turner, por exemplo, são revelados medos e desejos por meio das pinceladas escurecidas e dos mares sempre em tormento.

Não se tratam, portanto, apenas de representações da paisagem, são vivências reveladas em uma tela por pintores que a transformam em seu próprio mundo. Assim, se compararmos a paisagem de Cézanne (figura 3) com as de Picasso (figura 1) e Braque (figura 2) entendemos o porquê se apreende que houve uma quebra da paisagem no cubismo. Em um primeiro olhar, não parece que há ligação entre os pintores e aquela paisagem que foi exposta, no entanto, os vários “pedaços” de paisagem revelam o que é a paisagem: um complexo sentido por cada pessoa de maneira distinta. Assim,

In the representational or symbolic approach to landscape all material objects must have a ‘*but also*’, a significance that is anterior to, and constitutive of, their meaning as it occurs through encounter and use. For in itself the rock is regarded as an epistemological nothing, requiring the supplement of ‘culture’ to achieve phenomenal fullness. Meaning, in other words, must infuse the rock from the *outside*. Meaning must be first *imagined*, before material action is performed. The material landscape is in itself mute and passive, a lack without force.¹² (WYLIE, 2007, p. 99).

¹² “Em uma abordagem representacional ou simbólica da paisagem, todos os objetos materiais devem ter um ‘*mas também*’, um significado que é anterior a, e constitutivo de, seus significados como ocorrem por meio de um encontro e uso. Por si mesma uma pedra é nada epistemologicamente, necessitando de um

A paisagem representacional necessita de significados exteriores a ela, geralmente realizados de maneira coletiva já que a paisagem material, também considerada com *real* falta significados inerentes a ela, falta sujeito, já que é ele quem transmite esses significados. Nessa relação, apenas ver uma paisagem não significa necessariamente *viver* essa paisagem. *Sentir* a paisagem implica necessariamente em vivência, relações complexas entre mundos. A ideia de uma paisagem representacional é, destarte, insuficiente para os cubistas, aqueles que queriam ultrapassar as barreiras da realidade que se acredita existir.



Figura 4: Jean Metzinger, *Cubist Landscape*, 1911, óleo sobre tela, 80.3 x 99.6 cm, New York, Galeria Christie's.

Se observarmos atentamente a pintura acima (figura 4), intitulada provocativamente como *Paisagem Cubista*, de Jean Metzinger, podemos perceber vários

suplemento da 'cultura' para alcançar um preenchimento fenomênico. Seu significado, em outras palavras, embebeda a pedra de *fora*. O significado deve ser primeiro *imaginado*, antes de a ação material ocorrer. A paisagem material em si é muda e passive, algo sem força." (WYLIE, 2007, p. 99, tradução livre).

elementos de uma paisagem classificada como natural, mas em seu centro as construções humanas perfazem o tema da pintura. No entanto, ambos se misturam como em uma dança conjunta de várias paisagens que se transformam em um todo aglutinado. Em uma visão representacional, essa paisagem não passaria de uma abstração da paisagem. Entretanto, é possível ver que se trata, de fato, de uma pintura de paisagem. A diferença nesse caso, reside na condicionalidade de que essa paisagem não é como se vê de maneira limitada, mas como se percebe com todos os sentidos.

Por esse e outros motivos, o movimento Cubista, assim como o Futurista e o Surrealista que o sucederam, considera que aprofunda no que se denomina por arte não-representacional. Ainda que, segundo Metzinger e Gleizes (1964 [1912], p. 13), “the only difference between the Impressionists and ourselves is a difference of intensity, and we do not wish it to be otherwise”¹³, eles transgrediram as práticas de seus antecessores. No impressionismo ainda podíamos ver pinturas representacionais de maneira mais nítida que no cubismo.

Isso pode ser observado se voltarmos à pintura de Cézanne (figura 3) e a compararmos com a de Metzinger (figura 4). Em seu contato, é possível perceber várias relações semelhantes, mesmo que a primeira seja tomada como uma representação mais “fiel” que a segunda. A intensidade colocada pelos autores não se restringe às formas geométricas e se expande na seleção das cores. Em ambas as pinturas há um jogo de tons e sobretons para identificar alguns elementos, como local menos iluminado ou mais iluminado e, em relação da paisagem, da *sensação* de paisagem, mais do que apenas a visão, que é revelada de maneira diferente.

Em ambos os casos, mais do que nas pinturas anteriores (figura 1 e 2), há um aprofundamento dos pintores nessa dinâmica de paisagem. Ela vai para além da representação, seja ela de forma coletiva, ou menos de uma maneira material. Releva, de modos diferentes, as paisagens mais do que observadas, mas *habitadas*.

Nesse sentido, entre todas as características do movimento estabelecidas pelos historiadores da arte, a sua forma não-representacional (AMBROSIO, 2016) é um elemento que nos interessa enquanto geógrafos (HAWKINS, 2015). É fundante, logo,

¹³ “a única diferença entre os Impressionistas e nós é uma diferença de intensidade, e nós não desejamos que seja de outra maneira.” (METZINGER; GLEIZES, 1964 [1912], p. 13, tradução livre).

compreender o porquê e se realmente a arte cubista é não-representacional e como tal questão pode expandir a perspectiva geográfica da paisagem. Para Ferraz (2009, p. 30),

Olhar certa paisagem e representá-la pictoricamente é uma tradição que acompanha o homem desde os primeiros passos de sua evolução racional, emocional e civilizatória, ou seja, um ser que pensa/sente o mundo, tenta comunicar suas impressões para um ser outro por meio de palavras (escritas ou orais) e imagens (desenhadas, gestuais, pintadas e expressões diversas), de forma a gerar sentido de compreensão, identificação, incômodo e interpretação-recriação das representações por ele elaboradas.

A representação, como já discutido, era algo, e ainda é, particularmente relevante na pintura, se considerarmos movimentos contemporâneos como o Hiper-realismo (ALMEIDA, 2021). Os pensamentos, sentimentos, como no Romantismo, podem ser observadas em pinturas como de Turner, em que são reveladas paisagens que envolvem o belo e pictórico, mas também paisagens que podem ser sublimemente destrutivas.

A grande diferença nesse caso é que, como Fauchereau (2015, p. 64) aponta, “acontece que, ao renunciar quase completamente à semelhança, os cubistas liberam em definitivo o artista. Tudo passa a ser possível”. A natureza e o ambiente construído podem se tornar um só, seja ela de maneira harmônica ou destrutiva.

Nesse sentido, mesmo que as paisagens cubistas não se revelem de uma maneira que imediatamente se identifique o objeto, elas podem conectar aquele que observa a pintura dela com que a pintura de Turner. A diferença é que não há um único lugar específico possível para certas paisagens. É possível imaginar qualquer tempo e espaço por meio das obras.

Com o mesmo título da obra de Metzinger (figura 4), Diego Rivera revela sua *Paisagem Cubista* (figura 5), de uma maneira completamente diferente da pintura anterior. Poderiam, inclusive, ser de um mesmo local, ou de local nenhum. Contudo, ainda pode despertar memórias de diferentes vivências para aquele que observa tal pintura.

É nítido nesse debate que é necessário romper as barreiras da representação para considerarmos e entendermos não apenas as paisagens cubistas, como de toda a Arte Moderna e de outras formas artísticas onde considera-se a paisagem como gênero inexistente. Assim, a ideia de não-representação parece mais promissora para entender tais relações da paisagem.



Figura 5: Diego Rivera, *Cubist Landscape*, 1912, óleo sobre tela, 65.4x90.2 cm, New York, Museum of Modern Art.

Pela via da não-representação, aqueles que aderem tal teoria não negam ou eliminam totalmente a representação, mas questionam suas limitações, principalmente em estudos contemporâneos e naqueles em que não há um todo, mas partes, como a arte Cubista. A não-representação corrobora para compreender aquilo que a representação possa vir a ser limitadora (DEWSBURY, 2014).

Söderström (2005, p. 14-15) complementa que a representação:

No longer more or less correct mental images, they are seen as one of the elements in a network of human and non-human distributed intelligence, which constantly transforms the world we inhabit. This means that geographers are (and, probably increasingly, will be) analysing the interplay between different forms of representations of space – in maps, photographs, cinema, etc. – and fields of practice, such as patterns of behaviour in the urban environment or urban planning. They study, in other words, ‘representations in the wild’ (i.e. having

escaped from the prison house of the *cogito*)¹⁴ (SÖDERSTRÖM, 2005, p. 14-15).

O que mais se questiona, logo, é a representação “clássica” e a até que ponto ainda podemos utilizá-la sem certa criticidade contextual. No Cubismo, como visto nas figuras 1, 2, 4 e 5, a ruptura com a representação não é completa. Ela é desafiada de maneira que é questionado o que é observado e vivenciado.

Aqueles que seguem pela abordagem não-representacional estudam as relações para além do sujeito. Eles compreendem que em mundos habitados por humanos e não-humanos, é necessário romper as barreiras conhecidas para conseguirmos continuar a tentar compreender o mundo que se vive e, em consequência, a paisagem. Nessa lógica, há uma necessidade de aprofundar nessa categoria em transcendência ao que se é colocado, posto que as mudanças impostas pela sociedade são inúmeras e há a necessidade de novas abordagens para analisar seu dinamismo.

Nesse processo, as pinturas não revelam a realidade em si, já que a realidade está no que cada um pensa do que se vê, ouve, cheira, toca. A partir dessas percepções corporais, não apenas da visão, a realidade é modificada e criada a partir daquilo que se tem como referência. Essa é a dificuldade de se representar com exatidão, ou mesmo proximidade o que se vê. Dessa forma,

Landscape can change the body encountering it, which is to say that the body never leaves the field of a landscape the same as it enters it. This is precisely where a non-representational account of landscape pushes at the limits of the representational in seizing upon this ongoing cusp of a human's becoming¹⁵. (DEWSBURY, 2014, p. 8)

A corporeidade é dimensionada por meio do nexos sensível pela qual a paisagem emerge da mente-consciência. Ela não está em nossa mente e por ela se constitui. Uma árvore não é uma árvore se assim não for denominada. Assim como uma paisagem não é uma paisagem se assim não for considerada. Contudo, os limites da representação fazem

¹⁴ “Não mais ou menos imagens mentais corretas, eles são vistos como um dos elementos em uma rede de inteligências humanas e não-humanas, que constantemente transforma o mundo que habitamos. Isso significa que os geógrafos estão (e, provavelmente, estarão cada vez mais) analisando a interrelação entre diferentes formas de representações do espaço – em mapas, fotografias, cinema, etc. – e campos de prática, como padrões de comportamento no ambiente urbano ou planejamento urbano. Eles estudam, em outras palavras, ‘representações no mundo selvagem’ (isso é, havendo escapado da prisão do *cogito*).” (SÖDERSTRÖM, 2005, p. 14-15, tradução livre).

¹⁵ “Paisagem pode mudar o corpo que a encontra, o que significa que o corpo nunca abandona o campo da paisagem no mesmo momento que adentra nela. Isso é precisamente onde uma abordagem não-representacional da paisagem vai na direção dos limites do representacional em apropriar-se dessa “beira” dinâmica do devir humano.” (DEWSBURY, 2014, p.8, tradução livre).

com que seu rompimento seja necessário para compreender a paisagem em sentidos corpóreos para além da forma simbiótica.

O encontro entre mundos, corpos, faz com que modifiquemos nossa própria maneira de ver. Isso também se transforma em realidade. Na não-representação, o corpo é o principal meio de comunicação e é por ele que se percebe, ao mesmo passo que é por ele que se transforma a realidade interior em realidade exterior. Dessa forma, a não-representação puxa os limites da representação ao apontar outros elementos, aqueles relacionados às práticas cotidianas de relação, ação e comunicação com o mundo.

A arte, a partir dos cubistas, principalmente, ao deixar as amarras de lado, pôde mostrar que o mundo não precisa ser de apenas um ponto de vista. Não há totalidade e nem fragmentação, há sensibilidade e percepção. Como provoca o ensaio dos artistas:

Let the picture imitate nothing and let it present nakedly its *raison d'être!* Then we should indeed be ungrateful were we to deplore the absence of all those things – flowers, or landscape, or faces – whose mere reflection it might have been. Nevertheless, let us admit that the reminiscence of natural forms cannot be absolutely banished; as yet, at all events. An art cannot be raised all at once to the level of a pure effusion.¹⁶ (METZINGER; GLEIZES, 1964, p. 7).

Tal pensamento corrobora como provocações para pensarmos a paisagem sem separações, ainda que sem a totalizar de uma maneira “fechada”. Vê-la de diferentes perspectivas, urbana, rural, cultural, vernacular entre outras, que só são constituídas pelo(s) sujeito(s). Uma perspectiva aberta de paisagem implica numa noção de um todo complexo de possa ser interpelado por diferentes dinâmicas e experiências.

Para tal, é necessário romper algumas barreiras e ideias para trazer novas provocações e, assim, alimentar a sentido de ser e fazer ciência. A considerar que,

As relações entre a obra de arte e a realidade percebida pelos sentidos ficam desde então confusas: ‘Se esses pintores’, diz Apollinaire, ‘ainda observam a natureza, eles deixaram de imitá-la e, de forma cautelosa, evitam a representação de cenas naturais observadas e reconstituídas pelo estudo. A verossimilhança deixou de ter importância. (...) O sujeito deixou de contar e, caso ele o faça, é com muita dificuldade.’ A obra pintada e a realidade ambiente são complementares e sua complementariedade é indispensável: ‘Nós iríamos sufocar em salas sem janelas que obrem as telas com os reflexos da rua. Existe uma luta entre as telas e as janelas (...), uma luta na

¹⁶ “Deixe que a imagem nada imite e permita que ela apresente em sua razão de ser! Só então poderemos realmente ser ingratos se deploramos a ausência de todas essas coisas – flores, paisagem ou faces – cujo mero reflexo deveria ter sido pintado. Todavia, deixe-nos admitir que a reminiscência das formas naturais não pode ser absolutamente banida; por agora, de toda forma. Uma arte não pode ser erguida instantaneamente ao nível de efusão pura.” (METZINGER; GLEIZES, 1964, p. 7, tradução livre).

qual a tela deve permanecer vitoriosa.’ Tanto por suas obras quanto por suas declarações, os próprios pintores confirmam essa distância necessária entre a obra criada e a realidade visual: ‘O quadro perfeito’, afirma Metzinger, ‘o quadro *verdadeiro*, será aquele em que nada terá escapado da transposição, em que nada de direto será perceptível.’ Ou melhor, Georges Braque: ‘Não se deve imitar o que se quer inventar (...) Os sentidos deformam, o espírito forma. Deve-se trabalhar para aperfeiçoar o espírito. Só existe a certeza naquilo que o espírito concebe.’ Para convencer que não é possível criar reproduzindo, Braque utiliza uma fórmula lapidária: ‘Não se faz um prego a partir de um prego, mas a partir do ferro.’ E Duchamp-Villon: ‘As artes não têm como único objetivo a descrição a imitação. Eles criam seres desconhecidos a partir de elementos sempre presentes, mas não aparentes. (FAUCHEREAU, 2015, p. 66).

Há uma diferenciação entre o que é realidade e, dessa forma, o que é representação. O desaparecimento do gênero de paisagem na arte se deu nesse âmbito: um desaparecimento de uma paisagem representativa, ou melhor, que tenta mostrar o mundo exterior e extensivo da forma mais próxima possível, sem considerar as diferentes relações nele existentes. Assim, ir para além da representação se faz necessário para empreender até mesmo as conexões contemporâneas e mesmo relações políticas convergentes à interioridade.

Se, como Braque dispõe, ‘o prego não se faz a partir de um prego, mas do ferro’, a paisagem não se faz a partir da paisagem, mas de uma relação entre tempo, espaço e sujeito. Mas não apenas. Essa complexidade de relações vai para além das barreiras científicas e, por isso, utilizar da arte como ponto de partida, se faz importante. Assim, “ao destruir a aparência das coisas — e das pessoas —, os cubistas estavam dizendo que ofereciam uma realidade alternativa, a realidade da memória ou de diferentes percepções. (SCHAMA, 2010, p. 395). A realidade que os cubistas oferecem não é uma única realidade, mas *realidades*, a entender que cada um compreende sua própria realidade de maneira diferente.

Essa maneira de entender o mundo, o sujeito e suas percepções, vai muito ao encontro do pensamento empírico. Hume (2009), dispõe em todo o seu texto, as características e diferenças do empirismo na compreensão do pensamento, *da natureza humana*. O autor, assim como outros empíricos, é uma das bases da não-representação, uma vez que a separação de um pensamento cartesiano se faz necessária.

Nesse sentido, “empiricism, evocation and polemic are the three main means by which I want to set out how we might begin to think a non-representational rather than a

representational landscape in cultural geography.”¹⁷ (DEWSBURY, 2014, p. 2). As três características estão presentes em uma relação cubista de paisagem. A paisagem cubista deriva de outras percepções, de uma base da ferramenta, e não da ferramenta em si. Nesse sentido, esse debate pode corroborar com um outro olhar da paisagem.

No entanto, o pensamento empírico para essa teoria, vai para além dos pensamentos clássicos de Hume (THRIFT, 2008), indo também nas ideias de Deleuze e Guattari (DEWSBURY, 2014). Ao mesmo passo, as teorias da não-representação muitas vezes se diferem daqueles geógrafos que optam pela teoria da fenomenologia (WYLIE, 2007).

No entanto, como já apontado na introdução, utilizaremos das teorias de acordo com seu escopo, de forma a preservar o entendimento, mas ao mesmo passo ir além, assim como cubismo, de algumas fronteiras. Pensando até mesmo de uma maneira cubista, ou seja, livre, mas com base teórico-metodológica.

Nessa lógica, entende-se ainda as várias críticas em relação à essas teorias, especialmente devido ao prefixo de negação. Assim como Lorimer (2005), entendemos que o termo mais próximo e melhor abrangente seja “mais-do-que-representacional”, sendo esse o termo escolhido ao tratarmos dessa teoria, mesmo que a maior parte dos teóricos com os quais dialogamos usem “não-representação”.

Esse entendimento deriva do fato de que o Cubismo não rompe por completo muito menos nega a representação, a intenção desse movimento, como mostrado, é ir além da representação, de maneira a compreender quais são as representações e o que são as percepções de cada pintor, cada sujeito.

Nessa construção das paisagens pelas lógicas da mais-do-que-representação, o imaginário possui um papel importante, de forma a ir além de um espaço concreto e uma única temporalidade. No entanto, é necessário compreender o que se diz por temporalidade e como ela é também de certa forma quebrada dentro do movimento cubista.

Se a representação foi desafiada, as dimensões espaço-temporais também o foram, já que essa relação é inevitável. Além disso, para entendermos uma paisagem cubista e utilizar esse entendimento para compreender outras realidades, é necessário embarcar no entendimento de geometria e quarta dimensão, já que é justamente essas características que “quebram” a paisagem. Ou, como vimos, vai para além de seu entendimento pictórico.

¹⁷ “Empiricismo, evocação e polêmica são os três principais meios pelo quais eu quero basear em como nós podemos começar a pensar mais em uma paisagem não representacional do que uma paisagem representacional na Geografia Cultural.” (DEWSBURY, 2014, p. 2, tradução livre).

1.2. A QUARTA DIMENSÃO CUBISTA: CAMINHANDO PARA ALÉM DO ESPAÇO EUCLIDIANO

*No livro, as aventuras do olhar
No filme, a vida da letra
Na música, cores falam
Na minha mente, tudo e nada são um só*

Uma característica do Cubismo que o destaca perante outros movimentos da Arte que o antecedem é sua aproximação da ciência. Principalmente de conceitos científicos da física. O apreço pela geometria é nítido em vários quadros, especialmente nos de Picasso e Braque, cubistas mais conhecidos, assim como é perceptível nas pinturas apresentadas (figuras 1, 2, 4 e 5). Até na de Cézanne (figura 3) é nítido a aproximação de um estudo geométrico, uma delimitação espacial, diferente da até então configurada.

Segundo Argan (1992, p. 302), “na pintura de Cézanne, os objetos são decompostos e reconstruídos na trama do espaço; o quadro já não é a superfície sobre a qual se projeta a representação da realidade, e sim o plano plástico em que ela se organiza.”. Cézanne, grande inspirador do Cubismo, assim como Van Gogh e Gauguin, não pertenciam a apenas um movimento artístico em específico, mas inspiraram vários. Essa composição de Cézanne foi uma das grandes inspirações do cubismo, já que, como mostrado, a pintura desse artista não era completamente representacional.

É nesse contexto que pode se afirmar que o rompimento do figurativo nas telas ocorreu antes do cubismo, desde o começo da pintura moderna (SCHAMA, 2010). Assim, a tela do artista não era apenas um local onde se desenhava o que via ou o que o coletivo imaginava. Dessa forma, os cubistas adentaram nessas portas imaginativas que foram abertas pelos seus antecessores e construíram uma relação ainda mais próxima com uma pintura que não se preocupava tanto em mostrar uma realidade do coletivo, mas uma realidade própria do artista.

Em seu estudo de anos acerca do *Mont Sainte-Victoire* (ver figura 3), Cézanne produziu diversas pinturas sobre essa mesma montanha, cada uma com uma diferente perspectiva. Um dos principais objetivos foi o de aprimorar a *geometria* da montanha por meio dos diversos ângulos que o artista era capaz de perceber (MERLEAU-PONTY, 2013). Essa maneira de olhar, de observar e perceber os objetos, as paisagens, foi outra herança capturada pelos cubistas. Os artistas desse movimento aprofundaram seu foco na geometria e nas perspectivas do espaço observado.

Essa relação com a geometria foi outra característica que quebra a representação da paisagem e, portanto, como ela é colocada em uma tela. Em uma relação geométrica, a perspectiva linear, que até então era a mais utilizada e já estabelecida entre pintores e cientistas, era a única perspectiva aceita quando se tratava de representar objetos figurativos. Tal componente é exacerbado na paisagem, já que é nessa perspectiva que, em teoria, se tem uma maior aproximação com a realidade.

Sobre tais relações, Cosgrove (1998 [1984], p. 54) discorre que:

Geometrical continuity and new transformational rules between geometrical forms are propounded in a treatise by Poncelet written at the same time that Constable and Turner were exploring light and atmosphere in landscape in ways that implicitly challenged the dominance of linear perspective for space composition. Finally von Staud in the 1840s eliminated metrical ideas from perspective geometry, revealing the possibility of a non-Euclidian space and n-dimensional constructions. His work was completed by F. Klein in 1875 a little before modernists eliminated perspective from space composition and at the same time as the first patents were taken out for modern photographic printing techniques.¹⁸

A transformação das regras da geometria e utilização de uma perspectiva não euclidiana começou anos antes dos modernistas. Aos poucos a linearidade nas pinturas foi reduzida a ponto de se transformarem completamente para além do espaço euclidiano. Os cubistas não foram os primeiros a quebrar as regras de uma geometria euclidiana, mas foram os que romperam de fato com essa concepção no que concerne às práticas representativas das pinturas.

É necessário compreender que o contexto histórico do movimento cubista, antes da primeira guerra mundial e em um constante contato com profundas mudanças tecnológicas, auxiliou esse rompimento com a representação de um espaço euclidiano. O desafio das pinturas de paisagem pela perspectiva de um espaço não euclidiano e que transcenda três dimensões é uma razão que intriga os estudos sobre esse movimento. Como a representação era compreendida como algo dotado de certa imobilidade dentro da técnica de pintura tradicional, a partir do momento em que se coloca diferentes

¹⁸ “Continuidade geométrica e novas regras transformacionais entre formas geométricas são postuladas em um tratado de Poncelet escrito ao mesmo tempo em que Constable e Turner estavam explorando luz e atmosfera na paisagem de modos que implicitamente desafiaram o domínio da perspectiva linear para composição espacial. Finalmente, von Staud, na década de 1840, eliminou as ideias métricas da perspectiva geométrica, revelando a possibilidade de um espaço não euclidiano e construções n-dimensionais. Seu trabalho foi completado por F. Klein em 1875, pouco antes dos modernistas eliminarem a perspectiva na composição espacial e, ao mesmo tempo que as primeiras patentes para impressão fotográfica moderna foram registradas.” (Cosgrove, 1998 [1984], p; 54, tradução livre).

perspectivas de um mesmo objeto, ou no caso, de uma paisagem, a própria representação é imediatamente questionada.

A preocupação de Cosgrove com a paisagem se pauta principalmente em sua representação, conforme ele afirma: “with the rise of modernist and other forms of nonrepresentational art in the past 100 years landscape has lost much of its claim to be an important preoccupation of progressive artists.”¹⁹ (COSGROVE, 1998 [1984], p.21). No entanto, como já debatido, a paisagem foi um importante objeto para os artistas que iam para além da representação. A abstração da paisagem não significou negar sua importância, e sim o questionar como se enxerga o mundo ao redor que, para os cubistas, estava longe de ser de algo linear ou puramente objetivo.

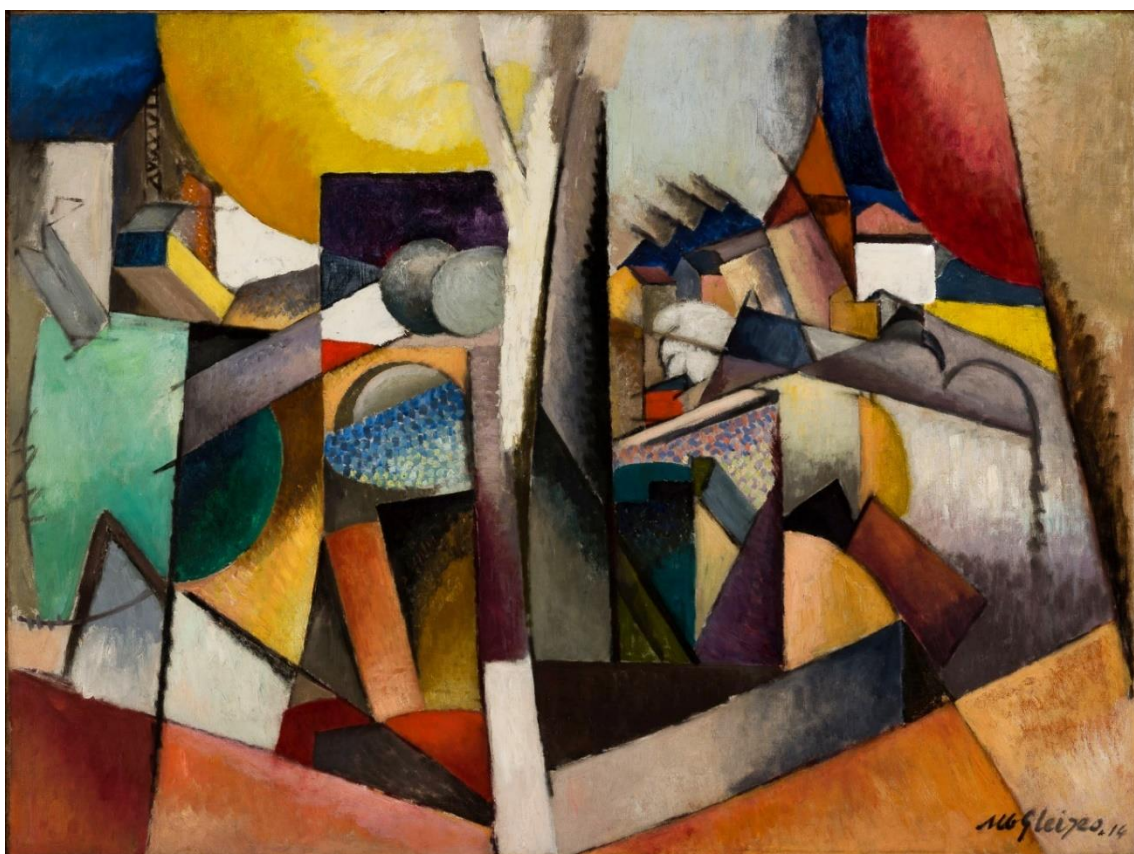


Figura 6: Albert Gleizes, *Paysage cubiste or Arbre et fleuve*, 1914, óleo sobre tela 97 x 130 cm, publicado em *Der Sturm*, 5 de outubro 1920.

Paisagem cubista ou Árvore e rio (tradução livre), mostra nitidamente essa relação cubista com a geometria não euclidiana. Albert Gleizes, artista, autor e

¹⁹ “Com o crescimento do modernismo e outras formas de arte não representacional nos últimos 100 anos, a paisagem tem perdido muito de reivindicação para ser uma importante preocupação dos artistas progressivos.” (COSGROVE, 1998 [1984], p.21, tradução livre).

pesquisador do movimento cubista possui muitas pinturas de paisagem, sejam elas de locais naturais ou industriais. No entanto, assim como vários artistas, suas pinturas se modificam conforme suas fases, nessa pintura pré-primeira guerra mundial, o artista tem uma aproximação com elementos da natureza de uma maneira mais próxima do que pós-primeira guerra, momento em que se estabelece em Nova York (ROBBINS, 1964).

Segundo Robbins (1964), o artista se volta para uma arte mais abstrata, o que ocasiona que suas pinturas de paisagem sejam mais dinâmicas e revelem mais elementos urbanos. Cabe ressaltarmos que nessa pintura (figura 6) a paisagem não é dividida entre urbana e natural, apenas alguns elementos dela ganham destaque ao lermos seu título. Se Picasso destacava uma ponte na paisagem (figura 1), nesse caso, Gleizes destaca a árvore e o rio (figura 6). O interessante ao observarmos essas duas pinturas é que, além da nítida diferença de estilo decorrente de se tratar de duas épocas distintas do cubismo, enquanto o primeiro coloca o elemento construído separado da paisagem, o segundo destaca dois elementos naturais.

O que nos chama mais atenção são as diferentes figuras geométricas que aparecem na pintura, de modo a revelar uma simultaneidade da paisagem. Assim, essa relação não euclidiana revela uma aproximação do espaço com o tempo nas pinturas, algo que, a considerar pinturas anteriores, era difícil de se visualizar (FAUCHEREAU, 2015). Nesse sentido, é importante destacarmos que:

O cubismo é filho de sua época. Nas décadas precedentes ao seu nascimento, em um ritmo acelerado, aconteceram grandes revoluções científicas. Elas trouxeram várias técnicas novas logo aplicadas à vida cotidiana, mas também trouxeram novas questões. Se a física, química ou astronomia às vezes podem se dar bem com a metafísica (desde Crookes e Flammarion, médiuns e mesas giratórias chamam atenção dos intelectuais), é porque se perdeu bom número de certezas. Na psicologia, Bergson e Freud vão nos ensinar que o homem não é o que se quis acreditar. O próprio tempo e espaço vacilam; Einstein apresenta as bases da relatividade a partir de 1905. Aprende-se a prescindir Euclides e Descartes. É claro que essas ideias não estão ao alcance de todos, mas elas estão no ar; fala-se sobre elas, elas são vulgarizadas, deformadas conforme a necessidade. Os artistas cubistas serão precisamente os primeiros a entender que a obra de arte reproduz uma experiência necessariamente de longo prazo e, de Apollinaire ao russo Matiuchin, os que comentam suas obras não hesitam em recorrer às geometrias não euclidianas. (FAUCHEREAU, 2015, p. 22).

Ciência e arte conversam entre si e se influenciam. A relação dos cubistas é um grande exemplo desse fértil diálogo entre as artes e as ciências. Destacar a relação com a

geometria, não significa que também não foram influenciados pela psicologia. No entanto, o enfoque no momento avança nessa relação espacial euclidiana e não euclidiana que é algo que concerne também à Geografia.

Isso porque o entendimento de espaço também é modificado. Se existe uma possibilidade de paisagem não euclidiana, é possível que haja também uma ideia de **espaço** não euclidiano. Considera-se que a paisagem é uma ótica utilizada para compreender as relações espaciais. Assim, o espaço geográfico pode ser entendido em relações complexificadas para além das concepções de um espaço geométrico euclidiano. Como apontado por Gil Filho (2005, p. 53),

O conceito de espaço estimado pela Geografia é extremamente universal. Sua compreensão já está submetida à compreensão imediata do mundo. Partindo desta premissa, sua primeira apreensão é necessária à existência e, por conseguinte, própria do cotidiano. Todavia, sendo o primeiro conhecimento universalmente necessário, o espaço transcende toda a amplitude genérica do conceito. Sua unidade ontológica remete à etimologia do latim *spatio*, extensão ideal de amplitude inexorável que contém os finitos.

O conceito de espaço está para além de uma mera experiência humana. O espaço, ao ser linearizado, facilitaria sua compreensão, mas, ao mesmo passo, faria com que seu sentido múltiplo fosse secundarizado. Mesmo que o espaço compreenda a finitude em seu sentido ontológico, essa finitude não é exatamente aferível ou completamente cognoscível. Segundo Almeida (2013, p. 47), “na história da Geografia, o espaço não tem sempre o mesmo significado e os métodos para sua compreensão tornam-se plurais. Os significados, espelhados nos discursos, refletem o contexto e a visão de mundo de quem os elabora.” Ou seja, o entendimento de espaço pela Geografia depende muito da perspectiva e ideologia daquele que o pesquisa.

Tuan (2011, p.5), nesse sentido, é assertivo ao afirmar que, “o espaço não é uma ideia, é um conjunto complexo de ideias.” O espaço não é uma unidade, transcende qualquer tentativa ou proposição teórica ou prática de unicidade.

Assim, a ideia de um espaço não euclidiano é uma ideia que corrobora no entendimento da paisagem cubista tanto quanto na construção e complexificação do conceito geográfico de paisagem. Isso decorre da concepção de que a linearidade que é colocada pela geometria euclidiana nem sempre é real. Às vezes duas retas paralelas podem se encontrarem, e um triângulo não necessariamente possui ângulos bem definidos

em se tratando de geometrias elípticas ou hiperbólicas, elementos que são similarmente reabsorvidos e transmutados na arte.

Em convergência a essa discussão, Metzinger e Gleizes (1964 [1912], p. 8) suscitam que “if we wished to tie the painter’s space to a particular geometry, we should have to refer it to the non-Euclidean scientists; we should have to study, at some length, certain of Riemann’s theorems”²⁰. Mesmo que a necessidade de se amarrar a uma só teoria não seja o real desejo, as teorias mais utilizadas pelos cubistas são, em geral, as não euclidianas, como apontado também por Cosgrove (1998).

Com base nessa concepção, voltemos à pintura de Gleizes (figura 6). Nela, é evidente tal ruptura geométrica que opera uma (re)construção da paisagem significativamente distinta da de Cézanne, por exemplo. Mesmo que esse último tenha começado a ultrapassar as barreiras da geometria euclidiana, grande parte de sua arte ainda se encaixava nessa teoria. Além disso, essa obra se figura em uma transição rumo a um cubismo analítico (ROBBINS, 1964), em que as formas geométricas eram ainda mais evidenciadas, o que deixava a paisagem dotada de elementos progressivamente abstratos.

Ponderar sobre essa dimensão espacial envolve observar outra característica das pinturas cubistas, que é o uso das cores que não necessariamente segue as “regras” de composição hegemônicas de outrora. A composição de cores, assim como as pinceladas fortes e dotadas de profundidades dimensionadas pela textura das tintas depositadas no quadro, favorece uma perspectiva de transcendência da bidimensionalidade que a tela implicaria.

Nessa pintura (figura 6), podemos observar uma paisagem formada de várias perspectivas sem uma ordem de geometria com linhas retas e ângulos definidos. Podemos observar as árvores com diferentes formatos, as casas de múltiplos tamanhos e formas, assim como um rio, que pouco parece com o que consideramos pictoricamente ser um rio, que perpassa toda a obra. Na tela, a paisagem é formada por paisagens superpostas, ela forma uma espécie de mosaico de mosaicos que transcende qualquer ideia de um espaço concreto.

²⁰ “Se nós quiséssemos prender o espaço do pintor a uma geometria particular, nós devemos nos referir aos cientistas não euclidianos; nós devemos estudar, em certo grau alguns teoremas de Riemann.” (METZINGER; GLEIZES 1964 [1912], p. 8, tradução livre).

A forma com que a luz é apresentada na obra é bem diferente de obras românticas de paisagens como de John Constable e Willian Turner, que também experimentaram diferentes formas de luz em suas obras. Segundo Metzinger e Gleizes (1964 [1912], p. 11), “it was then that the Cubists taught a new way of imagining light. According to them, to illuminate is to reveal; to color is to specify the mode of revelation. They call luminous that which strikes the mind, and dark that which the mind has to penetrate”²¹. No cubismo, a maneira com que se utiliza a luz para intensificar a experiência da mente revela o desejo de aproximação com as experiências, mais que o sentido da representação pela representação. Além disso,

We do not automatically associate the sensation of with white the idea of light, any more than black with the idea of darkness. We admit that a black jewel, even if of a matte black, may be more luminous than the white or pink satin of its case. Loving light, we refuse to measure it, and we avoid the geometric ideas of focus and ray, which imply the repetition – contrary to the principle of variety which guides us – of light planes and dark intervals in a given direction. Loving color, we refuse to limit it, and sober or dazzling, fresh or muddy, we accept all the possibilities contained between the two extreme points of the spectrum, between the cold and the warm tone.²² (METZINGER; GLEIZES, 1964 [1912], p. 11).

Tais características são aparentes não apenas em *Paysage cubiste* (figura 6), como também nas figuras de paisagem apresentadas no subcapítulo anterior, principalmente no ápice do cubismo (figuras 4 e 5). Para os autores, ir além das regras impostas, tanto pela pintura quanto pela própria geometria euclidiana, aumenta as possibilidades de uso de cores e de maneiras de iluminação, assim como da evocação formas sem um padrão pré-determinado. Cabe ressaltar que os artistas que participaram do movimento têm suas particularidades.

Na obra de Gleizes (figura 6) a paisagem possui cores escuras e claras para um mesmo objeto que podemos denominar como a árvore. Cada ângulo tem uma tonalidade

²¹ “Foi assim que os Cubistas pensaram uma nova maneira de imanizar a luz. De acordo com eles, iluminar é revelar; a cor é para especificar a forma de revelação. Eles chamam luminosos cada golpes de mente, e escuros para cada mente tem que penetrar.” Metzinger e Gleizes (1964 [1912], p. 11, tradução livre).

²² “Nós não associamos automaticamente a sensação do branco com a ideia de luz mais do que o preto com a ideia de escuridão. Nós admitimos que uma joia preta, mesmo que de um preto mate, pode ser mais luminosa que o cetim branco ou rosa de sua caixa. Por amarmos a luz, nos recusamos a medi-la, e nós desviamos das ideias geométricas de foco e raio, que implicam na repetição – contrário ao princípio de variedade que nos guia de planos luminosos e escuros em intervalos de uma dada direção. Por amarmos as cores, nos recusamos a limitá-la, seja sóbria ou exagerada, fresca ou pantanosa, nós aceitamos todas as possibilidades contidas entre dois pontos extremos do espectro, entre o tom frio e quente.” (METZINGER; GLEIZES, 1964 [1912], p.11, tradução livre).

e aproximação de luz diferente. Se observada a ponte no lado esquerdo da tela, a profundidade abaixo, que pode ser caracterizado como o rio, é possível evidenciar que as cores se transformam conforme a intensidade da pincelada e do que o artista queria comunicar.

Além disso, as formas geométricas dessa paisagem transcendem o modo como estamos acostumados a visualizá-las. A pintura é formada a partir de um ponto de vista com vários ângulos diferentes que são justapostos em um plano que não tem o alcance tridimensional como até então está a se desenvolver.

Ao observarmos um desenho cubista sem cores, sendo apenas a cor do papel e a intensidade de uma única tinta, é possível verificar de modo mais nítido esse aspecto geométrico da pintura e da paisagem cubista. Em *Paisagem com ponte e viaduto* (figura 7, tradução livre), também de Albert Gleizes, os elementos destacados são também os elementos construídos. No entanto, é possível observar que se trata de uma paisagem mais urbanizada, principalmente pelos elementos que são destacados.

O interessante no título é que enquanto uma ponte pode também associar-se ao ambiente rural ao concernir a conexão de locais que são divididos por rio ou outros elementos naturais, um viaduto é inerentemente característico do ambiente urbano, mais especificamente de uma expansão urbana. Tal contraposição é nítida na ilustração em papel que concerne uma expansão urbana com alguns elementos naturais, cada qual demonstrado a partir das mais diferentes composições geométricas.

A superposição de tais componentes desafia um espaço que, embora esteja convergente à linearidade do urbano, é representado de um modo não linear. Nesse processo, a obra torna identificável como representativa tanto do local de inspiração como também em vários locais potenciais, reais ou imaginados, em que se pode encontrar esses mesmos elementos ou seus similares. Outrossim, essa forma de compor a paisagem faz com que ela não só reporte àquele determinado tempo-espaço pretérito, mas possa ter algo que a faça convergir com o nosso presente e, quiçá, futuro.



Figura 7: Albert Gleizes, *Landscape with Bridge and viaduct*, 1910, Ink on paper, 17.0 x 13.8 cm, Nova York, Museum of Modern Art.

Percebe-se um outro aspecto que deriva da utilização de teorias não euclidianas e que permite o universo de dimensões e visões baseado na perspectiva do artista e do espectador, que vão ser diferentes. Apollinaire (2017 [1913]), assim como Cosgrove (1998 [1984]) e Metzinger & Gleizes (1964 [1912]), apontam a preocupação dos pintores cubistas com as diferentes perspectivas geométricas.

Conforme por ele escrito, “on a vivement reproché aux artistes-peintres nouveaux des préoccupations géométriques. Cependant les figures géométriques sont l’essentiel du dessin. La géométrie, science qui a pour objet l’étendue, sa mesure et ses rapports, a été de tous temps la règle même de la peinture”²³ (APOLLINAIRE, 2017, n.p.). Esse estudo da geometria, especificamente da perspectiva não euclidiana, abre um paralelo que vai para além das três dimensões da geometria convencional. A teoria euclidiana é centrada nas linhas e ângulos como entidades baseadas em postulados fixos e calculáveis com precisão, de forma a mostrar poucas alterações decorrentes do devir. Nesse sentido,

Les nouveaux peintres, pas plus que leurs anciens ne se sont proposés d’être des géomètres. Mais on peut dire que la géométrie est aux arts plastiques ce que la grammaire est à l’art de l’écrivain. Or, aujourd’hui, les savants ne s’en tiennent plus aux trois dimensions de la géométrie euclidienne. Les peintres ont été amenés tout naturellement et, pour ainsi dire, par intuition, à se préoccuper de nouvelles mesures possibles de l’étendue que dans le langage des ateliers modernes on désignait toutes ensemble et brièvement par le terme de *quatrième dimension*.²⁴ (APOLLINAIRE, 2017 [1913], n.p.).

A pintura cubista, ao estudar e aplicar a Geometria não euclidiana, em ascensão no começo do século XX, propõe uma *quarta dimensão*. Essa transcenderia os nexos das linhas retas, a utilizar uma junção da geometria elíptica com a hiperbólica. Com o uso de tais formas, eles desafiariam a terceira dimensão. O que eles propõem de modo inovador é um espaço geométrico dentro da pintura sem limites estruturais. Ao mesmo tempo, eles deviam “transcrever” essa ideia para algo planejado, que é a tela bidimensional, o que transpunha um desafio significativo (FAREACHAU, 2015).

É nesse denso e inovador contexto que Metzinger e Gleizes (1964 [1912]) afirmam que, “Cubism, which has been accused of being a system, condemns all systems”²⁵. Por utilizarem fórmulas, cálculos e formas geométricas aparentes em suas pinturas, os cubistas muitas vezes são acusados de estarem associados a uma estrutura

²³ “houve uma crítica severa aos artistas-pintores pelas suas novas preocupações geométricas. Contudo, as figuras geométricas são o essencial do desenho. A geometria, ciência que tem por objeto extensão, medidas e relações, foi sempre uma regra da pintura.” (APOLLINAIRE, 2017 [1913], n.p., tradução livre).

²⁴ “Os novos pintores, não mais que os antigos, se propõem a serem geômetras. Mas, nós podemos dizer que a geometria está nas artes plásticas do mesmo modo que a gramática é a arte do escritor literário. Ou, atualmente, os estudiosos não se limitam mais às três dimensões da geometria euclidiana. Os pintores foram trazidos naturalmente e, por assim dizer, pela sua intuição, à preocupação sobre as novas medidas possíveis para o entendimento da linguagem dos ateliês modernos, no que pode agrupar-se e designar sucintamente pelo termo *quarta dimensão*.” (APOLLINAIRE, 2017 [1913], n.p., tradução livre).

²⁵ “O cubismo, que é acusado de ser um sistema, condena todos os sistemas.” (METZINGER; GLEIZES (1964 [1912], tradução livre).

fechada e associada ao frio calculista em que haveria pouca margem para a liberdade imaginativa e perceptiva do pintor. Exceto para alguns artistas obcecados pelas formas aplicadas de maneira “correta” (APOLLINAIRE, 2017 [1913]), o Cubismo realizava uma proposição de releitura da geometria estabelecida na forma de utilização de cores e perspectivas. O estudo de uma *quarta dimensão* libera os artistas das amarras da academia de artes e das fórmulas baseadas nos renascentistas, elemento que se exacerba no caso de pintores como Metzinger (ARGAN, 1998).

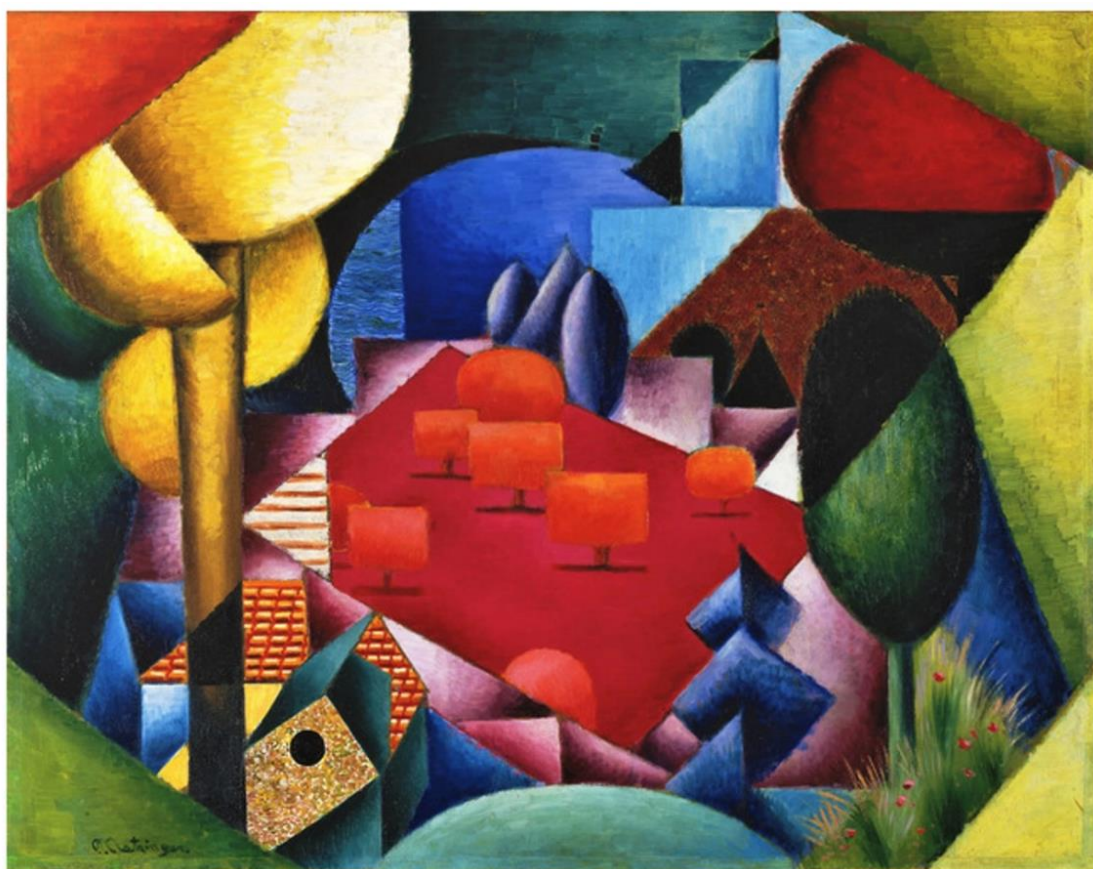


Figura 8: Jean Metzinger, *Landscape*, 1912-1914, óleo sobre tela, 73x92.1 cm, New York, Museum of Modern Art.

Paisagem (figura 8, tradução livre), de Metzinger, mostra um cubismo mais avançado, já em meados para o fim da grande força do movimento. No centro, árvores vermelhas com copas quadradas destacam a centralidade da percepção do artista da e na paisagem que ele não apenas vê, mas *percebe – ou melhor, habita* – em suas diversas características, dimensões e formas. Ainda que elementos da natureza sejam o destaque, há a presença de elementos construídos, como casas. Isso salienta um entendimento

totalizante que engloba a densidade de uma paisagem sem divisões arbitrárias entre paisagem natural e paisagem construída.

As pinturas cubistas são, muitas vezes, compreendidas e realizadas pelo artista como maneira de análise da própria prática e figuração da pintura e das formas que ela pode gerar. Muitos pintores desse movimento, como Picasso, se utilizavam de elementos estáticos para um estudo aprofundar seus estudos acerca da forma (GOMBRICH, 2013). Esse é um dos motivos que somos induzidos a pensar sobre a ausência da pintura de paisagem na arte cubista, o que, como já mostramos, não é a realidade.

Além disso, como apontado por Bodish (2009, p. 240),

Cubism cannot be understood completely unless it is looked at through an artist's, mathematician's, and historian's perspective. Combining these different slices of the whole interpretation is the best way to look at not just the nature of space but also the nature of people and the surrounding world.²⁶ (BODISH, 2009, p. 240).

A utilizar a perspectiva de Bodish (2009), olhemos a perspectiva matemática e histórica de Metzinger: O pintor-autor colaborou com Gleizes em dos textos mais importantes do Cubismo, *Du Cubism* (1913). Dessa forma, o estudo por ele desenvolvido aprofundou não apenas sua própria perspectiva, como também a dos demais artistas. Observa-se que há uma associação desta maneira de proceder experiencialmente na arte com o contexto geográfico-histórico do início do século XX, em particular de desenvolvimento tecnológico e modernização.

As obras de Metzinger se dedicaram à pintura de paisagens desse movimento tempo-espacial de mudanças técnicas, assim como Gleizes. Os dois possuem várias obras do gênero, o que demonstra que o movimento e a dinâmica que as paisagens podem apresentar, de forma que ela estava presente nas telas que eram consideradas “estáticas e/ou bidimensionais”. Sua atenção para essa dinamogenia indicam uma forma de observar e compreender mundos *de* e *em* transformação inerentes à geografia de rápidas mudanças que eles vivenciaram.

A paisagem, nesse sentido, “is thus a way of seeing, a composition and structuring of the world so that it may be appropriated by a detached, individual spectator to whom

²⁶ “Cubismo não pode ser completamente entendido ao menos que se olhe por meio de uma perspectiva matemática e histórica do artista. Combinando esses diferentes pedaços da interpretação completa é a melhor maneira de olhar não apenas a natureza do espaço, mas também a natureza das pessoas e o mundo que as circundam.” (BODISH, 2009, p. 240, tradução livre).

an illusion of order and control is offered through the composition of space according to the certainties of geometry.”²⁷ (COSGROVE, 1984, p. 55). A paisagem cubista, como a demonstrada na figura 8 (assim como nas anteriores), não intenta ordenar o caos da paisagem em nossa concretude. Pelo contrário, revela, muitas vezes, justamente a **realidade** desse caos dinâmico, por meio da utilização de uma geometria sem fronteiras específicas, o que dificulta nossa leitura de paisagem, já que, muitas vezes, o caos, não é bem-vindo. Ela reflete a multiplicidade de olhares, perspectivas e possibilidades inerentes a mundos moventes e em constante transformações que são inerentes às paisagens.

É nessa conjuntura de teorias que a *quarta dimensão* se encaixa. A quarta dimensão seria um meio de colocar a verdadeira totalidade da realidade em movimento na tela. Compreender essa *quarta dimensão* permite decifrar mais que o papel da representação nas obras cubistas. Também possibilita a problematização da própria natureza do conceito de paisagem. De acordo com Apollinaire,

Telle qu'elle s'offre à l'esprit, du point de vue plastique, la quatrième dimension serait engendrée par les trois mesures connues : elle figure l'immensité de l'espace s'éternisant dans toutes les directions à un moment déterminé. Elle est l'espace même, la dimension de l'infini; c'est elle qui doue de plasticité les objets. Elle leur donne les proportions qu'ils méritent dans l'œuvre, tandis que dans l'art grec par exemple, un rythme en quelque sorte mécanique détruit sans cesse les proportions.²⁸ (APOLLINAIRE, 2017 [1913], n.p.).

A *quarta dimensão* permite que a pintura demonstre a plasticidade dos objetos, que abarque o espaço como dimensão do infinito, ou seja: o tempo. As três dimensões euclidianas, comprimento, largura e profundidade, são questionadas a partir da geometria não euclidiana. A questão não é negá-las, mas acrescentar novos elementos, dentre eles o que os artistas cubistas denominam como *quarta dimensão*. Conforme traçado por Fauchereau (2015, p. 72),

Com a preocupação da quarta dimensão troçada por Cendras, tocamos ao mesmo tempo à matemática e à ciência, à filosofia e à metafísica. Sem nomeá-la, Max Raphael a julga positiva: ‘É a grande descoberta

²⁷ “é um modo de ver, uma composição e estruturação do mundo que pode ser apropriado por um espectador individual, desvinculado, o qual é oferecido uma ilusão de ordem e controle que é oferecido por meio da da composição de espaço de acordo com certas geometrias.” (COSGROVE, 1984, p. 55, tradução livre).

²⁸ “Como aquela que se oferece ao espírito, do ponto de vista plástico, a quarta dimensão está engendrada por três medidas conhecidas: ela dimensiona a imensidão do espaço que se eterniza por todas as dimensões de um determinado momento. Ela é o espaço mesmo, a dimensão do infinito: é ela que garante a plasticidade dos objetos. Ela os transmite as proporções que merecem em uma obra, como na arte grega, onde, por exemplo, há um ritmo de certa forma mecânico em que as proporções são destruídas sem cessar.” (APOLLINAIRE, 2017 [1913], n.p., tradução livre).

fecunda de Picasso nos ter oferecido uma nova concepção de espaço. (...) [...]’ diante dessa teoria discutida na época cubista com um gosto pelo *páthos* ou mesmo pela derrisão, mas também com muita responsabilidade, encontramos em presença de uma heresia fecunda, como lembrou Marcel Duchamp: ‘Discutia-se com seriedade na época sobre a quarta dimensão e a geometria não euclidiana. Mas a maior parte das pessoas considerava esses problemas com amadorismo. Metzinger, particularmente, interessava-se por isso. E, a despeito de todos os mal-entendidos, essas novas ideias nos ajudaram a manter distância dos hábitos banais e pensar – banalidades corriqueiras de cafés e ateliês.’ [...] Os espaços ultra dimensionais e os poderes extrassensoriais estimulam a imaginação. (FAUCHEREAU, 2015, p. 72).

As observações realizadas por Duchamp demonstram a preocupação que Metzinger evidenciava ao tentar compreender as características dessa *quarta dimensão* e o que isso realmente implicava. Nesse sentido, pensar em um outro tipo de espaço – uma outra geometria – possibilitou os cubistas quebrarem as barreiras da representação da paisagem e, ao mesmo passo, demonstrarem uma outra e inovadora maneira de pintá-la. Isso não seria possível sem o contexto histórico-científico-geográfico em que o movimento se encontrava. As revoluções na matemática foram essenciais para o entendimento do espaço e do tempo e, conseqüentemente, da paisagem. Ambrosio (2016, p. 207), aponta que,

Mathematicians initially considered n-dimensional geometry as a particular case of analytical geometry, to which further spatial coordinates could be added. What these approaches offered was an important perceptual challenge: they required the need of visualising one or more dimensions coexisting with the three that govern perception under normal conditions. New terms were coined, such as ‘hyperspace’ — the space of four or more dimensions — and ‘hypersolids’, solid figures generated by the motion of polyhedra in a fourth direction, in analogy with the generation of three-dimensional solids by plane figures moving perpendicularly to themselves.²⁹ (AMBROSIO, 2016, p. 207).

O cubismo transpôs essas ideias matemáticas para a arte, de maneira a mostrar uma realidade multi-dimensional e sem linearidade. O movimento artístico almejou ir para além da profundidade euclidiana e, ao mesmo passo, colocar isso em uma tela sem

²⁹ “Matemáticos inicialmente consideraram geometria n-dimensional como um caso particular de geometria analítica, a qual outras coordenadas espaciais poderiam ser adicionadas. O que essas teorias ofereciam era um importante desafio perceptivo: eles precisavam visualizar uma ou mais dimensões coexistentes com as três que governam a percepção sob condições normais. Novas condições foram delineadas, como ‘hiperespaço’ – o espaço de quatro ou mais dimensões – e ‘hipersólidos’ – figuras sólidas geradas pelo movimento do poliedra em uma quarta direção, em analogia com a geração de sólidos tridimensionais por figuras planas movendo perpendicularmente em si mesmas.” (AMBROSIO, 2016, p. 207, tradução livre).

o desejo de copiar como a realidade que achava que se via. Dessa forma, o espaço multi-dimensional estimula também a imaginação sem necessariamente se colocar no reino do sonho e da fantasia, como demonstraram as telas de Metzinger.



Figura 9: Jean Metzinger, *Landscape*, 1912, óleo sobre tela, 59.2 x 73 cm, Chicago, Art Institute of Chicago.

Outra obra de mesma nomenclatura *Paisagem* (figura 9, tradução livre) de Metzinger faz parte da série de pinturas de paisagem do artista e nitidamente se encaixa tematicamente com a indicada anteriormente (figura 8). Aqui, a centralidade é a casa, um elemento construído da paisagem. No entanto, esse não é necessariamente o foco. É perceptível como uma cruz, que pode indicar a presença de uma Igreja, e ruas.

No somatório de composições, essa pintura é realizada de uma maneira plana, o que dificultaria uma visualização de todos os elementos bem como a certa profundidade das pinturas que focalizariam nas três dimensões. Ao mesmo passo, essa pintura revela a transitoriedade dos elementos e uma junção, mais do que separação, daquilo que se percebe.

A exploração desse espaço não euclidiano é simultaneamente uma exploração do tempo. Os dois não são e nem podem ser vistos de maneira separada. Se observarmos as duas pinturas de Metzinger (figuras 8 e 9) percebe-se uma nítida relação temporal, com o movimento do espaço e, conseqüentemente, de uma densa *simultaneidade* dos elementos e componentes intrínsecos à paisagem.

A reflexão da *quarta dimensão* cubista gerou debates dentro do próprio movimento, de maneira a separar aqueles artistas céticos a respeito desse novo olhar do espaço e os que se demonstravam curiosos e exploradores. Ao delinear essa discussão com alguns debates que surgiram por meio de alguns artistas do movimento, Fauchereau (2015, p. 74), observa que,

Para Maurice Raynal, o conceito se impôs aos cubistas em consequência de um singular retorno ao misticismo, uma fé na ciência tranquilizadora: ‘Os cubistas não tinham mais necessidade de pintar o misticismo da lógica, da ciência e da razão, ao qual se assujeitaram enquanto espíritos inquietos, em busca da verdade.’ Para Apollinaire, ela seria a consequência das descobertas científicas e da introdução de geometrias não euclidianas paralelamente à geometria tradicional: ‘Hoje os pesquisadores não ligam mais para as três dimensões da geometria euclidiana. Os pintores foram levados naturalmente e, pode-se dizer, por intuição, a se preocuparem com as novas medidas possíveis extensão que, na linguagem dos ateliês modernos, costumava-se designar todas juntas e brevemente pelo termo de ‘quarta dimensão’.’ [...] Observemos, com efeito, em *Études de plans* (1910-1911), de Kupka, que é menos o próprio objeto, o personagem feminino de pé, do que o espaço em dele que se esfacela em sucessivos planos. Se, como prefere dizer Minkowski, a quarta dimensão é o tempo, seria o quadro uma ‘máquina de explorar o tempo’? Não se sabe; os escritos e os comentários dos cubistas não são explícitos, eles não formulam nenhuma definição. Seria então necessário se contentar com esta, bastante irônica, de Pawlowski: ‘A quarta dimensão representa o lado artístico da vida’? [...] Alexis Remizov, a propósito de Varèse, a quarta dimensão está ligada à criação de um espaço sonoro: decompõe-se a música no espaço assim como a luz se decompõe no prisma ou no cristal. Os primeiros ouvintes sentiram imediatamente um parentesco com a decomposição do espaço e as pesquisas ultradimensionais do cubismo; [...] (FAUCHEREAU, 2015, p.74).

Apesar da discussão acerca da geometria não euclidiana e, conseqüentemente, do conceito espacial da quarta dimensão, aparentar ter surgido entre os artistas anteriormente ao movimento cubista, por volta da década de 1880 (AMBROSIO, 2016), foi nesse movimento que se aprofundou esse contato teórico-prático-artístico.

A quarta dimensão, ao transcender as três dimensões clássicas, mostra uma *percepção do espaço*, algo que já era debatido entre os empiristas e mais enfaticamente

em Kant. O *sentido de espaço*, de acordo com Kant, é fundamental para estruturar nossa experiência (AMBROSIO, 2016).

De acordo com esse mesmo autor, “geometric space is isotropic, homogeneous and three dimensional, whereas perceptual space consists of three further components — visual, tactile and motor space — which render it neither continuous nor isotropic, nor reducible to three dimensions.”³⁰ (AMBROSIO, 2016, p. 208). Ou seja, essa compreensão do espaço vai além da quarta dimensão, por isso *n*-dimensões, o que por vezes seja mais abrangente nessa ideia de espaço. O espaço perceptivo exposto pelos cubistas transforma a realidade conforme se percebe e se internaliza, não é fechado nem estático, ele se movimenta a todo tempo.

Dentro dessa mesma discussão também se faz necessário compreender que,

In spite of the ostensibly intellectual and cerebral character of cubism, it would be completely misleading to assume that the change in the pictorial idiom was a result of purely theoretical deliberation. It may very well be argued, however, that the introduction of non-Euclidean geometry into physics on the one hand, and the breaking away from occidental perspective on the other hand, are correlative movements in the evolution of the western mind. Furthermore, the new pictorial idiom created by cubism is most satisfactorily explained by applying to it the concept of the space-time continuum. That this explanation is legitimate is at least indicated by Apollinaire’s references to non-Euclidean geometry and to the fourth dimension.³¹ (LAPORTE, 1949, p. 253-254).

Compreender essas relações é essencial para o debate geográfico da paisagem e de sua temporalidade. Na paisagem, o tempo por vezes predomina mais do que o espaço, porém isso nunca ocorre de uma maneira cindida. Sua composição não se faz apenas por compósitos, mas por relações complexas que derivam de outras relações complexa. Desse modo, há uma certa complicação e crítica ao colocarmos uma ideia de paisagem como sendo a “própria paisagem”. essa temporalidade paisagística pode ser compreendida em acordo ao que posiciona Tuan (2011, p.9), com quem entendemos que,

³⁰ “espaço geométrico é isotrópico, homogêneo e tridimensional, enquanto espaço perceptivo consiste em outros três componentes – visual, tátil e espaço motor – que revela nem contínuo, nem isotrópico, nem redutível a três dimensões.” (AMBROSIO, 2016, p. 208, tradução livre).

³¹ “apesar do ostensivo caráter intelectual e cerebral do cubismo, iria ser completamente errôneo assumir que a mudança no idioma pictórico foi resultado puramente de uma deliberação teórica. Pode ser muito bem argumentado, no entanto, que a introdução de uma geometria não euclidiana na física, por um lado, é correlacionada aos movimentos de uma evolução mental ocidental. Além disso, o novo idioma pictórico criado pelo cubismo é satisfatoriamente explicado ao aplicar ao conceito de espaço-tempo continuum. Que essa explicação é legítima ao menos pelo que é indicado pelas referências à geometria não euclidiana e à quarta dimensão realizadas por Apollinaire.” (LAPORTE, 1949, p. 253-254, tradução livre).

‘Aqui’ e ‘ali’ implicam ‘agora’ e ‘depois’. Aqui é agora e ali é depois, depois significa, também, um tempo passado ou futuro. Ali implica aqui, depois implica agora, mas o inverso não é necessariamente verdadeiro. Eu estou aqui agora fazendo o que tenho de fazer, eu estou concentrado em algo. Ali não deve ser imaginado como aí ou depois. Tempo e Espaço são estruturados em torno da intencionalidade e da atividade.

As nossas próprias percepções delimitam as relações e composições do espaço e do tempo. Elas se fazem conforme o sujeito que o percebe e que o define. Assim, uma definição simplista de ambos limita a complexidade que dela se derivam. Tanto intencionalidade quanto atividade são consequências dos sentidos de um sujeito. Dessa forma, ele vai ser modificado conforme aquele que a sente, a percebe e que a habita.

Assim, a matéria, o espaço e o tempo, deixaram de ser como eram antes conhecidos nas artes e nas ciências das últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX (FAUCHEREAU, 2015). Essas novas concepções modificaram também o que era compreendido por realidade e a relação com o mundo que vivenciamos.

1.3. PAISAGEM, PAISAGENS: A SIMULTANEIDADE CUBISTA E AS REALIDADES ESPAÇO-TEMPORAIS

*Em Aber, como croissant vermelho
Minha mãe diz: Querida, vá buscar pão!
Em Londres meus cabelos choram
Shakespeare arrazoa que há vocábulos desnecessários
São Paulo, por que moves tanto?
Debaixo da minha cama, durmo*

A partir das experiências pode-se identificar objetos, mas o real é a apenas o que queremos que seja real. A realidade pode ser compreendida como uma relação entre a imaginação e a memória. E cada um de nós pertencemos a uma diferente e própria realidade.

Além disso, não apenas de imagens a realidade pode surgir, os outros sentidos enervam e constituem a paisagem. Dessa forma, é a partir do encontro, da comunicação sensorial com o mundo, que podemos constituir paisagens. A efetivar, desse modo, ideologias, reformulações e construções.

No entanto, essa é apenas uma das teorias do que possa vir a ser realidade, ou, ao menos, o que pode ser *entendido* enquanto realidade. No entanto, a discussão de realidade é também relevante no movimento cubista, já que por vezes ele é compreendido como uma arte abstrata que nada tem de real. Mas seria isso a verdade? Cabe antes entendermos, ao menos em parte, o que se compreende por imaginação. Já que muitas vezes é apreendida como o contrário da realidade.

A imaginação é um dos principais elementos para os cubistas (APOLLINAIRE, 2017 [1913]). Conforme já apontado, no movimento não são tratadas formas puras, mas diversas perspectivas imaginadas e aludidas de um determinado objeto, ou no caso em estudo, da paisagem transposta para a tela. Metzinger e Gleizes (1964, p. 7), nos levam a pensar no conceito geográfico de paisagem ao inquietarem:

Let us imagine a landscape. The width of the river, the thickness of the foliage, the height of the banks, the dimensions of each object and the relations of the dimensions – these are secure guarantees. Well, if we find these intact upon the canvas, we shall have learned nothing as to the talent or the genius of the painter. The worth of river, foliage, and banks, despite a conscientious faithfulness to scale, is no longer measured by width, thickness, and height, nor the relations between these dimensions. Torn from natural space, they have entered a different kind of space, which does not assimilate the proportion observed. This remains an external matter. It has just as much importance as a catalogue number, or a title at the bottom of a picture-frame. To contest

this is to deny the space of painters; it is to deny painting.³²
(METZINGER; GLEIZES, 1964 [1912], p. 7).

Ao transpor as imagens que são vistas pela perspectiva congelada e 72vanç-la para a tela, o seu sentido deixa de existir. Não há como identificar exatamente as dimensões reais do que se percebe, mesmo ao respeitar, em um certo ponto de vista, as características de cada componente presente na paisagem.

Ao transpor para uma forma bidimensional, congelada, nada se apreende. Ao transpor de uma forma diferente, sem exatamente ser medida, mas de uma forma em que se valoriza a percepção do pintor, a qualidade da pintura é mais bem mesurada. Torna-se possível compreender os aspectos das paisagens em perspectivas diferentes e 72vança-la na tela dessa forma. Tal característica colabora com o talento da pintura, que não tem como papel representar o que se vê, mas mostrar o que se apreende e, assim, ser contemplada de acordo com os autores.

Metzinger e Gleizes (1964 [1913]), provocam o convencional da pintura ao também questionar o papel do pintor, da valorização, da qualidade das obras, no lugar da quantidade. Com tais argumentos, entende-se que a pintura cubista objetiva quebrar as barreiras da linearização dos objetos, bem como retornar ao que pode ser contemplado, mas não repetido.

As pinturas cubistas conseguem capturar a paisagem em suas diferentes composições, de uma forma *quadrimensional*, de maneira a não apenas representar, mas de *apresentar* a paisagem tal como eles, pintores, a vivenciam e, assim nos deixam vivenciar, mas por nossa própria perspectiva. Dessa forma, ao consideramos alguns escritos (Clemént, 1994; Besse, 2006; Dardel, 2011 e Relph, 1976), percebemos que suas leituras de paisagens nos apontam pistas para leituras em paisagens cubistas, que possuem características únicas. Elas são investigadas por nós de maneira a ver e vivenciar a paisagem pela experiência e não apenas como uma imitação do que é formulado por real.

A representação da paisagem, desse modo, fica comprometida, a considerar a maneira como ela é apresentada. Situada de maneira corpórea e pela ação e práticas

³² “Deixemo-nos imaginar uma paisagem. A largura de um rio, a grossura da mata, o tamanho das margens, as dimensões de cada objeto e as relações dessas dimensões – essas são garantias seguras. Bem, se nós encontramos elas intactas na tela, nós não teremos aprendido nada sobre o talento ou genialidade do pintor. O valor do rio, da mata, das margens, ainda que com respeito consciente à escala, não é mais medido pela largura, grossura e tamanho, nem pelas relações entre essas dimensões. Arrancadas do espaço natural, elas entraram um tipo diferente tipo de espaço, o que não assimila a proporção observada. Isso mantém-se como matéria externa. Ela tem tanta importância quanto o número de um catálogo ou o título na beirada de uma moldura. Contestar isso é negar o espaço dos pintores, é negar a pintura.” (METZINGER; GLEIZES, 1964, p.7, tradução livre).

daquele que experiencia a paisagem, ela não representa uma unicidade de maneira comum ao grupo. Ela conforma um desdobramento subjetivo e que considera sua relação dimensional subjetivo-objetivo.

Nesses aspectos podemos considerar que a paisagem, também, é formulada pela tensão. Rose e Wylie (2006, p. 475) apontam que, “central to this is the tension of presence/absence, and of performing, creating, and perceiving presence. The nature of presence (as a horizon, a marking, a dwelling, a construction), and the issue of how presence and absence emerge and entwine (produced, embodied, perceived, affected), is the problem of landscape.”³³ A paisagem é formada pela tensão, pelas diferenças e similitudes entre as relações em que é problematizada.

No entanto, cabe aqui observar que essa lógica da tensão entre presença e ausência é diferente da tensão encontrada em uma perspectiva da Nova Geografia Cultural. Dentro da perspectiva apresentada por Rose e Wylie (2006), essa tensão é delineada a partir da corporeidade e da ação. Entre a memória daquilo que se foi e a imaginação do que virá. Além de se colocar a presença do momento em que essa relação de tensão ocorre.

O conceito observado pela ótica das pinturas cubistas, mostra e intenta romper tal tensão. Nelas é observável o momento presente, mas sem desconsiderar a presença e a ausência do passado e do futuro. Por isso a prática do sujeito é importante. Por meio dela é possível compreender a paisagem de maneira a transcender suas diferenças e alcançar entendimentos de suas sutilezas. A paisagem vai para além de uma definição do espaço material, ela é constituída pelas performances nela imanentes (ROSE, 2002).

A relação da imaterialidade do espaço e da paisagem revelada pelos cubistas deriva do fato que “ces peintres, s’ils observent encore la nature, ne l’imitent plus et ils évitent avec soin la représentation de scènes naturelles observées et reconstituées par l’étude”³⁴ (APOLLINAIRE, 2017, n.p.). O reflexo do que vem advém da subjetividade e nós mesmos o construímos. O sujeito, nesse sentido, vê o mundo pela sua experiência

³³ “Central para isso é a tensão presença/ausência e a de performar, criar e perceber presença. A natureza da presença (como horizonte, marca, habitar, construção), e a questão de como a presença e ausência emergem e se entrelaçam (produzida, incorporada, percebida, afetada) é o problema da paisagem.” (ROSE E WYLIE, 2006, p. 475).

³⁴ “Esses pintores, se observarem novamente a natureza, não a imitarão mais e evitarão com certeza a representação de cenas naturais observadas e reconstituídas pelo estudo.” (APOLLINAIRE, 2017, n.p., tradução livre).

da/na paisagem. De maneira simbiótica, paisagem e sujeito não podem ser vistos de outra maneira que não como formas de um mesmo organismo. Ao mesmo passo,

There is nothing real outside ourselves, there is nothing real except the coincidence of a sensation and an individual mental direction. Far from us any thought of doubting the existence of the objects which strike our senses; but, being reasonable, we can only have certitude with regard to the images which they make blossom in our mind.³⁵ (METZINGER; GLEIZES, 1964, p. 13).

O que vemos como realidade é aquilo que entendemos como *nossa* realidade. Mas o que afinal é real? Os sentidos, as conexões entre nós e os outros formam a realidade. Mesmo assim, é por meio de nosso imaginário que o mundo se forma. E por meio do corpo ele se conecta. Além disso, essa realidade só pode ser minha realidade, não tenho acesso a realidade do outro, uma vez que essa realidade é formada em nossa mente.

A continuar na série de pinturas *Paisagem* (figuras 8, 9 e 10, tradução livre) de Metzinger, na figura 10 vemos com mais nitidez a possível Igreja que aparece na figura 9. Apesar de parecerem sequenciais, as pinturas sustentam em si, e ao mesmo passo revelam estudo de uma paisagem. Qual paisagem se refere? Todas e nenhuma. Como é apontado por Metzinger e Gleizes (1964 [1913]), a realidade é compreendida como realidade em si mesma. Como realidade vivenciada pelo pintor. A realidade vai diferir, o que significa que a referência também se modifica.

Diferentemente do estudo da Montanha Vitoria realizado por Cézanne (figura 3), aqui, não é importante exatamente o local de referência, mas como essa paisagem é transposta para tela. Dessa forma, a relação de tempo e espaço ficam ainda mais conectados na pintura cubista, a ponto em que os entrelaços são múltiplos e ainda mais complexos.

Principalmente após o livro *A máquina do tempo* (1895) de H. G. Wells, a elasticidade do tempo era cada vez mais uma inquietação de inúmeras possibilidades científicas e filosóficas. É nítido que antes do século XX já havia discussões sobre a dimensão do tempo e do espaço. Mas o tempo, que até então nas pinturas era transmitido de maneira “congelada” para se entender e preservar aquele momento específico que era

³⁵ “Não há nada real para além de nós, não há nada real exceto a coincidência de uma sensação e uma direção mental individual. Longe de nós qualquer pensamento de dúvida da existência dos objetos que atingem os nossos sentidos; mas, sendo razoáveis, nós podemos apenas ter certeza no que concerne as imagens que eles fazem florescer nas nossas mentes.” (METZINGER; GLEIZES, 1964, p. 13, tradução livre).

pintando, foi considerado nas pinturas cubistas como uma *quarta dimensão* (AMBROSIO, 2016), como debatido anteriormente. Essa mudança centraliza a ideia de que aquele momento transmitido na pintura não é único e nem demonstra um lugar específico por si mesmo.



Figura 10: Jean Metzinger, *Landscape*, 1913-1914, óleo sobre tela, 91.7x73cm, New York, Solomon R. Guggenheim Museum.

Uma das primeiras pinturas que levaram ao aprofundamento de uma quarta dimensão foi *Les Femmes d'Alger* de 1907, assinada por Pablo Picasso (GOMBRICH, 2013). Tanto Picasso quanto Braque foram os pioneiros em utilizarem objetos fixos, como violinos, natureza morta, ou mesmo a paisagem (APOLLINAIRE, 2017 [1913]).

Mas, por que a pintura deixa de representar o mundo a partir de formas tridimensionais, já que, na tela, tais características eram mais aceitas e entendidas pelo público? Argan (1992) argumenta que com as mudanças tecnológicas e científicas a fotografia ocupou tal função, assim como o cinema teoricamente ocupou a função do teatro. Cobia então a metamorfose de abordagem e a liberdade criativa de questionamentos que as vanguardas realizaram como modo de mobilizar a arte do período.

Apollinaire (2017, n.p.) pondera que “il faut aux nouveaux artistes une beauté idéale qui ne soit plus seulement l’expression orgueilleuse de l’espèce, mais l’expression de l’univers, dans la mesure où il s’est humanisé dans la lumière”³⁶. O belo expressado pelos românticos (GOMBRICH, 2013), para os cubistas é um belo não advindo da própria natureza, mas do universo, da humanidade em si, uma transcendência tempo-espaço de sobreposições ponderadas pelas pinceladas. Há uma complexidade expressiva daquilo que se abre pela paisagem posta nas telas.

Dessa forma, o cubismo revela as mudanças entre a ideia de espaço e tempo como elementos essenciais para a pintura e para a paisagem de maneira datada e representacional. Abordar tal gênero, dentre outros fatores, corrobora para tal discussão e escolha de abordagem. Segundo Berger (2003, n.p.)

What is this painting of a landscape? It is said that landscape painting has died a natural death. Certainly there are no great modern landscapes comparable to those of the past. But what of those which are not comparable? Which are not even landscapes? For that is the point: the genre has changed beyond recognition. Cubism when it broke painting broke the landscape too. It is unlikely that the specific appearance of a given landscape will ever again be the aim of an important painter. But it

³⁶ “cabe aos novos artistas uma beleza ideal que não seja mais somente a expressão orgulhosa da espécie, mas expressão do universo, na medida em que a se é humanizado pela iluminação” (APOLLINAIRE, 2017 [1913], n.p., tradução livre).

can well be his starting point. Landscape painting must now be subsumed under Painting. That is all that natural death means.³⁷

Mesmo que o gênero de paisagem na pintura tenha a aparência de ter desaparecido, há pintores famosos na atualidade que pintam paisagens sem ser apenas uma “prática” ou ponto inicial para aprendizagem. Para ilustrar: o brasileiro Nelson Sreenci, que é conhecido pelas suas pinturas paisagísticas e com raras exceções para outros gêneros; o estadunidense Patrick Kluga que, além de pintar objetos específicos, também possui uma grande gama de pinturas de paisagens na corrente do hiper-realismo; o gênero paisagem, como o forte dos seus meios de expressão artística, também tem destaque em Tai Hsuan-um, arquiteto e pintor sino-brasileiro radicado em Goiânia, que possui o Cerrado como uma das fonte de suas inspirações.

Esses três artistas contemporâneos exemplificam grupos, que assim como os do passado, transitam por vários meios de arte. É evidente que o gênero da paisagem não está na morte lenta anunciada por Berger (2003), constatando, entretanto, que mudou de perspectiva. No sentido em que as pinturas da contemporaneidade não são, nem intentam ser, como as pinturas do passado, a classificação do gênero paisagem não pode ser “fechado”. Tal claustrofobia do classificado como paisagem no período anterior às vanguardas europeias fecha amplas possibilidades tanto para a Arte quanto para o conhecimento geográfico.

Na arte contemporânea outros modos de expressão artísticas tomaram uma posição de predominância, como as instalações e performances (ARCHER, 2012). Por essa ótica, a paisagem não é mais transposta em uma tela, mas a arte é *inserida* e faz parte de si mesma, como no caso da *land art*, corrente artística que utiliza a paisagem como centro e faz dela sua própria tela. Nessa perspectiva, Salgueiro (2001), aponta que,

Recentemente têm-se multiplicado as referências à ‘morte da paisagem’. Esta morte refere-se tanto à evolução da pintura como à amplitude das transformações territoriais e à inexistência de modelos que as permitam apreciar. Efetivamente, a pintura de Cézanne e depois o cubismo acabaram com as regras de ouro da composição dita legítima, assente na perspectiva linear (visão a partir de um só ponto) e no

³⁷ “O que é essa pintura de paisagem? É dito que a pintura de paisagem morreu uma morte natural. Certamente, não existem grandes paisagens modernas comparadas com as do passado. Mas o que dessas não é comparável? Quais não são nem mesmo paisagens? É esse o ponto: o gênero mudou para além do reconhecível. Quando o cubismo quebrou a pintura ele também despedaçou a paisagem. Dificilmente a aparência específica de uma determinada paisagem será novamente o objetivo de um pintor importante. Contudo, ela pode ser seu ponto inicial. Pintura de paisagem deve ser agora subsumida sob a Pintura. Isso é todo que essa morte natural quer dizer.” (BERGER, 2003, n.p., tradução livre).

escalonamento de planos, oferecendo-nos Kandinsky por 1912 uma ‘Paisagem’ totalmente abstrata. (SALGUEIRO, 2001, p. 39).

Percebe-se que a mudança no modo de interpretar o gênero da paisagem foi uma provocação para a própria forma como se era realizada a arte. No entanto, a ruptura não foi com o gênero em si, mas com como ele era representado. E, dessa forma, construiu novos arcabouços para paisagens de diferentes perspectivas, seja ela abstrata ou uma arte que *está* na paisagem.

Mesmo a paisagem mais abstrata ela ainda é paisagem se assim o artista ou aquele que observa assim a designou. Isso porque a paisagem remete muito mais do que uma relação do real, ou do que se percebe como real. O espaço não deixa de ser espaço ao se tornar abstrato, assim como a paisagem não deixa de ser paisagem ao ser *apresentada* de uma maneira diferente como era até então conhecida.

De acordo com Laporte (1949, p. 251), “the renunciation of three-dimensionality and the resulting return to the twodimensionality of the picture plane had its basic reason in the recognition that painting should be satisfied with the utilization of its immediate physical resources.”³⁸ Voltemos às paisagens de Metzinger (figuras 8, 9 e 10). Nas três imagens podemos perceber vários elementos em comum, com profundidade, mas não como em uma pintura que utiliza as três dimensões.

Essa passagem para uma quarta dimensão e uma volta à segunda para na tela demonstra ainda mais a relação espaço-tempo que o cubismo tenta revelar: a simultaneidade. Essa relação de tempos e espaços simultâneos que vivemos em nossas respectivas realidades, muitas vezes são decapitadas ao se transpor a uma tela. Como o ‘congelamento’ de uma imagem ficou na responsabilidade da fotografia, a pintura pôde transpor essas lógicas e ir para além de um momento congelado ao mesmo passo em que colocassem todas essas relações de maneira planificada, bidimensional. Nesse sentido,

The cubists, though apparently concurring with the fauves in the dissolution of subject-matter for the sake of the reinforcement of the picture plane, chose the harder way. They arrived at flatness not by revolt but by a thorough analytical process. Slowly they were retreating from illusionistic three-dimensionality, not without taking along with them those conceptual aspects of three-dimensionality which could be incorporated even in a two-dimensional design. Through this process they preserved the objective reality of space which, to the fauves, was

³⁸ “a renúncia da tridimensionalidade e o retorno para a bidimensionalidade da figura plana tem suas razões básicas para reconhecer que a pintura deveria se satisfazer com a utilização imediata dos recursos físicos.” (LAPORTE, 1949, p. 251, tradução livre).

but an occasion to follow their subjective bent.³⁹ (LAPORTE, 1949, p. 251).

A volta dos cubistas para a planificação se dá, também, em uma relação com o que eles consideram como real. Já que para eles, transferir o que se vê de forma exata é praticamente impossível, a tridimensionalidade passa uma falsa sensação de realidade. Já a planificação, mesmo com alguns elementos da pintura tridimensional, como profundidade, deixa nítido a relação de um espaço multidimensional, com vários ângulos que ocorrem ao mesmo momento. A sensação de *simultaneidade*.

Essa simultaneidade nas pinturas cubista também demonstra um aspecto crucial da/na paisagem: a relação de passado e futuro presentificados. A relação íntima de espaço e tempo que por vezes parecem um só. Essa relação que se percebe na pintura cubista, um movimento em objetos estáticos, corroboram para o nosso entendimento de paisagem, não apenas seu conceito, mas também sua relação nos sujeitos.

Albert Gleizes em *Paisagem* (figura 11, tradução livre), de 1914, mostra essa simultaneidade clássica do cubismo. Na fase em questão, já nos anos que se considera o fim do movimento enquanto grupo em si, o cubismo já estava mais estabelecido e as análises mais aprofundadas, o que caracteriza em pinturas ainda mais complexas do ponto de vista geométrico e filosófico.

Nessa pintura em questão (figura 11), é revelada mais elementos urbanos do que as anteriores (figuras 6 e 7). O que mudara? O aumento das indústrias, a relação com a natureza de maneira cada mais violenta e as construções cada vez mais comuns podem ser demonstradas nessa paisagem. Não há destaque de elemento no título, a mostrar, assim, uma paisagem em sua própria complexidade, com pontes, viadutos, casas, árvores e vários outros elementos. A relação espaço-tempo aqui é imposta de diversas maneiras, mas todas elas são demonstradas pela realidade que o artista decide mostrar.

A planificação desses elementos e ao mesmo momento uma transposição dessa planificação coopera para o entendimento de tempo cada vez mais elástico, e se o tempo é assim, o espaço também o é. Mesmo que nesse caso a pintura seja inspirada em Nova

³⁹ “Os cubistas, apesar de aparentemente concorrerem com os faves na dissolução de objeto-matéria pelo fortalecimento da figura plana, escolheu o caminho mais difícil. Eles chegaram na planificação não pela revolta, mas por meio de um profundo processo analítico. Devagar, eles saíram da ilusória tridimensionalidade, não sem levar com eles aqueles aspectos conceituais da tridimensionalidade que poderiam ser incorporados em um design bidimensional. Por meio desse processo, eles preservaram a realidade objetiva do espaço que, para os faves, era ocasionado pela modificação do objeto.” (LAPORTE, 1949, p. 251).

York, podemos relacionar com Londres ou mesmo Paris da época. A inspiração do local, do ponto do espaço que foi transporto em tela, não necessariamente importa, já que se *apresenta* uma paisagem sem *representá-la* de maneira relativamente fiel.



Figura 11: Albert Gleizes, *Landscape*, 1914, óleo sobre tela, Domínio público EUA.

Já vimos outras pinturas de mesmo título de Jean Metzinger (figuras 8, 9 e 10); as paisagens cubistas de Jean Metzinger (figura 4), de Diego Rivera (figura 5) e do próprio Albert Gleizes (figura 6); e as que destacam um elemento específico como *Paisagem com uma ponte* de Pablo Picasso (figura 1) e *Paisagem com ponte e Viaduto* de Gleizes. Qual é a paisagem? O que seria considerado paisagem? Há realmente separação entre paisagens? A paisagem pode ser realmente simultânea?

Para tentar responder esses questionamentos, voltemos aos geógrafos estudiosos de paisagens em suas várias linhas teórico-filosóficas. Clément (1994, p. 229), por exemplo, aborda que,

Palimpseste, mosaïque ou combinaison, sont différentes façons de désigner le paysage. La notion de paysage se situe donc bien au coeur de notre problématique homme-milieu. C'est un objet géographique

riche, polysémique, offrant des angles d’approche multiples. Essayer de lui trouver un substitut serait une erreur. Le risque est de construire un concept en décalage par rapport à la problématique énoncée. La notion de paysage est celle qui s’impose. Son utilisation comme outil de recherche implique cependant un effort de rigueur dans la définition retenue.⁴⁰

As múltiplas definições, ao mesmo tempo que são diferentes têm suas similitudes. A discussão de paisagem geralmente parte da relação entre sujeito e meio, sendo separados ou um em sobreposição ao outro. O principal paradigma é esse. Como entendermos a paisagem por meio das práticas dos sujeitos e suas relações que são construtivas e não destrutivas ou separadas do meio?

Além disso, a polissemia do conceito de paisagem muitas vezes pode chegar até mesmo a confundir aquele que pesquisa sua natureza. De qual paisagem estou falando? Falo de uma ou de todas? Esses questionamentos podem levar a uma maior confusão ainda, o que pode ocorrer ao repartirmos a paisagem em várias sem considerar sua natureza filosófica e sua relação com o sujeito em si.

Nesse aspecto, as paisagens cubistas são em si próprias palimpsestos. E só nesse aspecto seria uma base de paisagem sólida para exemplificar essa multitude da paisagem. No entanto, essas pinturas revelam muito além do próprio mosaico de realidades distintas que são observadas na paisagem por meio dessa construção tempo-espço.

A continuar essa mesma linha de compreensão, Besse (2006, p.64), explana que, “a paisagem é um signo, ou um conjunto de signos, que se trata então de aprender a decifrar, a deciptar, num esforço de interpretação que é um esforço de conhecimento, e que vai, portanto, além da fruição e da emoção. A ideia é então que há de se *ler* a paisagem”. A leitura da paisagem acompanha a perspectiva de entender determinada espacialidade, seus elementos e sua própria concepção.

Ler uma paisagem exige, antes, uma preconcepção dela. A composição de *Paisagem* (1914) de Albert Gleizes (figura 11), por exemplo, evidencia suas várias perspectivas sem um local exato de onde foi inspirada. Mesmo sem saber o local exato de

⁴⁰ “Palimpsesto, mosaico ou combinação, são diferentes maneiras de designar a paisagem. A noção de paisagem se situa, logo, no coração da nossa problemática homem-meio. Ela é um objeto geográfico rico, polissêmico, em que há múltiplos ângulos de abordagem. Ensaaiar de buscar um substituto a ela seria um erro. O risco é o de construir um conceito que esteja desconectado com a problemática enunciada. A noção de paisagem é aquela que se impõe. Sua utilização como ferramenta de pesquisa implica, portanto, em um esforço de rigor que a retêm em sua definição” (CLÉMENT, 1994, p.229, tradução livre).

inspiração, ou mesmo se houve apenas um, ou vários, por meio dela é possível lembrar e imaginar uma ou várias paisagens parecidas que nós mesmos já experienciamos.

Os signos, ou que denomino aqui de elementos da paisagem, são necessários para compreendermos o que nos cerca, ou o que vemos por meio do outro. No entanto, eles podem ser diferenciados para cada sujeito, ao mesmo passo que eu posso perceber algo que o outro não necessariamente o percebeu.

Para Dardel (2011, p.31), “a paisagem não é um círculo fechado, mas um desdobramento. Ela não é verdadeiramente geográfica a não ser pelo fundo, real ou imaginário, que o espaço abre além do olhar.” Pensar a paisagem como totalidade ou como fixidez, é entender o tempo e o espaço como estáticos, o que não pode ser verdadeiro. Nesse sentido é importante compreender a abertura, sua amplidão expansiva, como maneira de expandir sua Geograficidade. Aqui, Dardel também coloca a relação do real ou imaginário. Não é necessário ser considerado real para ser paisagem. A paisagem pode derivar também de elementos apenas do imaginário, sendo construída em uma “irrealidade” para aquele que não experiencia essa paisagem da mesma maneira.

Para alimentar essa caminhada, Relph (1976, p. 122-123) ainda aborda que, “landscapes always possess character that derives from the particular association of their physical and built characteristics with the meanings they have for those who are experiencing them”⁴¹. Ou seja, é por meio da experiência que podemos realmente compreender e sentir a paisagem. E a considerar que cada sujeito experiencia de uma maneira, a paisagem vai diferente para cada um.

A associação física da paisagem, ou melhor, dos elementos da paisagem, só é construído dentro da mente a partir de uma vivência, de uma história que cada um constrói ao longo do tempo, transformando, assim, em várias *temporalidades*. Essas temporalidades podem existir em um mesmo momento, a agir, assim, de maneira *simultânea*.

A própria pintura é um ambiente vívido que permite adentrar em mundos diferentes pela via da imaginação que é composta por nossas experiências, indo em uma relação empirista de Hume (2009). Por cada perspectiva, a pintura revela-nos que a

⁴¹ “paisagens sempre possuem um caráter que deriva da associação particular de suas características físicas e construídas conjuntamente aos significados delas para aqueles que as experienciam” (RELPH, 1976, p. 122-123, tradução livre).

paisagem é um compósito onde a construção social e a natureza são um todo conjunto e complexo. São diferentes, mas estabelecem uma relação que pode ser simbiótica.

A relação simbiótica advém da conexão do sujeito com a paisagem, pois ambos fazem parte de um mesmo organismo dinâmico. Dessa forma, a separação da paisagem com o sujeito muitas vezes pode levar a destruição, já que o sujeito faz parte do meio e, por essa via ele o vivencia diretamente e indiretamente. Berger (2003, n.p.) constrói que,

When I am not here I might dream of this landscape. In my dream I would recognize it. I would recognize it, not in terms of previous events, but by its colour, the forms of its hills, its textures and its scale. I would recognize it before I could distinguish between a cherry and an apricot tree.⁴²

A paisagem, nesse caso, está mais ligada à natureza, a uma visão pictórica da mesma. Enquanto conceito é descrito como *paisagem natural*. Mas, ao vivenciarmos essa paisagem, nós mesmos não nos tornamos natureza? O sonho, ligado à imaginação e memória, se torna uma representação da realidade de quem vê tais elementos e os compõe em unicidade. No entanto, o corpo é o principal intermediário de tal relação e é por ele que se percebe o mundo ao redor e o decodifica em seus mundos.

Essas relações são simultâneas, algo que é mais característico da escrita cubista, mas que também é perceptível na pintura (figura 11). Adentrando um pouco mais nesse entendimento, para assim aprofundarmos na discussão da paisagem, cabe entender um pouco mais o que os cubistas compreendiam por *simultaneísmo*. De acordo com Fauchereau (2015, p. 140),

a simultaneidade buscada por Apollinaire e Max Jacob tem mais afinidade com aquela de que se ocupam os pintores e cujo histórico foi brevemente traçado por Apollinaire: ‘A ideia de simultaneidade preocupa há muito os artistas; já em 1907, ela preocupava um Picasso, um Braque, que se esforçavam para representar diversas faces das figuras e dos objetos ao mesmo tempo. Ela preocupou e seguiu todos os cubistas, e vocês podem perguntar a Léger sobre a volúpia que se saboreia em fixar um rosto visto ao mesmo tempo de frente e de perfil. Entretanto, os futuristas estenderam o domínio da simultaneidade e dela falaram nitidamente, incluindo a própria palavra no prefácio de seu catálogo. Duchamp, Picabia exploraram por um tempo os arredores da simultaneidade; na época foi Delaunay quem se declarou seu campeão, que fez dela a base de sua estética. Ele opôs o simultâneo ao sucessivo

⁴² “Quando eu não estou aqui eu posso sonhar dessa paisagem. No meu sonho eu a reconheceria. Eu a reconheceria não em termos de eventos prévios, mas por sua cor, a forma de seus morros, suas texturas e escalas. Eu a reconheceria antes que pudesse distinguir entre uma cerejeira ou uma árvore de pinha.” (BERGER, 2003, n.p., tradução livre).

e viu nele o novo elemento de todas as artes modernas: plástica, literatura, música, etc.’ (FAUCHEREAU, 2015, p. 140).

Essa simultaneidade aprofundada na literatura, na pintura se deu pelas várias perspectivas de um mesmo objeto, um dos motivos pela opção dos artistas em objetos fixos e não em movimento como no caso de paisagem. No entanto, esses artistas, obviamente, conseguiram demonstrar essa simultaneidade que já característica da paisagem. *Paisagem*, de Gleizes (figura 11), revela muito bem várias facetas de casas, indústrias e até mesmo de árvores, do céu e de pontes. Essa simultaneidade também é reveladora pelo uso das cores.

Enquanto na pintura, os ângulos são a principal caracterização dessa simultaneidade, na literatura, os espaços e as temporalidades se misturam. Assim, em referência a uma frase de M. Jacob: “‘Estamos em nossas obras como Jeová nas dele. Não existe ordem cronológica para nós’.”⁴³ (FAUCHEREAU, 2015, p. 139). A cronologia seria mais uma separação da realidade. De fato, não experienciamos apenas *um tempo*, mas *várias temporalidades*. Dessa forma, ainda nessa relação, Cendrars ainda aponta que,

O termo simultâneo é um termo de ofício, como ‘concreto armado’ em construção, como ‘sublimado’ em medicina. Delaunay o emprega quando trabalha com torre, porto, casa, homem, mulher, teteia, olho, janela, livro, quando está em Paris, Nova York, Moscou, na cama ou nos ares. O *simultâneo* é uma técnica. A técnica trabalha a matéria-prima, matéria universal, o mundo. A poesia é o espírito dessa matéria.⁴⁴ (FAUCHEREAU, 2015, p. 141).

Com essa explicação, podemos ir para além: o simultâneo mostra a relação entre o sujeito com o espaço-tempo. Mostra o sujeito *na* paisagem, *com* a paisagem, não de maneira separada, ou em um certo momento da linha cronológica. Assim, se na literatura essa matéria universal é revelada por meio das compreensões de vários locais sem exatamente estar nesses vários locais, a pintura é a mesma coisa. “o simultaneísmo permite a *aproximação de realidades afastadas* em um mesmo quadro.” (FAUCHEREAU, 2015, p. 147). Essas realidades, reveladas por cada pessoa de uma maneira distinta, pode se aproximar pelo que se chama de simultaneidade, ou, aqui, temporalidades.

⁴³ M. Jacob, *Saint Matorel* (op. cit.), p. 10.

⁴⁴ B. Cendrars, *Euvres complètes*, IV (op. cit.), p. 192.

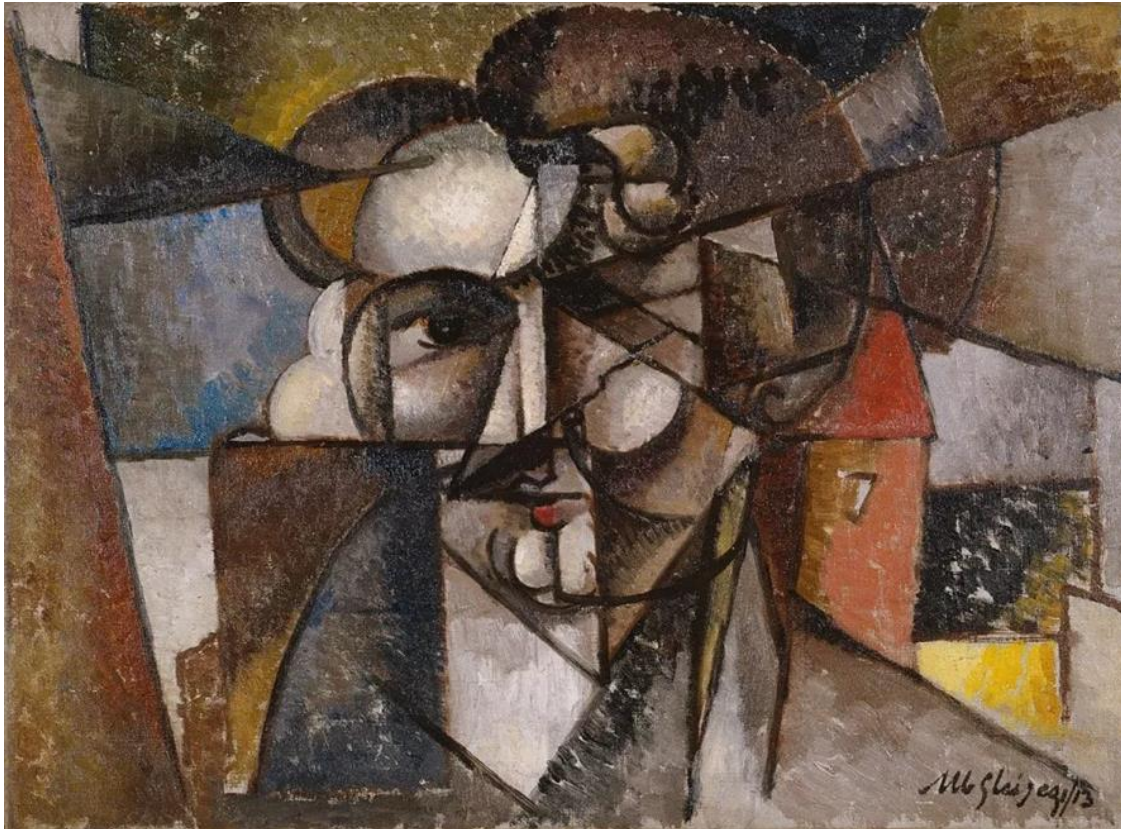


Figura 12: Albert Gleizes, *Head in a Landscape*, 1912-13, óleo sobre tela, 37,6 x 50,4 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Museum.

Observemos antes *Cabeça em uma Paisagem* (figura 12, tradução livre). Aqui, Gleizes coloca o sujeito como *pertencente* à paisagem. Seria um autorretrato? De maneira dominante, em meio a cores mais escuras e pinceladas bruscas, como nas outras telas do início de sua carreira, a face parece controlar a profundidade daquilo que se encontra atrás dela. As casas, árvores, e outros elementos aparecem de maneira a convergir à cabeça humana.

Tal pintura pode revelar a visão de Gleizes da dominação do humano em relação à natureza e nas construções que ele o faz. Ao mesmo passo, considerando seus escritos e pinturas, pode ser uma crítica ao modo de dominação que ocorre por parte do humano, ou a significação de que a cabeça pertença à paisagem, e não o contrário. Essa ambiguidade é um núcleo problematizador que possibilita também pensar na relação paisagem-sujeito.

Consideremos que, “paysage et milieu physique ne sont ainsi pas à confondre, car le paysage n’existe que par le groupe humain et l’homme, en particulier à travers la

relation phénoménologique entre le *je* et le milieu”⁴⁵ (BAILY, RAFFESTIN, REYMOND, 1980, p. 278). Por *milieu physique* entende-se a Geografia Física; o Clima, Geologia, Hidrografia e outros estudos do meio físico. Aqui, a separação entre esse meio e a paisagem denota que a paisagem seria a forma pura, e o meio, aquele que o sujeito ocupa.

No entanto, como a paisagem não existe sem o sujeito (DARDEL, 2011), o meio é constituinte da paisagem em uma relação simbiótica. Todavia, essa separação é realizada principalmente quando se trata de representação da paisagem na pintura desconstruída pelos cubistas. *Cabeça em uma Paisagem* (figura 12), demonstra essa relação, seja de dominação ou não, o sujeito está lá.

Pode-se ainda completar com os escritos de Dardel (2011, p. 32), ao assinalar que “a paisagem não é, em sua essência, feita para se olhar, mas a inserção do homem no mundo, lugar de um combate pela vida, manifestação de seu ser com os outros, base de seu ser social.” A paisagem, com esse entendimento, também reflete o ser social do sujeito, e, mais afundo, suas ideologias.

A paisagem é, nesse sentido, formada por ideologias e imaginários que são impressos de diferentes formas. Tal sinergia é fundamental para a manifestação de sua sociabilidade. No sentido que “paysages et humanité sont liés dans un processus évolutif du à um modelage réciproque, et sans doute incontrôlable”⁴⁶ (FOREST, 2007, p. 101-102), há um processo contínuo de reciprocidade por meio da qual paisagem e sujeito se (re)constituem.

A obra de arte pode e revela tais condições, por meio dela é possível nos encontrar pela e na paisagem. Metzinger e Gleizes (1964 [1912], p.9) apontam que “the diversity of the relations of line to line must be indefinite; on this condition it incorporates quality, the unmeasurable sum of the affinities perceived between that which we discern and that which already existed within us; on this condition a work of art moves us”⁴⁷. A obra

⁴⁵ “paisagem e meio físico não são confundíveis, pois a paisagem não existe se não por um grupo humano e o homem, em particular por meio da relação fenomenológica entre o *eu* e o meio” (BAILY, RAFFESTIN, REYMOND, 1980, p. 278, tradução livre).

⁴⁶ “paisagens e humanidade estão inseridas em um processo evolutivo decorrente da modelagem recíproca e sem dúvida incontrolável” (FOREST, 2007, p.101-102, tradução livre).

⁴⁷ “a diversidade das relações linha à linha deve ser indefinida; nessa condição ela incorpora qualidade, a não mensurável soma das afinidades percebidas por maio daquilo que podemos discernir e que já existiam em nós; nessa condição um trabalho de arte mobiliza-nos” (METZINGER; GLEIZES, 1964 [1912], p.9, tradução livre).

cubista, ao intencionar e desvelar a simbiose espaço-sujeito como infinito, revela as relações que existem nos objetos, nas paisagens, ou outra perspectiva que o pintor desejar expressar.

Para Hughes (1991), a celebração da modernidade dessa pintura também nos encaminha ao futurismo, mesmo que o artista em si não tenha participado do movimento. Concomitante ao movimento Cubista, o Futurismo se iniciou com o Manifesto Futurista de Marinetti, publicado em 1909 (ARGAN, 1992) e aos poucos foi aderido por outros artistas como Boccione e Duchamp.

O último, integrante do movimento Cubista, tem uma das principais obras do movimento futurista, *Nú descendo a escada* de 1912. Ela é uma mistura do Cubismo com o Futurismo. No entanto, nesse último o principal elemento era o movimento, inspirado justamente nas mudanças da modernidade, de forma a celebrar a mesma. E, dessa forma, aprofundou na ideia de simultaneidade como apontado por Fauchereau (2015).

Historicamente, mesmo que o Futurismo tenha sido importante para o desenvolvimento da arte, sua obsessão nas máquinas e na utopia, foi questionado depois da 1ª Guerra Mundial. Esse fato ocasionou na redução do movimento, principalmente pelo fato de que seus principais membros fundadores, Boccione e Marinette, aderiram ao movimento Fascista (GOMPERTZ, 2012).

Gleizes, mesmo que faça bastante utilização dos aspectos construídos (figuras 6, 7 e 11), contrapõe o futurismo em suas pinturas, ao passo em que não se trata exatamente da apologia da modernidade em si. Seu olhar se volta mais para a relação simbiótica da paisagem. Uma construção que destrói, mas não de maneira completa, a colocar também o sujeito como formador e questionador dessa paisagem.

Nessa lógica, essa pintura, revela todas essas relações, bem como a caracterização da simultaneidade. O rosto não é construído apenas de frente, mas de vários ângulos, além disso, se mostra em um complexo com o meio, a revelar sua junção e construção do complexo paisagístico. Também não se mostra necessariamente de um local específico, mas de uma *relação de sua realidade*. Aqui, a ideia de temporalidade também se apresenta de maneira ainda mais nítida. De acordo com o filósofo da fenomenologia existencialista, Merleau-Ponty, 2011, p. 571,

É pela temporalidade que, sem contradição, pode haver ipseidade, sentido e razão. Isso se vê até na noção comum de tempo. Nós delimitamos fases ou etapas de nossa vida, por exemplo consideramos

como fazendo parte de nosso presente tudo o que tem uma relação de sentido com nossas ocupações do momento; portanto, reconhecemos implicitamente que tempo e sentido são um e o mesmo.

Na perspectiva do autor, tempo e sentido são intrinsecamente relacionados, uma vez que nossa ideia de tempo, surge a partir da *percepção* dele. Dessa forma, o que entendemos não é o tempo em si, mas as diferentes temporalidades que ocorrem ao nosso redor. Ao mesmo passo que presentificamos os passados, nossos imaginários de futuro também são presentificados, assim, a simultaneidade temporal é também espacial, já que também podemos retornar, por meio da memória, a diferentes espaços que já experienciamos, ou mesmo imaginamos.

A continuar essa discussão, Merleau-Ponty (2001, p. 611) desenvolve que, “é vivendo meu tempo que posso compreender os outros tempos, é me entranhando no presente e no mundo, assumindo resolutamente aquilo que sou por acaso, querendo aquilo que quero, fazendo aquilo que faço que posso ir além.” A partir da *minha* percepção, da *minha* experiência de tempo, que posso vivenciar o tempo do outro, ou ao menos compartilhar temporalidades.

Esse compartilhamento de momentos, de vivências, vão ser delineados de maneira diferente para cada sujeito ao mesmo tempo que pode haver perspectivas em comum. O meu tempo, assim, não é o seu tempo, mas nosso compartilhamento de temporalidades pode formar um tempo em comum. Ou melhor, uma *ideia de tempo em comum*.

Dentro da fenomenologia de Bachelard, o autor aponta que, “o tempo é uma realidade encerrada no instante e suspensa entre dois nada.” (BACHELARD, 2010, p.15). O tempo é o instante. Só sei que existe passado porque está na memória do presente, e o futuro, na imaginação construída a partir desse mesmo presente, assim, esse instante temporal é suspenso entre dois vazios que são construídos apenas no próximo instante.

Nossa relação com o tempo também interfere em nossa relação com o espaço. No espaço, também, vivencio aquele local do agora a partir da minha experiência com outros locais anteriores e impressões secundárias que derivam da imaginação de locais que quero vivenciar. Assim, é difícil considerar a relação espaço-temporal de maneira linearizada, euclidiana. A partir de uma ideia de relação de espaço não euclidiano, abrimos a porta para a relação simultânea que é da natureza do tempo.

Cosgrove, ainda, corrobora com esse pensar em uma perspectiva mais geográfica ao ponderar que,

A linearidade do tempo humano implica que o passado e o futuro são coordenados necessários à fixação do presente. Tanto o passado quanto o futuro são espaços da imaginação; nenhum deles existe como um dado proveniente dos sentidos. Ao atribuir significado ao mundo do presente, a imaginação constrói narrativas que juntam o passado e o futuro numa forma de síntese. (COSGROVE, 2012, p.112).

Apesar da concordância com Cosgrove, é importante delinear que aqui compreendemos que a imaginação também provém dos sentidos. Só consigo imaginar algo a partir do que vivenciei, ou do que o outro me contou vivenciar, assim, construo imaginários a partir da experiência, não de algo *apriori*. Nessa lógica, o passado me é apresentado pela memória, via inicial da imaginação e o futuro pelo imaginário que construo a partir da minha vivência do presente. Assim, a linearidade do tempo humano não necessariamente se conecta, mas é construída a partir das vivências dos sujeitos como uma maneira de compreender a própria existência, mesmo que não seja facilmente delineada como achamos.

As temporalidades, reveladas pelo aspecto da simultaneidade do cubismo também conota o que eles compreendem como *realidade*. Para vários estudiosos da arte e da paisagem, o que o cubismo mostra é uma arte abstrata, longe de ser realista. No entanto, para alguns cubistas, suas pinturas eram bastante realistas. Fauchereau (2015, p. 67) delinea essa questão ao escrever sobre o realismo de Léger,

[o realismo] É um dos temas preferidos de Léger, que denuncia a presunção da imitação naturalista e repete: ‘O valor *realista* de uma obra é completamente independente de toda qualidade imitativa’; ou então: ‘Uma pintura realista em seu sentido mais elevado começa a nascer e não vai cessar de uma hora para outra.’ Apollinaire vai além: ‘Os estudos briosos, surpreendentes e rigorosos dos novos pintores são profundamente realistas.’ É significativo que ele faça essa observação ao longo de seu romance *A mulher sentada*, como se estivesse criando suas próprias referências. Esse ‘novo realismo’ (que logo Apollinaire vai preferir de surrealismo e que, nesse sentido, difere muito do que seus jovens amigos, Breton, Soupault, Aragon, farão mais tarde) justifica todas as pesquisas aos olhos de Apollinaire. [...] O conceito de realismo, pode-se ver, deformou-se um pouco desde Flaubert e Courbet. (FAUCHEREAU, 2015, p. 67).

Enquanto na pintura realista era considerado o que se via, ou no mínimo presenciado de alguma maneira, no realismo dos cubistas, a ideia era construir a partir do que cada artista considerada como realidade. Dessa forma, essa concepção é denominada de *novo realismo*, ou, para Apollinaire, *surrealismo*.

Esse surrealismo difere daquele que foi desenvolvido anos mais tarde e que será objeto de observação no próximo capítulo. Mas essa diferença parecer ser apenas inicial, já que, em um certo aspecto, a ideia de um realismo imaginário vai muito ao encontro com o Breton dispõe nos manifestos surrealistas.

No entanto, esse realismo é considerado para além da ideia realista que era até então concebida na arte a partir da resolução cubista de que a imitação da realidade é praticamente impossível. Por outro lado, em nosso entendimento, “a arte não imita a realidade, mas, pelo contrário, a arte constrói modelos de realidade. A geografia já procura interpretar a realidade e a compreender essas pseudorealidades.” (ALMEIDA, 2021, pg. 128) Essas pseudorealidades são realidades por si só dentro de cada imaginário. A realidade, por fim, deriva do tempo e do espaço e, principalmente, daqueles que os experienciam.

Paisagem (figura 13) de Rene Magritte, mostra essa relação real-imaginário de uma maneira viva, rica em cores. A obra, datada em 1920, se revela como uma transição entre o Cubismo para o Surrealismo. Esse artista, mais conhecido por participar do último movimento, é também famoso por suas críticas em relação à representação.

Nessa paisagem, as características do cubismo ainda são mais presentes do que a do surrealismo, dessa forma, a realidade cubista é ainda mais vívida do que a relação de sonho, típica dos surrealistas. Aqui vemos a primeira diferença. A questão não é a dicotomia realidade-imaginário, mas realidade-sonho. Nesse sentido,

O cubismo é o contrário do sonho. É aí que veremos que alguns cubistas se consideram *realistas*. O cubismo se volta para o mundo real, concreto, voluntariamente com os pés no chão; as alegorias como *Le Baiser de la mort*, do tcheco Kubista, são raríssimas. Os russos, como Malevitch, defenderão que até suas abstrações mais radicais fazem jus ao realismo. (FAUCHEREAU, 2015, p. 47).

A questão aqui não é *como* se coloca na tela, se é com traços que se aproximam do que entendemos como concreto, em uma linearidade proporcionada por uma geometria euclidiana, ou *o que* se coloca nas telas, que, mesmo ultrapassando as barreiras de um espaço linear é transposto o que se vê, o que se *percebe*.

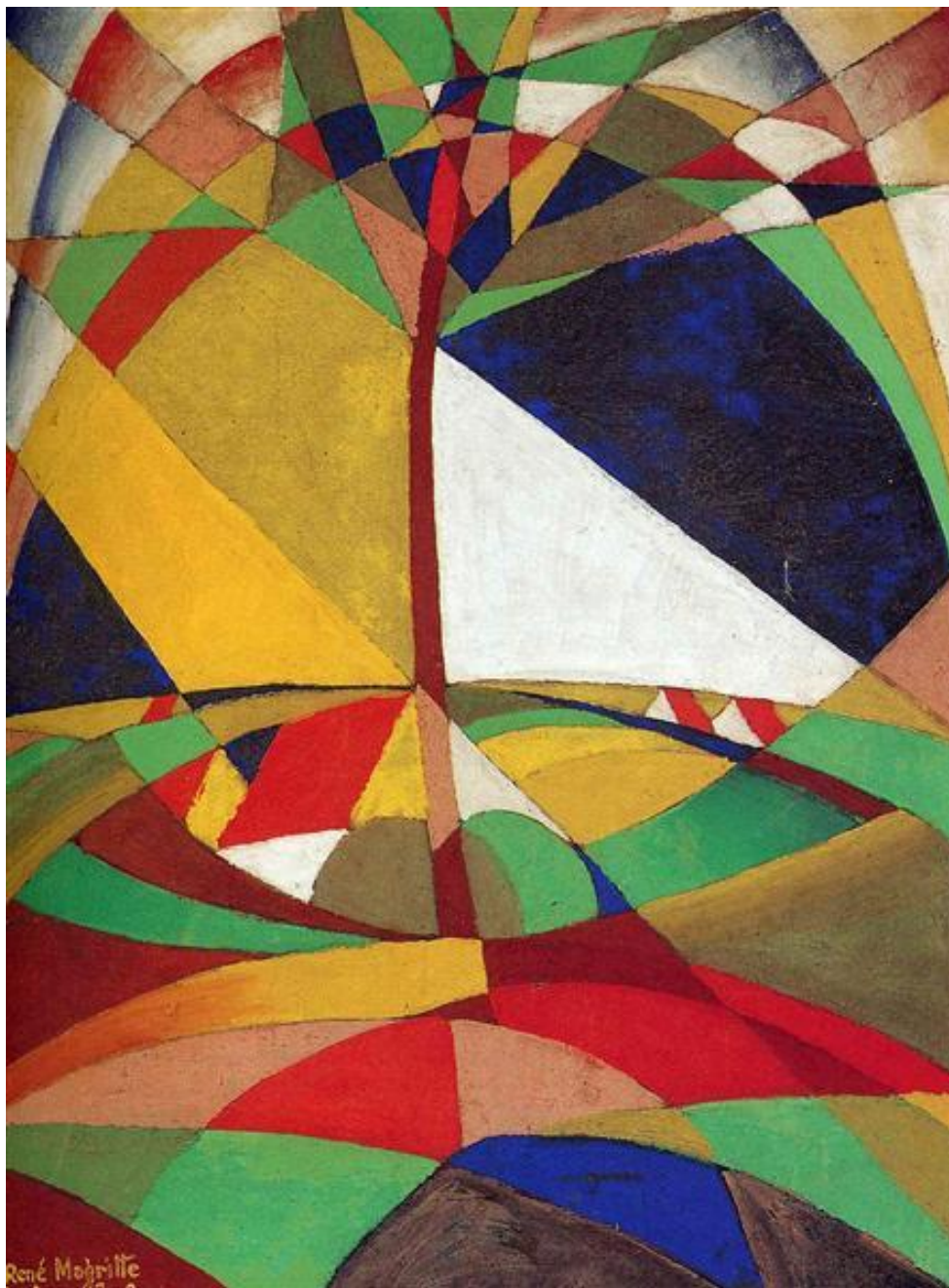


Figura 13: Rene Magritte, *Landscape*, 1920, óleo sobre tela, 83 x 64 cm, domínio público EUA.

A *Paisagem* de Magritte (figura 13) é nitidamente concreta, as árvores, as casas, os morros, o céu, todos são elementos que vivenciamos, que percebemos do mundo. São elementos que nos adentram do imaginário, mas não retirados diretamente do sonho. A pintura pode ser abstrata, realizada a partir de uma geometria não euclidiana e planificada na tela, mas o que ela revela não é algo abstrato, é algo do mundo concreto. Nesse sentido, o sur-realismo cubista se difere do surrealismo enquanto vanguarda, aquele dos sonhos e dos desejos.

Dessa forma, o cubismo prefere, muitas vezes, uma paisagem mais urbanizada, construída (figuras 4, 6, 7, 9, 10, 11 e 12), pois, de acordo com Faucherau (2015, p. 106),

Um mundo distorcido de paisagem industrial apresentado pelas facetas de frases breves que já seriam cubistas não representava seu gosto pelo epíteto em cores fauvistas. O mundo vive mais rápido: os cubistas são os primeiros a medir as consequências disso. Ao contrário dos futuristas, que glorificam a máquina e a velocidade por si mesmas, os cubistas determinam até que ponto elas afetaram nossa vida e nossa visão. [...] É precisamente, insiste Léger, porque ele deseja descrever essa experiência, porque ele está colado em sua época, que o artista moderno é *realista*; Apollinaire não diz outra coisa. Os cubistas descrevem a visão imposta pela vida moderna: sintética e, todavia, contrastada, rápida – ou antes *veloz*, como diz Marcel Duchamp. (FAUCHEREAU, 2015, p. 106).

Essa experiência da modernidade, a própria destruição do velho para o novo é um grande objeto cubista, como já revelado nas pinturas. Mesmo quando o destaque seria elementos considerados naturais (figuras 1, 2, 5, 8 e 13), os elementos construídos estão sempre presentes. A realidade do cubismo revela a realidade da modernidade, principalmente a relação do sujeito com essa modernidade, como muito bem demonstrado por Gleizes em *Cabeça em uma paisagem* (figura 12).

Outrossim, também de acordo com Faucherau (2015, p. 66),

Sem mais remeter a algo de exterior, a pintura deixa de ser uma lembrança mais ou menos interpretada pelo artista, e se torna uma coisa em si, autônoma; foi isso o que chamamos de *pintura-objeto*: ‘Aqui, nenhum objeto é reconhecível; dois jogos de forma e de cores inventadas; às vezes substituem formas provenientes de objetos existentes, mas que só estão aí para jogar com nossa sensibilidade a partir de suas formas ou cores constitutivas (e pelas associações desencadeadas, naturalmente); ou seja, a emoção não vem mais de um espetáculo exterior reproduzido ou pintado na tela, mas do ‘interior’ da pintura, pintura-objeto.’ Apesar disso, ou por causa disso, os cubistas insistiram no realismo de sua arte. Refletindo sobre ‘a construção da realidade na pintura pura’, Delaunay afirma que o ‘realismo é, na arte, a qualidade eterna; sem ele, não existe beleza permanente, porque ele tem a mesma natureza que a beleza. (FAUCHEREAU, 2015, p. 66).

A pintura cubista é, em si, o próprio objeto. Ela então não representa, mas não quer dizer que não *apresenta*. Para os artistas cubistas, essa relação seria o verdadeiro realismo, já que a realidade em si não é congelada, muito menos algo linear e apenas concreto. A realidade é um complexo de linhas tortas, quadrados circulares, círculos triangulares, azul da cor verde, vermelho sendo branco.

A realidade cubista é então uma realidade em si mesma, e não uma realidade construída a partir do olhar do outro, ou mesmo em um aspecto coletivo. Ela é uma realidade individual e que revela as outras realidades que podem se correlacionar. Assim, é inegável que a paisagem não morreu no cubismo, ela foi *revivida*, reencontrada como uma paisagem em si mesma e não externa ao eu.

Usar uma pintura cubista como representação de uma paisagem como realidade pode ser complicado se olharmos da mesma forma quando utilizamos pinturas do Romantismo ou mesmo do Impressionismo. No entanto, isso não quer dizer que o cubismo seja de todo abstrato. Os cubistas não representam uma única realidade, mas o que se vê e se *percebe* de sua própria realidade. Dessa forma, utilizarmos essas pinturas e explicações a partir de uma visão de Euclidiana de espaço realmente vai parecer que a paisagem não existe, mas se entendermos por outros olhares, é possível compreender não apenas a paisagem cubista, mas o próprio conceito de paisagem em si.

Destarte, se considerarmos que o Cubismo não só desestabilizou os hábitos (FAUCHEREAU, 2015), como também criou olhares, a Geografia Cultural muito dele pode construir para perspectivas outras sem necessariamente “matar” o tradicional, o antigo, o já estabelecido. É possível olhar a paisagem para além da representação e ao mesmo momento utilizarmos de pinturas, livros, música e outros movimentos da arte e do que consideramos como realidade concreta em si.

As realidades demonstradas nas pinturas são realidades que também convivemos diariamente, logo, essa paisagem não está apenas no sonho, ela está no imaginário-real, do concreto. Ao contrário, as realidades mais íntimas dos sujeitos, essas realidades dos sonhos podem não ter tido tanto campo no cubismo, mas foi fértil nos surrealistas.

Essas *novas paisagens*, construídas no *inconsciente*, são também consideradas paisagens em si. E se já estabelecemos que a paisagem nem chegou a desmaiar no cubismo, ela permaneceu viva e acordada no Surrealismo.

CAPÍTULO 2: ENTRE SONHO E A REALIDADE: A PAISAGEM DO IMAGINÁRIO OU IMAGINÁRIO DA PAISAGEM?

*Escrevo quando sonho,
Sonho quando escrevo,
Não escrevo palavras,
As palavras me escrevem
E no momento elas sonham*

Se o cubismo desafiou as representações ao considerar que a realidade vivida transpassa nossa ideia de espaço-tempo e, por isso, o desafio dos pintores cubistas era pintar um sur-realismo, ou seja, ir para além do realismo, o Movimento Surrealista foi ainda mais longe nessa proposta. No surrealismo, a realidade se mistura com o imaginário, com os sonhos, já que para eles não existe realidade sem ambos (BRETON, 1993 [1928]).

A continuar os caminhos traçados pelos cubistas, inclusive contando com alguns pintores daquele movimento a fazer parte desse, o Surrealismo deixou marcas que ainda reverberam em várias esferas da arte, do entretenimento e da moda, com algumas relações mercadológicas que modificaram os propósitos iniciais do grupo. No que concerne ao estudo paisagem, principalmente os aspectos da paisagem imaginária, é inevitável pensar no Movimento Surrealista, que oferece um olhar acerca da irrealidade, que deixa apenas a concretude, não o sentido do real, em um debate entre o interno e o externo (CHIPP, 1993 [1912]).

O cubismo abre portas para os mais diversos artistas que quiseram se debruçar no projeto da quebra da paisagem enquanto visualidade concreta e figurativa. Por muito tempo se considerou que o gênero da paisagem, rompido no cubismo, era praticamente inexistente no Surrealismo. No entanto, há muitos artistas que trabalharam com esse gênero e que fizeram pinturas que nos levam a diversos tipos de paisagem. René Magritte, por exemplo, dedicou boa parte de suas pinturas na desconstrução da ideia de representação da paisagem (OLWIG, 2005). Salvador Dalí, um dos mais conhecidos desse movimento, transformou paisagens, viveu paisagens e nos fez ter acesso há várias paisagens que foram inspiração para a moda e para um dos grandes símbolos do capitalismo, a Disney.

Diferentemente do Cubismo, os surrealistas promoveram mais escritos e manifestos que nos auxiliam a entender as bases desse movimento. Como no capítulo

anterior, aqui não é objetivo delinear os aspectos artísticos dessa corrente, mas encontrar a paisagem onde se acha impossível encontrar: no imaginário, no sonho. E, ainda mais, entender as pontes entre real e imaginário que muitas vezes tentamos nos distanciar.

Escritos entre os anos de 1925 e 1929, as 12 edições de “*La Révolution Surrealiste*” nos auxiliam no entendimento de paisagem para esse movimento. Com artistas que foram ativos no movimento cubista, tais como Apollinaire, André Breton, Max Ernst, René Magritte, dentre outros, o Surrealismo também foi um movimento que envolveu mais mulheres em seu meio, tais como Kay Sage, Gertrude Abercrombie e Valentine Hugo.

Se olharmos sem muito cuidados, também acharemos que não é possível estudar paisagem nessa vanguarda, entretanto, o olhar cuidadoso nos revela que há uma riqueza sem medidas nas Paisagens Surrealistas e que podem, inclusive, auxiliarem a entender essa tão complexa categoria. Elas colaboram na nossa tarefa de escavar e considerar os aspectos invisíveis e intangíveis (ALMEIDA, 2013) da paisagem, algo que não necessariamente se afasta de nós.

Esse capítulo também foi dividido em três partes, a Primeira: “Do sur-realismo à supra-realidade: o andar surrealista pelo real” debate três aspectos principais: a relação da geografia com o estudo do imaginário; o que seria a paisagem do imaginário no surrealismo e os conceitos e principais ideias desse movimento e a visão deles sobre o que é realidade.

Para tal, utilizaremos da filosofia e embarcaremos um pouco mais pelas águas do inconsciente. O objetivo e foco nessa seção não foi entender o imaginário em si, mas paisagem enquanto imaginária e não apenas imagem e sua ligação com o concreto, ou o chamado real.

Essa linha de debate faz parte da segunda parte da discussão, denominada de “o inconsciente-consciente ou como o surreal se especializa”, com foco na “quebra” do sonhar da realidade. Como a paisagem aparece quando ela desaparece? A vida quando sonhamos muitas vezes aparenta-se mais vívida do que a própria realidade e, nesse sentido, ao estudar as paisagens do imaginário é crucial entender o subconsciente, ao menos em alguns aspectos para entender essas paisagens que são quase místicas, mas que são “realidade”.

Ao mesmo passo, compreender do que tratamos enquanto consciência e, mais ainda, acerca da formação das ideias da mente se faz essencial para decifrar a concepção da paisagem em suas origens e nuances. Nesse sentido, navegaremos em algumas ideias do empirismo, mesmo que seja anterior à relação com a psicanálise, que se colaboram para colocar essas problemáticas em evidência.

É nesse olhar que entramos no último tópico desse capítulo: “Do concreto ao sonho: a crítica da realidade representativa”. Ao olhar para o sonho, para o imaginário do sonhar, visualiza-se muitas paisagens que ignoramos por medo ou por um não entendimento da própria consciência. Dessa forma, a ideia de sentir uma paisagem que vai para além da realidade vivida auxilia na compreensão dessa realidade concreta que damos mais valor em relação à paisagem que construímos em nossas mentes.

Essa construção da paisagem por vezes se dá pelas vias da representação, algo que já foi criticado pelo cubismo, mas que no surrealismo é levado ao extremo em contato com o debate sobre sua natureza. Nesse sentido, utiliza-se majoritariamente as obras de Magritte, um dos principais surrealistas que debate as ideias da representação em suas pinturas. Por meio delas, colocamos em evidência as noções que transcendem a representação e que concernem uma perspectiva de paisagem que vai para além de uma representação ou figuração de uma suposta realidade.

2.1. DO SUR-REALISMO À SUPRA-REALIDADE: O ANDAR SURREALISTA PELO REAL

*Aqui, no café, sem tomar café, ouço, mas não escuto
Vivo em meu mundo, não no mundo do café*

Sonho. Imaginário. Subconsciente. Palavras que vão muito para além de seus significados que encontramos no dicionário. Em qualquer idioma. E apesar de serem palavras presentes em nossa vida diária, enquanto cientistas, muitas vezes parece que temos medo delas. De sequer chegar perto.

No entanto, nas últimas décadas, ou melhor, nos últimos séculos, isso muda/ou aos poucos. Mesmo que anteriormente a Geografia tenha se esquivado dessas três palavras com um mundo de significados, na contemporaneidade, as investigamos cada vez mais. A Geografia Cultural, enquanto abordagem, têm desempenhado o papel de trazer à tona essa discussão para o campo do que se considera o universo do real.

Segundo Almeida (1993, p. 41), “Nesta nova abordagem os geógrafos se interrogam sobre o corpo do homem, seu espírito, sua percepção do mundo e seu universo imaginário.” Ainda complementa: “Este homem é culturalmente definido pelo seu meio ecológico, sua educação, seu meio social, suas experiências, suas crenças dos modelos que ele aceitou ou escolheu.” (ALMEIDA, 1993, p. 41). Na época do referido texto, ainda eram poucos os trabalhos que investigavam de maneira mais profunda o pensar e não pensar dos sujeitos, diferente do que ocorre na geografia contemporânea.

Essas investigações nos auxiliam a entender não só o sujeito em si, como também o meio em que vivemos, já que a influência para com o meio não é apenas de um lado, mas uma conversa entre vários momentos e vivências. Dessa maneira, cabe a nós transcendermos aquilo que tomamos como verdades, ou melhor *realidades*.

Nesse sentido, ao consideramos que, “aos geógrafos culturais cabe desvendar este dom: saber olhar o que não se vê.” (ALMEIDA, 2013, p. 45), nada mais congruente que adentrarmos ao mundo da pintura surrealista, onde o mundo do visível se mistura com o invisível, com a paisagem, apesar de protagonista, ser lida como coadjuvante. O Surrealismo, a seguir alguns caminhos de seus antecessores, também surgiu como um movimento de ruptura do que até então era conhecido. Mesmo que a Arte tenha sido modificada, para esse grupo ela ainda era hegemonicamente realizada da mesma maneira centrada na concretude como o único espaço conhecido.

Segundo Chipp (1993), há duas maneiras de descrever o surrealismo; primeiro em sentido filosófico amplo, sendo importante polo em que a arte e um pensamento se integravam e, de maneira mais específica, como ideologia de um grupo de artistas e escritores que se reuniam em torno de André Breton, por volta de 1924, em Paris. A esse grupo, devemos as primeiras manifestações e escritores surrealistas.

Esses escritos facilitam em partes a compreensão desse movimento e, ao mesmo passo, suas possibilidades de estudos dentro da Geografia, em específico no estudo da paisagem, nosso foco. Um dos aspectos que se fazem primordiais para o entendimento das paisagens surrealistas é sua proximidade com os escritos de Freud. Isso porque, ao compreendermos sua relação direta com a psicanálise, podemos entender também de quais paisagens estamos a estudar, a relação entre real e imaginário e, mais importante ainda, sonho e concretude.

Como já apontado, André Breton foi um dos principais motivadores do grupo dos Surrealistas, principalmente ao lançar seu *Manifesto do Surrealismo* em 1924 (CHIPP, 1993), o qual rendeu um total de 12 volumes recheados por poesias, textos, e imagens dos mais diversos artistas do movimento. Breton, inclusive, teve experiência direta com Freud, o que aprofundou sua ligação com a psicanálise.

Dessa forma, os escritos de Sigmund Freud, principalmente sobre sonhos e o despertar, fez com que os surrealistas questionassem a razão que até então era a principal fonte de conhecimento do mundo. Ou melhor, a única fonte que era aceita perante grande parte dos intelectuais da época.

Segundo Gombrich (2013, p. 457), “foi essa ideia que levou os surrealistas a proclamar que a arte não pode nunca ser produzida pela razão plenamente desperta. Admitiam que a razão poderia criar à ciência, mas só a *desrazão* poderia criar a arte.” Mesmo que a arte já tivesse demonstrado em sua história que a razão em si, por vezes, limita o pensamento artístico (GOMBRICH, 2013), os surrealistas acreditavam que essa mesma razão teria limitado ainda mais a arte, mesmo a considerar os movimentos precedentes (e concomitantes) de vanguardas como o Cubismo e o Futurismo.

Como discutido nas páginas do capítulo anterior, o surrealismo foi categorizado por Apollinaire primeiramente para designar a maneira com que os cubistas viam a realidade ao mesmo passo que o grupo de Breton começava a criar força. Assim, a

considerar que os surrealistas estudavam a fundo suas próprias compreensões, Breton, aponta que:

Como a palavra ‘surrealismo’ nos foi imposta, segundo se viu, para caracterizar a empresa *generalizável* à qual nos entregaríamos, julguei indispensável, em 1924, defini-la de uma vez por todas.:

SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico puro pelo qual se pretende exprimir, quer verbalmente, quer por escrito, quer por qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICL. *Filos.* O surrealismo repousa na crença na realidade superior de certas formas de associações antes negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os problemas da vida. Professavam o *surrealismo absoluto*: senhores Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desmos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault e Vitrac. (BRETON, 1993 [1928] p.417).

Os surrealistas acreditavam que a arte verdadeira, especialmente no que concerne a escrita, era mostrada de maneira automatizada, no estado de entre o sonhar e o despertar, em que o sujeito não racionaliza as palavras, apenas se escreve. Muitos dos escritos surrealistas se demonstram para além de nossa mera compreensão já que o intuito recorrente era evidenciar o que escritor estava *automatizando* em seu momento de escrita (CHIPP, 1993).

Essa técnica também era utilizada nas pinturas, de maneira em que o artista se livrava de um pensamento racional para, assim, adentrar ao mundo verdadeiro, sua própria realidade, em que a criatividade não é vítima da razão. Assim, desenvolveram algumas técnicas para que pudessem centralizar e valorizar esse automatismo advindo do inconsciente, como por exemplo jogos de desenhos e palavras entre diferentes artistas como no caso da figura 14.

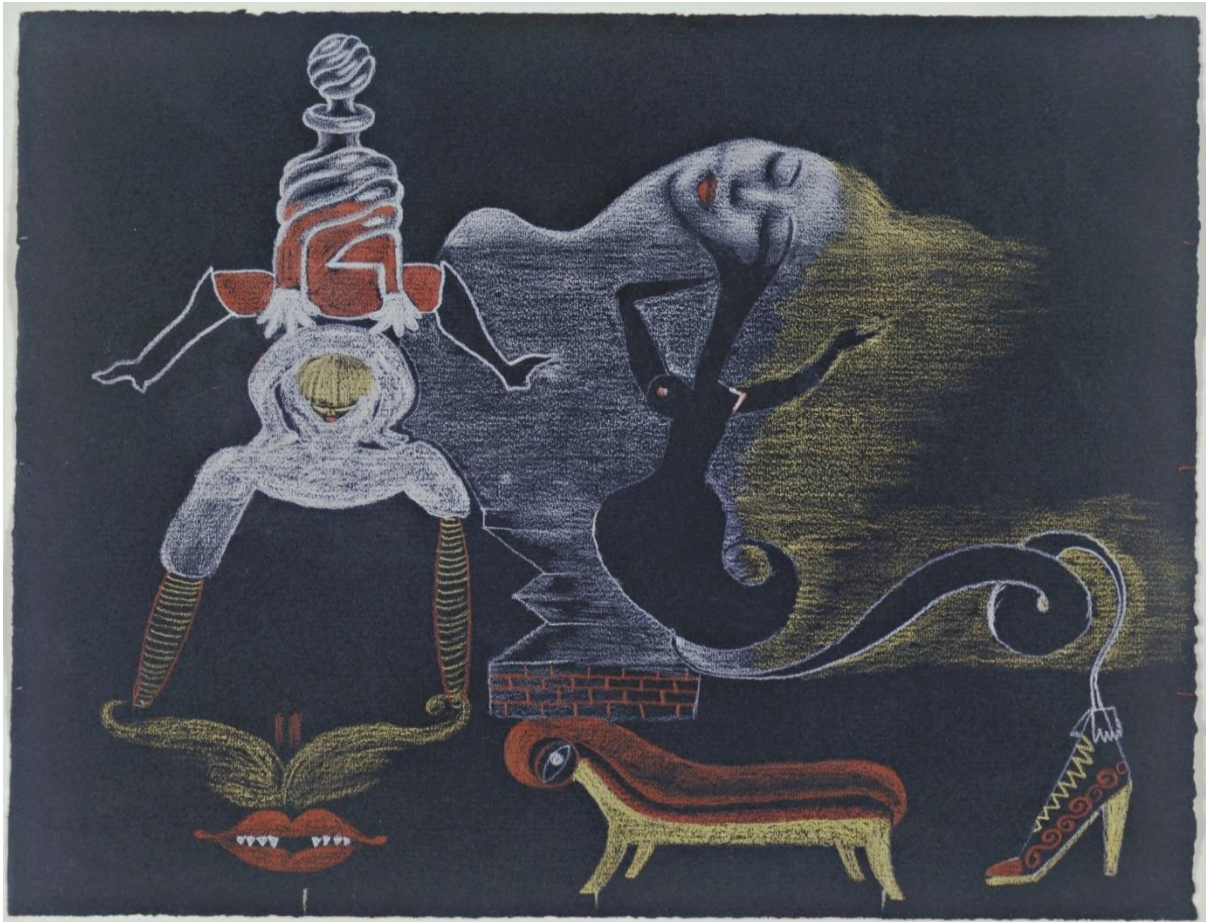


Figura 14: Valentine Hugo, André Breton, Tristan Tzara, Greta Knutson, *Landscape (Cadavre Exquis)*, composite drawing of colored pencil on colored paper, 24.1x31.7 cm, New York, Museum of Modern Art.

Cadavre Exquis (figura 14), se configura em um desenho colaborativo entre Valentine Hugo, André Breton, Tristan Tzara e Greta Knutson. De fato, ele se refere a um jogo em que cada um desenha uma parte em um papel, dobra e passa para o próximo desenhando a partir do que lhe foi disposto. A ideia aqui é compor uma imagem que está para além do concreto, realizada de maneira automática, mas sem significar que seja irreal.

Essa imagem é considerada como integrante do gênero de paisagem pelos artistas e sedimentado pelos estudiosos da arte e museus. No entanto, ao observarmos, é inevitável indagarmos: Por que é considerada paisagem? Quais elementos de paisagem podemos observar na figura? Não é apenas uma arte com alguns elementos simbólicos? Provavelmente inúmeras outras questões vieram a mente do geógrafo que a lê enquanto paisagem.

No entanto, tais perguntas muito ressoam ao campo do racional, da ciência pura, não da ciência para além dos campos do conhecido e do visível. Ao considerarmos o imaterial, a realidade pela arte colocada, podemos entender que se trata de uma paisagem de um imaginário compartilhado. Isso não deixa de ser real, apenas se mostra enquanto outra realidade.

Breton, ao definir o surrealismo, cercava ali sua maneira de fazer arte, o que parece um pouco contraditório com as ideias do grupo, mas que foram adotadas por inúmeros outros artistas, para além dos citados pelo autor. Dessa forma, “Em seu desejo de compreender melhor o novo mundo do subconsciente, que estavam explorando, e também o novo conceito do homem, que estavam criando, os surrealistas chegaram até a negar o valor da arte, exceto como um meio para a realização daqueles fins.” (CHIPP, 1993, p. 372). Esse subconsciente do sujeito só seria possível explorar pelo automatismo previamente descrito. Ao considerar a arte como algo racional seria difícil relacionar as novas e irreverentes compreensões ao meio artístico.

Outra dificuldade seria a representação do real, já que essa não era a visão surrealista e que, mesmo que já quebrada pelos cubistas, ainda era a noção permanente na Arte. De acordo com Chipp (1993), algo que também inquietava os surrealistas, era a queda da criatividade natural que o Dadaísmo proporcionou. Segundo o autor, o dadaísmo, sendo um movimento de negação da arte, contribuiu também para a diminuição da criatividade livre, algo que os surrealistas criticaram.

As paisagens surrealistas, como a da figura 14, demonstram essa relação verdadeira com a realidade e com a criatividade, tão cara aos surrealistas. Nesse sentido,

O elemento não-convencional, a fantasia, é secundário em função da estrutura maior e convencional da obra de arte. O grupo surrealista do século XX, pelo contrário, procurou revolucionar a arte completamente, de modo que os tipos de motivos representados e a coerência estilística do próprio quadro passariam a ser não-convencionais, ou mesmo fantásticos. Além disso o grupo teve o apoio de uma grande literatura surrealista, bem como da teoria, grande parte da qual se baseava nos métodos e descobertas da psicanálise. (CHIPP, 1993, p. 371).

Esse olhar para o subconsciente, para a psique humana, proporcionou aos surrealistas mundos não explorados por outras linhagens da arte, ao menos em um primeiro momento. O onírico, o fantástico e o sonho são as principais fontes da

criatividade humana para os surrealistas e, para atingi-la, entrar no *automático* era uma técnica recomendável.

Do outro lado, aquele que vê, o sujeito que observa a arte, vai colocar sua própria visão na pintura e a transformará em uma *outra* arte. A imagem disposta (figura 14), apesar de ser um composto, possibilita observar uma certa organicidade, de maneira a parecer até que havia apenas um artista estava envolvido, e não quatro.

A figura feminina no centro da imagem, revela formas distintas, a remeter o corpo como um violino e a cabeça, não exatamente centralizada, mas de maneira a parecer dormir, ou melhor, *sonhar*, no divã disposto logo abaixo. Ao mesmo momento, um objeto utilizado para armazenar bebida alcoólica se torna humano e transmite uma ideia de movimento. Toda essa relação ocorre em uma psiquê compartilhada e, da mesma maneira, se transpõe em nossa própria psique, em nossa própria acepção da paisagem.

Essa maneira de desenhar, de pintar, escrever e relacionar os mundos, condicionou o surrealismo rumo a uma maneira própria e irreverente de arte que desafia a realidade cubista. Para atingirem esses e outros objetivos, os escritos surrealistas direcionavam significadamente o movimento e, de acordo com Breton,

Se o surrealismo fixou para si uma linha de conduta, tudo o que tem a fazer é submeter-se a ela exatamente como Picasso se submeteu e continuará a submeter-se. Dizendo isso, espero que esteja me mostrando bastante exigente. Sempre me oporei a que uma disciplina empreste um caráter absurdamente restritivo à atividade do homem de quem continuamos a esperar o máximo. A etiqueta 'cubista' vem cometendo esse erro há muito tempo. Semelhantes restrições podem ser convenientes a outros, mas parece-me urgentemente desejável isentar delas Picasso e Braque. (BRETON, 1993 [1928], p. 413.).

A crítica dos surrealistas à restrição cubista se dava principalmente em relação à última fase cubista. Apesar disso, reconheciam a importância do movimento anterior, principalmente dos desenvolvimentos de Picasso e Braque, os dois nomes mais famosos do cubismo. Apesar das críticas, vários pintores do surrealismo tiveram suas origens no cubismo, alguns passaram pela fase do dadaísmo e outros se embrenharam por outros caminhos.

No caso explícito, a restrição a que Breton se opõe, parece, muitas vezes, restringir também o surrealismo, mas de uma maneira contrária. Se no caso do cubismo a imaginação, a criatividade pura do artista, era desfavorável, no surrealismo a análise e a técnica pela técnica, eram as vilãs. O acesso à mente humana era a chave. A necessidade

de uma arte que demonstrava essa amplitude do ser, até onde nossa mente pode alcançar, o que, dentro da psicanálise é uma infinidade, era a linha de conduta para a qual Breton era afeito. Tal processo inspirou a constituição e pintura de paisagens que externalizavam o sonhar humano.

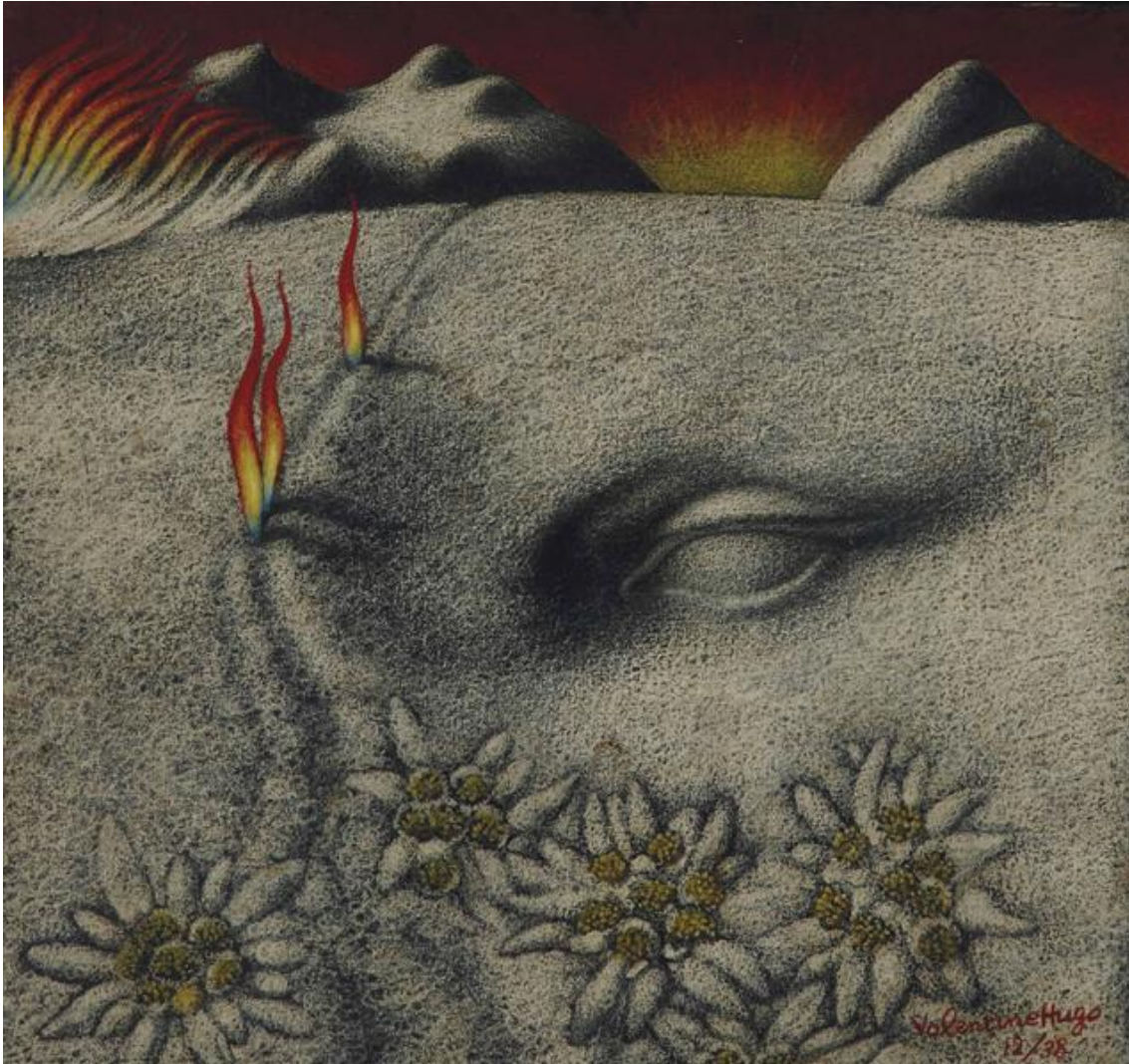


Figura 15: Valentine Hugo, *Paysage Surréaliste*, 1938, óleo e lápis sobre painel, 21.6x22.8 cm,

Valentine Hugo, uma das poucas mulheres que são conhecidas no meio surrealista, trabalhava sua psique em paisagens fantásticas, de maneira a misturar o elemento humano em formas da natureza. É recorrente em suas obras o papel central ocupado pela figura, como no trabalho colaborativo visto anteriormente (figura 14). Em *Paysage Surréaliste* (figura 15), a intenção do título nos remete aos trabalhos dos cubistas (ver capítulo anterior), em que a nomenclatura por ela mesma remete ao gênero trabalhado e, mais ainda, à ideia de paisagem para esses artistas.

A paisagem de Valentine remete à mistura do humano, mais especificamente da mulher, com elementos da natureza, como colinas e flores. Não nos atentemos ao simbolismo, mas ao que a pintura transmite, de maneira a respeitar as ideias surrealistas. Em uma suposta realidade, as colinas que vemos na paisagem não possuem olhos, ou corpos que movimentos, mas isso não quer dizer que essa paisagem não seja real ou meramente imaginária.

Na pintura, poderíamos supor uma relação emotiva da artista, de maneira a colocar seus sentimentos na arte. Podemos até mesmo relacionarmos as suas profundezas interiores com os objetos do concreto, como a montanha e as flores. No entanto, para os surrealistas, a discussão é outra. De acordo com Breton, “pondo de lado o problema da emoção pela emoção, não esqueçamos que para nós, nesta época, o que está em jogo é a realidade” (BRETON, 1993 [1928], p. 410). A realidade é a grande discussão nessa vanguarda.

Como o próprio nome indica, os surrealistas tentavam desafiar a ideia da realidade. Eles realizavam essa problematização de maneira filosófica, sem ignorar o concreto, e de modo a discutir o que o separava do onírico, do imaginário. Breton aponta que, “O que há de admirável no fantástico é que ele já não é fantástico: o que há é apenas o real.” (BRETON, 1993, [1928], p. 419). A fantasia deixa de ser fantasia a partir do momento em que se escolhe nela acreditar. Se eu vejo uma montanha e acredito que seu formato seja diferente daquele que me foi dito, não significa que não seja real. O artista acredita tão fielmente em suas ideias que chega a divagar que:

Creio na transmutação desses dois estados, aparentemente tão contraditório que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *supra-realidade*, por assim dizer. Parto para a sua conquista, certo de não consegui-la, mas a morte pouco me importa desde que eu possa provar as alegrias que ela me proporcionará. (BRETON, 1993, [1928], p. 419).

A realidade, como o cubismo já havia mostrado, não é exatamente sinônimo de concreto. A realidade pode ser uma mera aparência das coisas, por isso que tanto o surrealismo quanto cubismo acreditam ser realistas. Para compreender essa questão é fundante considerar algo que antecede essas vanguardas modernas.

A discussão sobre a realidade muito se desdobra na filosofia, de maneira a ter modificações seus significados de acordo com cada linha desenvolvida em sua história. Nesse sentido, a dicotomia Realidade e Sonho em muito se deve a Kant, que desenvolve a ideia de realidade baseada no conjunto do cartesianismo com empirismo (SCRUTON,

2001). Dessa, a psicanálise de Freud abriu possibilidades no estudo do sonho, o nosso sentido mais profundo encontrado apenas no subconsciente.

Se o sonho é algo intangível, entendemos que seja irreal. Mas, como já vimos, a realidade entendida pelos cubistas e pelos surrealistas ia muito além de dicotomias simplistas. Se no cubismo a **sur-realidade**, era aquela que via o concreto em diversas esferas, para além do espaço e em uma conjunção íntima com o tempo, na **supra-realidade** surrealista, o espaço e o tempo eram ainda mais íntimos e inseparáveis. O espaço não é mais um espectador do que vivenciamos e o tempo transcende as limitações do entendimento humano.

Aragon, importante escritor surrealista, em uma das edições de *Revolution Surrealiste*, em texto intitulado Une Vague de Rêves, de 1924, escreve que,

Deve-se entender que o real nada mais é que uma relação como qualquer outra, que a essência das coisas não está de forma alguma ligada à realidade delas, que há outras relações além da realidade que a mente é capaz de apreender e que são também primeiras, como o acaso, a ilusão, o fantástico, o sonho. Essas diversas espécies são reunidas e conciliadas num gênero, que é a supra-realidade... A supra-realidade, relação a qual o espírito englobe todas as noções, é o horizonte comum das religiões, das imagens, da poesia, da embriaguez e da vida mesquinha, essa madressilva trêmula que acredita bastar para povoar o céu para nós. (BRETON, 1993 [1928], p. 419.)

O real só é real se eu assim o classifico. O que faz, evidentemente, um pássaro branco ser real, mas não um rosa com azul? Essas possibilidades infinitas que a mente nos proporciona, não deixam de ser realidade. A ideia de supra-realidade, apesar de vaga e amplamente criticada, releva algo que por muito tempo foi suprimido: as possibilidades do espírito, do ser.

Se a filosofia procura perguntas e a ciência almeja respostas, na união das duas negamos o nosso próprio princípio da existência. A negação de certas realidades é também uma forma de negar a existência do outro, as inúmeras possibilidades das realidades que apenas parecem não existir.

Nessa mesma discussão, René Crevel em *L'Esprit contre la Raison*, explicita que, “O poeta não adormece para brincar de domador, mas, todas as jaulas abertas, chaves jogadas ao vento, ele parte, viajante que não pensa em si, porém na viagem, nas praias de sonhos, florestas de mãos, animais com almas, toda a inegável supra-realidade.” (BRETON, 1993 [1928], p. 419). A viagem descrita por Crevel é a trajetória que, muitas vezes, a ciência não

se deixa fazer. Ao adentrarmos a realidade do poeta, do pintor, a colocamos como uma outra realidade, mas, em verdade, é também a nossa própria realidade.

Se vejo a montanha em formas diferentes daquela que conheço, ou objetos transformados em semi-humanos, a considero como uma paisagem irreal, ou imaginária. Mas a própria natureza da paisagem já é subjetiva se considerarmos apenas as experiências dos sujeitos.

Ainda sobre a denominada supra-realidade dos surrealistas, Breton a aprofunda ao situar que “tudo quanto amo, tudo quanto penso e sinto me inclina a uma filosofia particular da imanência segundo a qual a supra-realidade estaria contida na realidade mesma e não lhe seria nem superior nem exterior. E reciprocamente, pois o continente seria também conteúdo.” (BRETON, 1993 [1928], p. 419). A supra-realidade teria a mesma base da sur-realidade dos cubistas, exceto que ela engloba, para além de vários ângulos da paisagem, também a paisagem mais profunda encontrada, aquela referente ao cosmo do subconsciente.

As nomenclaturas utilizadas não diminuem o fato de que todas se referem à mesma discussão: o que é, afinal, a realidade? É o oposto do sonho, do imaginário? Ou é o espaço exterior da qual apenas o meu corpo, experiencia e limita minha mente?



Figura 16: Paul Nash, *Landscape from a Dream*, 1936-1938, 67.9x101.6 cm, óleo sobre tela, Londres, Tate Britain.

Paisagem de um sonho (figura 16, tradução livre), de Paul Nash, nos revela a relação do espaço concreto com o onírico ao convidar-nos a compreendermos vários elementos que são encontrados nessa paisagem. Paul Nash, diferentemente dos artistas até aqui citados, não se encontrava no centro dos grupos parisienses. Situado na Inglaterra, suas pinturas muito revelam da geografia que o influenciou.

Não é apenas uma representação de uma paisagem com elementos simbólicos nela. Em verdade, nada há de simbólico na paisagem de Nash. O espelho que divide a pintura é o local de reflexão do pássaro, que parece ver em duas fases, se observando do outro lado do espelho e em uma viagem ao voar. O céu avermelhado em parte da pintura mostra uma relação de espaço-tempo. Parece-nos que o presente é azul, dia. O futuro, por sua vez, é um pouco mais alaranjado, final do dia.

No entanto, essas são interpretações que aqui o faço. O que o pintor tentou transmitir, eu não consigo – e seria impossível – ter acesso, o que consigo saber é o que interpreto, dentro de minha própria psique, a pintura pronta. Dessa forma, a relação entre a artista e espectador vai depender de outras várias relações dentro de uma suposta supra-realidade.

Essa supra-realidade, em que o espaço do sonho e o espaço do concreto se misturam, revela também a multidimensionalidade do tempo que, naquele momento, é um só. As temporalidades distintas são transpostas na mesma imagem em um conjunto de informações que cabe ao espectador interpretar, mesmo que a intenção dessa arte tenha sido outra. Breton, sobre a natureza de um quadro, aponta que,

Gozo, no interior de um quadro de *n* figura, paisagem ou marinha, de um espetáculo imensurável. Que estou fazendo aqui, porque tenho de olhar essa pessoa no rosto por tanto tempo, de que duradoura tentação sou eu o objeto? Mas o que parece é um homem que me faz essa proposta! Não me recuso a segui-lo até onde ele quer me levar. Só depois que julgo se agi bem tomando-o por guia e se a aventura para a qual me deixei arrastar era digna de mim. (BRETON, 1993 [1928], p. 409-410).

O quadro, um poema, um livro se revelam como um próprio mundo em que o espectador por experienciar até o seu mais profundo significado. O limite da pintura, da arte, quem impõe é o próprio ser que o vivencia, ao artista, cabe o poder desse mundo, mas não o limite, apenas o coloca à disposição. Como também discorre Merleau-Ponty (2011, p.201), “(...) um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer,

seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial”. Uma pintura como a de Paul Nash ganha uma espécie de vida e cosmo próprio que se torna uma aventura tanto para o artista quanto para quem a observa.

Essa realidade da qual os primeiros surrealistas tanto se importavam, essa *supra-realidade*, aproximava os conceitos de sonho e realidade, eliminando a ideia da realidade concreta dos realistas. A expressão surrealista se associa a uma irradiação de significações espaço-temporais que fazem com que o subconsciente emerja como espacialidade pincelada na tela. No entanto, tais concepções não foram aceitas por todos os surrealistas, principalmente entre os membros tardios do grupo.

Em meados da década de 1940, Masson, um crítico surrealista, contrapõe Breton ao dispor que,

A realidade de um quadro é apenas a soma dos elementos que o compõe: tela, tintas coloridas, verniz... Mas aquilo que expressa é necessariamente uma coisa *irreal*. E poderíamos acrescentar que o artista, qualquer que seja o pretexto que possa ter para executar o seu trabalho, está sempre recorrendo à imaginação de outras pessoas. Posto isso, toda discussão sobre o predomínio do supra-real sobre o real (ou o inverso) deixa de ter sentido. Como o quadro é, em essência, uma coisa não-real, que sentido há em dar maior peso ao sonho do que à realidade? Vitória do ambíguo. (MASSON, 1993 [1944], p. 443).

A considerar que a arte depende de outro ser para imaginar aquilo que o artista visa, a realidade colocada no quadro, não pode ser considerada enquanto realidade, sendo apenas um conjunto de materiais – um contraponto à obra como um indivíduo aludida por Merleau-Ponty (2011). Diferentemente, Masson considera como irrealidade aquilo que é revelado no quadro. E, trazendo a discussão para o nosso campo, na paisagem.

No entanto, qual o apoio que poderíamos considerar em nossas leituras de imagens de sonhos? É uma realidade, ou uma “mentira” do real? Se entendemos o real enquanto concretude, o real é ligado inexoravelmente ao espaço, enquanto a irrealidade, o sonhar, concerne um espaço imaterial, talvez mais ligado ao tempo.

Pondo temporariamente em suspensão a discussão dos surrealistas e ingressando na discussão geográfica, podemos compreender a relação intrínseca do tempo para com a ideia de espaço. A partir das discussões de Yi-Fu Tuan, Buttimer (1993, p.59) escreve que, “geographers should focus on space, the outer sense; to historians belonged the study of time, the inner sense, and all that this implied in terms of emotion and human

experience”⁴⁸. No entanto, a experiência humana não diz respeito apenas a seu interior porquanto se relaciona também com o exterior dos sujeitos.

A dualidade exterior-interior é a mesma dicotomia realidade-sonho. Enquanto o exterior, o espaço, está diretamente ligado com o espaço, o sonho e o interior se associam com o tempo. Assim como na ideia de quarta dimensão do cubismo, a volta para a psique humana, para o imaginário, também releva a relação filosófica necessária da geografia para com o tempo.

Essa relação é levada em consideração pela geografia, especialmente em sua abordagem cultural, por meio da temporalidade. Buttimer a define como “awareness of the inextricable bonds of time and space in all phases of geographical curiosity.”⁴⁹ (BUTTIMER, 1993, p.203). O estudo da temporalidade nos aproxima das relações internas ao sujeito. Na paisagem, tal necessidade se revela essencial para compreender sua natureza. Afinal, é a temporalidade que determina a condicionalidade expressiva inerente à internalidade sensorial da(s) paisagem(ns).

A considerar que as discussões filosóficas de tempo e espaço se voltam também com as de realidade e sonho, nos direcionemos ao sonho. No campo da fenomenologia, muito se discute acerca da interioridade existencial humana. Como várias outras linhas de estudo, aqui também encontramos diferenças entre os pensamentos dos filósofos. Nos atentemos a elas.

Para Bachelard, (2008, p. 36) “O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o telhado pontiagudo corta as nuvens”. A razão aqui não seria oposto ao sonho, pelo contrário, a própria razão delimitaria o sonho. Esse limite ao sonho é o que precisamente os surrealistas se opõe.

O sonhar, poderoso recurso de nossa mente, muito se liga com nosso interior infantil. Nas palavras desse mesmo autor, “Quando se está na idade de imaginar, não se sabe dizer como e por que se imagina. Quando se pode dizer como se imagina, já não se imagina. Seria preciso, então, desamadurecer” (BACHELARD, 2008, p. 239). Por outro lado, o ato de amadurecer não necessariamente corta a vontade ou mesmo habilidade de

⁴⁸ “geógrafos devem focar no Espaço, o sentido exterior; aos historiadores pertencem o estudo do tempo, o sentido interior, e tudo o que isso implica em termos de emoção e experiência humana.” (BUTTIMER, 1993, p.59, tradução livre).

⁴⁹ “reconhecimento das conexões intrínseca do tempo e do espaço em todas as fases da curiosidade geográfica.” (BUTTIMER, 1993, p.203, tradução livre).

sonhar, imaginar. As pinturas surrealistas mostram a profundidade de uma mente para além do expresso por uma criança no ato de imaginar.

É isso que podemos evidenciar na pintura de Kay Sage, importante surrealista estadunidense, que é conhecida por colocar em sua arte sua psique em conjunto de formas arquitetônicas. Apesar de não fazer parte do grupo parisiense, ainda segue a ideia do automatismo como maneira de expor sua criatividade e, em consequência, seus sentimentos. Em *Eu vi três cidades* (figura 17, tradução livre), Sage, coloca de maneira centralizada uma sentinela, que remete a uma escultura clássica greco-romana. Mesmo com as formas um pouco diferentes, essa sentinela parece guardar as cidades interiores, parte da paisagem da psique da artista.



Figura 17: Kay Sage, *I Saw Three Cities*, 1944, óleo sobre tela, 92 x 71 cm, New Jersey, Princeton University Art Museum.

Indo ao encontro das palavras de Bachelard (2008, p. 186), “todo sonhador solitário sabe que ouve de outra maneira quando fecha os olhos”, entendemos que os sentidos são outros ao fecharmos o mundo externo e nos voltarmos para nosso interior. Mas, bem como o mundo exterior não deixa de existir, o interior não é irreal. Os dois mundos formam um conjunto no ato de imaginar dos sujeitos.

O artista, assim como a criança, não vê diferença a não ser pelas formas que seu mundo é composto. Se as cores são diferentes das que são conhecidas, é porque assim é sua própria realidade. Na paisagem, a mesma ideia é transposta. Cada sujeito transforma e entende sua paisagem de uma maneira imaginativa e onírica única que, muitas vezes, ultrapassa os sentidos do corpo.

Berger afirma que, (2003, N/P), “I can never be sure what my own painting says. And this is not just because of the problem of finding words to describe formal revelations; it is because the longer you spend with them, the more mysterious all visual images become.”⁵⁰ Assim como ele, vários artistas passam pela mesma relação. A obra de arte se configura como uma extensão do artista, como se mostrasse seu interior para o mundo, exterior.

Sage, por exemplo, era sempre elusiva em suas entrevistas ao ser perguntada sobre suas pinturas. Isso ocorre porque o significado em si já não mais importa, esse significado muda a partir do momento em que ele encontra outras mentes, de forma que a pintura e a tela ganham uma espécie de vida própria que vai para além do próprio artista. Dessa forma, o imaginário encontra si mesmo significações outras em razão da intersubjetividade. Ele só pode se externalizar por meio do diálogo com outro ser, do contrário, permanece uma internalidade.

Ao refletir filosoficamente sobre essa questão, Bachelard problematiza que “os centros de devaneios bem determinados são meios de comunicação entre os homens do sonho com a mesma segurança que os conceitos bem definidos são meios de comunicação entre os homens de pensamento” (2008, p. 56). Cada sujeito tem sua própria maneira, seu próprio *centro*, usando as palavras de Bachelard, para comunicar com seu íntimo, com seu imaginário, seu ato de sonhar.

⁵⁰ “Eu nunca posso ter certeza sobre o que minha própria pintura fala. E isso não é apenas pelo problema de achar palavras para descrever revelações formais; é porque quanto mais tempo você passa com elas, mais todas as imagens visuais se tornam misteriosas.” (BERGER, 2003, N/P).

No surrealismo, apesar de cada artista desenvolver sua própria maneira de ver e expor sua psique, o automatismo se faz como meio seguro para que esses sujeitos possam sonhar livremente sem necessariamente precisarem entrar em um estado de inconsciência. Contudo, ainda faz-se basilar compreender a relação do imaginário para com a realidade. Compreender essa relação se faz substancial na discussão que aqui aos poucos delineamos.

Se considerarmos Dardel, ao apontar que, “a paisagem é a geografia compreendida como o que está em torno do homem, como ambiente terrestre. 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), seria tênue considerarmos as pinturas surrealistas como pinturas de paisagem. É complicado sequer compreender o imaginário dos sujeitos enquanto paisagem.

É ainda mais difícil se considerar também que,

A paisagem se unifica em torno de uma totalidade afetiva dominante, perfeitamente válida ainda que refratária a toda redução puramente científica. Ela coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a Terra, ou, se preferirmos, sua *geograficidade* original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização. (DARDEL, 2011, p. 31)

A ligação com o exterior é inevitável na paisagem. A ligação direta com o espaço parece mais proeminente do que nas demais categorias. No entanto, a significância do exterior não anula a veracidade e importância do interior, principalmente se considerarmos as experiências mesmo que indo para além dela, ou seja, uma busca pela superação da extensividade como única forma de compreensão do espaço geográfico.

Na paisagem de Sage (figura 17), assim como nas anteriores (figuras 14, 15 e 16), as figuras apenas lembram objetos do concreto, mas não a realidade concreta. Ainda assim, é inevitável observar as semelhanças com a paisagem “física”, extensiva ou concreta. Embora a concepção de Dardel delimite os limiares do conceito de paisagem, é possível ir ainda em sua ideia ao considerarmos que o sonho não anula a experiência para com o espaço e vice-versa.

Ainda no geógrafo francês, podemos ir além da ideia disposta ao observarmos uma outra passagem: “A paisagem é um escape para toda a Terra, uma janela sobre as

possibilidades ilimitadas: um horizonte. Não uma linha fixa, mas um movimento, um impulso.” (DARDEL, 2011, p. 31). Por que essa janela para a Terra, não pode ser para a própria mente? Para o próprio ser, em seu próprio ser?

O horizonte visível e extensivo pode parecer limitado, mas inerente ao visível há a invisibilidade, essa é sem limites e não possui a necessidade de sentidos físicos para existir. É essa a paisagem do surrealismo, dessa realidade que muitas vezes negamos ou reduzimos a meros símbolos com diferentes significados.

A negação de que há paisagem na arte moderna por parte de estudiosos desse conceito se dá justamente pela necessidade da relação com a realidade extensiva e/ou concreta. Dessa forma, observar as paisagens do realismo parece mais próximo e eficaz do que as paisagens aparentemente irreais desses dois movimentos da arte.

Cosgrove, como já demos, realizou longos estudos acerca da paisagem na arte e sua relação geográfica. O autor mesmo dispensa a paisagem da arte moderna, a considerar que seja de veras simbólica. Para tal, aponta que,

The claim of realism is in fact ideological. It offers a view of the world directed at the experience of one individual at a given moment in time when the arrangement of the constituent forms is pleasing, uplifting or in some other way linked to the observer's psychological state; it then represents this view as universally valid by claiming for it the status of reality. The experience of the insider, the landscape as subject, and the collective life within it are all implicitly denied.⁵¹ (COSGROVE, 1998, p.26).

A realidade nas pinturas de paisagens é uma das grandes protagonistas ao longo dos séculos. Isso porque a **irrealidade**, a realidade subjetiva era e ainda é secundarizada no pensamento ocidental. Também se dá ao fato de que o acesso a essa realidade, seja chamada de sur-realidade, surrealidade ou supra-realidade, é possível apenas por aquele que a pensa, a sonha ou a imagina.

Mesmo que ela seja pictoriamente transportada para um quadro, ou para palavras, o seu sentido pode mudar completamente, sendo interpretado apenas como símbolos ou completamente descartado. Assim, “paintings of landscape and the idea of landscape itself

⁵¹ “A classificação do realismo é ideológica. Oferece uma perspectiva do mundo direcionado à experiência de um indivíduo a um determinado momento quando a forma de organização da obra é prazerosa, animadora ou de alguma outra maneira ligada ao estado psicológico do observador; é então representada essa visão como universalmente válida ao declarar o estado da realidade. A experiência do de dentro, a paisagem como sujeito, e a vida coletiva dentro dela são implicitamente negadas.” (COSGROVE, 1998, p.26, tradução livre).

offer the *illusion* of an affinity with the insider's world, the world we do experience as a collective product of people subjectively engaged with their milieu. Hence landscape's ambiguities derive directly from its ideological origins.”⁵² (COSGROVE, 1998, p.27). A paisagem com referência ao mundo interior seria ilógico e de quase impossível existência. Ao mundo interior cabe o lugar, talvez o território, mas historicamente até as paisagens imaginárias são externas ou extensivas.

Entretanto, se elas existem nas pinturas e em algumas literaturas geográficas, é possível sua compreensão, ainda que na ambiguidade do real com o sonho. Algo que ainda nos é contraditório. Vejamos o escrito por Salgueiro (2001, p. 39-40):

Se, em termos gerais, reconhecemos a importância da falta de critérios de apreciação de uma realidade mais instável, parece-nos importante referir que as paisagens representadas pela pintura eram paisagens idealizadas e, mesmo quando revelavam observação minuciosa do real, a reunião dos elementos apresentados não tinha correspondente direto na natureza. Desde as primeiras pinturas de paisagens que as árvores, o tipo de folhas, os frutos, a presença de uma linha de água eram colocados para produzir certos efeitos de composição, para transmitir determinadas sensações ou emoções. No século XIX, no quadro do academismo, os pintores continuaram a produzir paisagens bucólicas ignorando totalmente as transformações que entretanto ocorriam no real. Deste modo o modelo que fornecia, e que era uma imagem construída realidade, foi-se desfasando da realidade e perdeu eficácia.

Em um certo sentido, Sage traz a ideia bucólica em sua pintura (figura 17), mas não o bucólico do real, do objeto exterior. Se a pintura antes tinha o dever de transcrever o concreto para a tela, com o surgimento da fotografia, sua função mudou aos poucos. E, dessa forma, a sua relação com a realidade.

No entanto, a arte por si só nasceu em uma não-realidade, se considerarmos o imaterial como tal. As próprias pinturas de santos, anjos e seres sobrenaturais, que não existiriam no mundo real, já não seriam a própria apresentação da imaginação humana? Por que então condenamos essas paisagens, mas enaltecemos aquelas? Investiguemos mais a fundo.

⁵² “pinturas da paisagem e das ideias de paisagem em si, oferecem a *ilusão* e uma afinidade com o mundo interior, com o mundo que experienciamos como um produto coletivo de pessoas sujeitas com seu meio. Assim, as ambiguidades da paisagem derivam diretamente de suas origens ideológicas.” (COSGROVE, 1998, p.27, tradução livre).



Figura 18: Kay Sage, *Tomorrow is never*, 1955, óleo sobre tela, 96.2x13.8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Na paisagem de *Amanhã é nunca* (figura 18, tradução livre), Sage mais uma vez se utiliza de formas arquitetônicas para expressar suas imagens interiores. Aqui, diferentemente da anterior (figura 17), as figuras que lembram a roupa da sentinela estão trancadas em torres que remetem à arquitetura moderna.

Tais prédios ultrapassam as nuvens, mas ao contrário do que diz Bachelard sobre o sonhador, aqui o pontiagudo da torre não fura as nuvens, mas convive de uma maneira harmônica na tela. A oposição de cores, muito parecida com a anterior, auxilia na ideia de profundidade, tanto da pintura, quanto da alma, da psique da artista.

Essa paisagem, mesmo que seja voltada ao interior do sujeito que pinta, não significa que seja irreal ou puramente interior. A artista sonha, sente e pensa antes de transpor a supra-realidade para a tela. Porque então só o momento da tela. Essa interioridade, como já vimos, é de extrema importância para os surrealistas.

Para afirmar tal relevância, Breton (1993 [1928], p. 411), aponta que “A obra plástica, para atender à necessidade de revisão absoluta dos valores reais, com a qual todos os espíritos do nosso tempo estão de acordo, se referirá, pois a um *modelo puramente interior* ou deixará de existir.” Esse modelo foi de fato utilizado. Embora

modelos anteriores a ele, como do realismo, ainda existam, a profundidade surrealista é marcadamente hodierna em sua (i)materialização nas viagens de aventura frente ao oceano de pensamentos humanos.

Nessa lógica, a ciência se mostra ainda restritiva, mesmo que tenha avançado, para discutir de maneira mais categórica a realidade, o concreto, aquilo que se toca, ouve ou cheira. Ainda que se avance em estudos como os de paisagens sonoras ou de metodologias de mapas mentais, ainda há uma ligação mais próxima com as suas representações do que com suas construções. De acordo com Cosgrove,

landscape does not lend itself easily to the strictures of the scientific method. Its unity and coherence are, as we have seen, deeply rooted in a way of seeing, and this remains true whether the view is from the ground, from the air or of the map. All of them are understood to be structured by the rules of vision, by a form of perspective.⁵³ (COSGROVE, 1998, p.32).

Mesmo que nas últimas décadas o desenvolvimento de pesquisas de paisagens sonoras, olfativas e mesmo imaginárias na geografia cultural tenha se ampliado, o foco na maneira como se vê, se olha, essas paisagens ainda são maior quando tomamos a disciplina como um todo. Além disso, a estruturação da paisagem e suas subdivisões conceituais, muitas vezes para encaixar as a realidade nas teorias e não o contrário, dificulta compreender sua natureza própria. Muitos estudos históricos são desenvolvidos, mas a **filosofia da paisagem** em si, muito se têm a explorar.

Essa natureza filosófica da paisagem deixa-nos intrigados por sua relação essencial com o tempo e suas dimensões geográficas. No caso da paisagem não podemos deixar de lado a natureza espacial da temporalidade e, mais ainda, a natureza do interior, do subjetivo, daquilo que deriva do pensamento do sujeito para o mundo externo, mais do que apenas as experiências desse sujeito.

Essa ideia vai de encontro direito com as ideias empiristas, uma vez que nelas a interioridade, a mente humana, é formada necessariamente pelo exterior, pelas experiências do mundo extensivo e concreto. E em partes, entende-se que essa compreensão é verdade, já que mesmo que mostremos o interior, os elementos que

⁵³ “paisagem não cai facilmente às estruturas dos métodos científicos. Sua unidade e coerência são, como vimos, profundamente conectada a uma maneira de ver, e isso permanece verdadeiro seja a perspectiva realizada do chão, do ar, ou do mapa. Todas elas são compreendidas por serem estruturadas pelas regras da visão, pela perspectiva da forma.” (COSGROVE, 1998, p.32, tradução livre).

compõem esse interior são derivados, também, de componentes do exterior “empiricizável”.

Em contraposição, voltemos no momento para teorias da fenomenologia. Essa linha teórica busca, em sua estrutura, ir além do puramente empírico em busca do que vivido, ou do *eidós*. (ECKER, 2010). Assim, “Não se trata de constituir um mundo exterior e independente da consciência, mas de conceber o sentido do mundo como sentido para a consciência, de ‘constituir’ o mundo em seu sentido antes do que em seu ser.” (ECKER, 2010, p. 18). Ecker constrói sua discussão na fenomenologia Sartriana que busca a compreensão do ser enquanto ente pensante.

Nessa concepção, a ideia de irrealidade e realidade são duais, a existir de maneiras separadas, mas necessárias para a construção total do mundo. Assim, a constituição do mundo exterior depende do meu mundo interior e vice-versa. Enquanto no empirismo a relação decorre no caminho experiência-consciência, na fenomenologia a consciência seria primeira à experiência, mas essa é necessária para o desenvolvimento daquela.

Assim, “Para que seja possível imaginar, a consciência deve pôr uma tese de irrealidade. Dito de outro modo deve ser possível para consciência pôr o nada.” (ECKER, 2010, p. 24). Em Sartre (2014; 2015), o nada está diretamente relacionado ao irreal, ao interior, ao tempo. Para a consciência, para o *ser* imaginar, é necessário entrar em um estado em que a irrealidade consiga penetrar seu pensamento. Dessa forma, ele propõe a libertação do real. Do concreto, do espaço objetivo e extensivo. De acordo com o interprete,

A regressão aplicada à imaginação implica no posicionamento da questão da negatividade e das condutas negativas. No ato de imaginar, a consciência põe o real à distância, sua constituição ocorre à margem da totalidade do real, liberta-se do real, ou, como diz Sartre, trata-se de negar o real. Para que a negação se realize é necessária a apreensão da “totalidade do real”, ou seja, a consciência deve pôr o mundo em sua totalidade sintética e deste modo, a apreensão da totalidade do real envolve, segundo a orientação heideggeriana, a constituição do *mundo*. (ECKER, 2010, p. 24-25).

Essa síntese do real na transformação em um *mundo* implica na divisão de real e imaginário. De forma com que para o último existir, necessita-se negar o primeiro. Essa negação se dá pelo processo de *nadificação*, em que Sartre (2014) explicita a transformação do ser. Ao sintetizar o real, reduzimos a experiência à nossa mente. No

entanto, a relação não se resume a exterior-interior, mas interior-exterior, sendo a existência derivada em nosso poder de pensar em uma lógica cartesiana.

Essa lógica cartesiana, apesar de um pouco diferente do pensamento de Descartes puro, coloca em jogo a apreensão do mundo e a construção do mundo a partir da experiência, da realidade vivida, do que é, essencialmente realidade. Se o que penso, o que vejo, tomo como garantia de realidade, de existência, o que seria o irreal? Qual seria a verdadeira divisão entre real e imaginário na lógica cartesiana? Sartre nos provoca que:

Não é possível existir outra verdade, como ponto de partida, do que essa: *penso, logo, existo*, é a mesma verdade absoluta da consciência que apreende a si mesma. Toda teoria que assume o homem fora desse momento em que ele apreende a si mesmo é, antes de qualquer coisa, uma teoria que suprime a verdade, pois fora desse *cogito* cartesiano todos os objetos são apenas prováveis, e uma doutrina de probabilidades, que não é elevada a uma verdade, afunda no nada; pura definir o provável é preciso possuir o verdadeiro. Portanto, para que exista uma verdade qualquer, é preciso uma verdade absoluta; e esta é simples, fácil de atingir, ela está ao alcance de todo mundo; e consiste em apreender-se sem intermediários. (SARTRE, 2014, p. 34).

Se o pensamento está necessariamente preso em si mesmo, entende-se que o real e o irreal são um conjunto inseparável. No entanto, para Descartes, o que existe fora do nosso pensamento, o *concreto* está diretamente relacionado com a criação divina. Com a existência perfeita de um pretenso Deus onisciente e onipresente. Dessa forma, o que seria então o irreal? A irrealidade é aquilo fora da consciência. Fora do *pensamento*. No entanto, nem Descartes nem Sartre explicitam essa relação.

Assim, o que seria uma paisagem imaginária? Irreal? Se tudo aquilo que crio, que *penso*, existe, as paisagens consideradas como imaginárias, as paisagens dos sonhos surrealistas, seriam, na verdade, reais, bem como os próprios surrealistas as classificam. Porém, não é tão simples. Essa realidade cartesiana é limitante ao processo de produção de sentido, de consciência da verdade. Ela não engloba o que seria classificado como sonho, ou, ainda, a loucura.

Nesse sentido, na teoria Sartriana, a realidade é ligada à consciência e é tudo aquilo que o sujeito se deixa compreender. Ao reduzir essa mesma realidade, é possível chegar no imaginário, que é um processo de negação do concreto (real). Assim,

Se a consciência é sempre consciência de algo então podemos notar que no pensamento de Sartre a consciência determina-se por ser apenas uma relação com esse “algo”, ou, na terminologia sartriana, um “nada”. Mesmo

que Descartes tenha posto em cheque a tese fundamental do realismo: as coisas existem e o ser existe independentemente da consciência; ao afirmar o *cogito ergo sum*, Descartes não consegue se desvencilhar por completo do realismo. Ao afirmar o *cogito*, Descartes concebe o eu pensante como *une chose qui pense*, ou seja, uma coisa que pensa, uma coisa pensante. A noção de *coisa*, presente na tese cartesiana do *cogito* evidencia a presença da idéia de substância do realismo antigo e medieval. (ECKER, 2010, p. 22).

A ideia do que é real, então, é ainda aquela mesma ideia de interação do meio. Se o ser que pensa constrói essa realidade a partir de sua própria existência, a realidade parece sempre estar presente. De forma com que a ideia sartreana de irrealidade parece uma negação da própria ideia do pensamento. No entanto, essa irrealidade, o imaginário, se liga ao sonho e, para usar terminologia da psicanálise, com a loucura. Assim, o pensamento, mesmo que seja o ponto de princípio da existência, tem um limite do que pode ser considerado real.

Nesse quesito, as paisagens surrealistas ultrapassam a ideia do mero pensar, já que ao utilizarem o automatismo, justamente o ato de *pensar*, o que faz com que o ser exista não é mais o presente. Dessa forma, ultrapassa a realidade para chegar em um imaginário puro. No entanto, qual seria a compreensão dessas paisagens? Se a discussão pela fenomenologia, seja ela sartreana ou não, nos coloca diretamente com o pensamento cartesiano, que é justamente o pensamento que tanto o cubismo quanto o surrealismo tentam romper, como pensar a paisagem nesses grupos?

Dentro do cubismo chegamos na via do *mais-do-que-representacional*, que busca em uma linha mais empirista a resposta da paisagem para além das vidas de cópias, representações do real. No entanto, essa mesma linha esbarra em alguns parâmetros quando chegamos no surrealismo, em que a resposta se encontra no próprio movimento: as ideias de Freud e a quebra total com a ideia de realidade concreta indo para a loucura do onírico onde a irrealidade não é completamente surreal.

2.2. O INCONSCIENTE-CONSCIENTE OU COMO O SURREAL SE ESPACIALIZA

*A água escorre por meus cabelos,
encosta em meus ombros,
acortina minhas costas,
alguns pingos escapam à frente.
E as pernas?
Já estão secas.*

A Geografia enquanto ciência moderna busca compreender a relação do homem com seu meio. Para isso, temos como objeto de estudo o espaço. O que é muita coisa. Aprender o que se entende por espaço se faz fundamental para entender até onde podemos delinear nossos estudos. No entanto, ao mesmo passo, decifrar o espaço também significa compreender as próprias relações internas e externas, intensivas e extensivas, que nele ocorrem.

Dessa forma, com o auxílio das categorias geográficas, esse estudo é dividido em óticas, em caminhos que deslindam *como* olhar esse espaço. Assim, o mesmo estudo por ser visto por vários ângulos diferentes, por diferenças óticas do espaço e chegar em conclusões imensamente diferentes.

Há uma infinidade de relações que podemos observar ao estudar espaço, mesmo que aquele particular território, lugar, região, ou paisagem já tenha sido por alguém pesquisado. O espaço se transforma em devir.

Podemos então considerar que as *terrae incognitae* que Wright discorre na década de 1940 ainda existam. Elas permanecem até mesmo em sua compreensão literal, se considerarmos que a exploração daquele determinado assunto vai ser diferente de acordo com cada pesquisador, cada ótica, método ou técnica escolhida. Mas e a relação com o outro? Com aquele que veio antes? Mesmo *essa* relação vai ser diferenciada.

Analisemos primeiro o conceito que Wright (2014 [1947], p.5) delimita:

TERRA INCOGNITA: estas palavras mexem com a imaginação. Ao longo do tempo os homens têm sido atraídos, pelo canto das Sereias, a regiões desconhecidas, ecos que ressoam hoje em nossos ouvidos quando vemos nos mapas modernos espaços rotulados como “inexplorados”, rios representados por linhas tracejadas, ilhas marcadas como “existência duvidosa”.

Enquanto seres exploradores, os seres humanos buscam o novo, o diferente, aquilo que “nunca antes” foi encontrado. São novos locais para conhecer, estudar, identificar,

viver. Se levarmos apenas pelo lado racional e lógico, esses locais estão cada vez mais escassos na terra. Por isso ultrapassamos as barreiras de nossa atmosfera para outros planetas e as fronteiras aquáticas em busca de compreender as profundezas do oceano.

Essas explorações fazem com que as *terrae incognitae* que apareciam no imaginário de vários sujeitos sejam *conhecidas* até mesmo por aqueles que nunca sequer chegaram a imaginar. Nesse contexto, podemos concordar que o imaginário, a formação do *cogito* seja realmente um conhecimento *a priori*? Ou seria seriam as *terrae incognitae* conhecidas justamente por que se conheceu outros territórios, lugares, regiões e paisagens anteriormente, o que constituiu esse imaginário do desconhecido?

Exploremos novamente as palavras de Wright (2014 [1947], p.7),

Se a *terra incognita* for concebida em sentido absoluto, como uma área na qual prevalece a total ignorância humana, nenhuma *terrae incognitae* existe hoje na superfície do planeta. Em nenhum lugar deste planeta a sombra é tão completamente escura como já foi em outros tempos. A ciência alcançou um ponto onde nós podemos seguramente interpolar o conhecimento geográfico, se incompleto, preenchendo todas as lacunas.

Se à época da primeira publicação do texto Wright já estabelecia o conhecimento praticamente total do planeta, na contemporaneidade as terras incógnitas estão tecnicamente ainda mais conhecidas. No entanto, há muito a ser explorado porquanto essa mesma ciência que desenvolveu maneiras de decifrar mundos visíveis e dos invisíveis, também criou outras oportunidades de estudos para os geógrafos.

As possibilidades de usos tecnológicos, por exemplo, estão em ampla magnitude exploratória. Contudo, para além da materialidade, as emoções humanas, o pensar, o interior do sujeito também são terras incógnitas que podem ser investigadas pelos geógrafos. No entanto, o cuidado deve ser tomado para não cairmos no simplismo das ideias comportamentais e naquelas reducionistas da mente humana. A conversa entre as ciências e a filosofia é essencial para esse processo. Assim, utilizando palavras já escritas por Andreotti, entendemos que,

O geógrafo não deve ficar afastado, isolado entre os seus mapas ou absorvido na ‘enumeração de objetos compreensíveis’; deve, sim, estar imerso na ‘totalidade’, aberto a cada aspecto da cultura e estender-se sobre a riqueza de cada uma das outras disciplinas, como a história, a filosofia, a psicologia e – porque não? – a pintura, para pesquisar os motivos da espiritualidade e obter a inteligência para descrever: para descrever o cenário comum, a paisagem, na qual aquelas outras

disciplinas, pelas razões mais diversas, foram conformadas no tempo e, no mesmo tempo todas contribuíram para conformá-la. Portanto, não seria um monólogo geográfico, mas uma polifonia interdisciplinar estabelecida sobre o tema do humanismo e da revisitação histórica. (ANDREOTTI, 2013, p. 41).

Ver, olhar, observar o mundo implica em absorver tudo ao nosso redor. Para isso, devemos ir para além das quatro paredes solitárias da pesquisa, por mais teoria que apreendemos. *Viver a paisagem*, implica antes mais nada em viver o que se observa, em apreender e/a questionar. No entanto, como entender algo que está no interior de cada um de nós?

A arte nos dá um caminho rumo a essa potencialidade. Como a própria autora indica, a arte pode e deve ser algo apreendido enquanto experiência na ciência geográfica. No entanto, essa paisagem descritiva, de cunho extensivo, não se encaixa em todos os estilos da arte. Em realidade, o ato de descrição, em si, não se encaixa em todos os parâmetros de análise de paisagem, principalmente quando se trata de paisagens que vão para além do concreto.

Ao mesmo passo, a descrição têm sido uma parte essencial na metodologia de estudos de paisagem, já que ela permite uma posterior análise aprofundada (COSGROVE, 1998). Relph aponta que ver, pensar e descrever são três categorias analíticas que estão intrinsecamente relacionadas com a paisagem (RELPH, 1984). A ordem aqui não importa, mesmo que geralmente o processo incorra nessa mesma ordem. Assim,

The activity of describing a place may cause me to think about it differently; my reflections on a landscape may lead me to come to see it in a new light; and it is impossible to see without thinking, or to describe without seeing at least in one's mind's eye. However, my approach can be presented more lucidly if I treat seeing, thinking and describing separately.⁵⁴ (RELPH, 1984, p. 212).

Ver, pensar e descrever são ações separadas que em conjunto promovem uma melhor elucidação da paisagem, do lugar. Essa aproximação da paisagem parece ser comum em várias linhas de estudo, não apenas no âmbito da geografia cultural. O ver,

⁵⁴ “A atividade de descrever o lugar pode modificar meu pensamento sobre ele; minhas reflexões em uma paisagem podem me levar a vê-la em uma nova perspectiva; e isso é impossível de ver sem pensar, ou descrever sem ver, mesmo que por meio de uma visão mental. No entanto, meu entendimento pode ser apresentado mais lucidamente se eu lidar separadamente com o ver, o pensar e o descrever.” (RELPH, 1984, p. 212, tradução livre).

ou, mais ainda, o olhar, é essencial na ciência geográfica (GOMES, 2010). Concordamos com Merleau-Ponty (2011, p.105), cujo considera que “olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele”.

Essa ação corporal não se dá apenas por meio do olho em si, mas de uma correlação de apreensões e interações. Ela também ocorre por meio de um imaginário comunicativo, o que Relph (1984) situa como *mind's eye*. Esse ‘olho da mente’ muito se relaciona com imaginário e, em escala de conhecimento do já experienciado, da memória.

Esses três exercícios físico-mentais, na condição de metodologias, possuem compreensões e funcionalidades próprias, mas que se correlacionam e complementam. Ver, pensar e descrever, priorizam a ideia da experiência, da vivência do pesquisador, das relações que são por ele construídas. Dessa forma, a utilizar das palavras de Relph,

Seeing has to do with direct observation and ensures that I write about things that I have studied for myself rather than gleaned from other people's books or statistics. By thinking, I mean the attempt to make sense of what I have seen on its own terms and not by reference to a *priori* hypotheses or borrowed models. Description is simple the process of expressing what I have seen, of putting together observations and reflections into a sensible statement.⁵⁵ (RELPH, 1984, p. 213).

A observação do sujeito, daquele que vê, que olha, é essencial para o entendimento da paisagem de uma maneira pessoal, única, uma vez que olhar pelo olho do outro faz com que minha experiência seja condicionada a partir daquilo que outrem vê, observa e compreende. Assim, esse olhar único da paisagem se torna realidade a partir da minha própria vivência (inter)subjetiva.

O ato de pensar implica em relacionar o que vi com o que já foi disposto sobre aquela determinada referência. Também diz respeito a desvendar as próprias noções já preconcebidas sobre aquilo que observo. O pensar aqui, vai para além do sentido de existência, de uma ideia *apriorística*, e, mais ainda, se coloca como um processo *a posteriori*, sendo que preciso experienciar para pensar sobre o que observei.

Por fim, a descrição de faz como essencial para colocar no papel aquilo que observei e por consequência pensei. Nesse sentido, a descrição nada mais é do que

⁵⁵ “Ver se relaciona diretamente com a observação e garante que eu escreva sobre coisas que eu tenha estudado por mim mesmo mais do que retirado de livros de outras pessoas ou estatísticas. Por pensar, eu me refiro à tentativa de colocar sentido naquilo que vi em seus próprios termos e não por uma referência a hipóteses *a priori* ou modelos emprestados. Descrição é simplesmente o processo de Expressão o que vi, de conectar observações e reflexões a um entendimento razoável.” (RELPH, 1984, p. 213, tradução livre).

expressar as metodologias anteriores e tal etapa não precisa ser necessariamente realizada de maneira escrita, mas pode, ainda, ser de maneira oralizada ou mesmo por meio da pintura ou de outras expressões artísticas.

Se utilizar dessas metodologias nos auxilia a desvendar as *terrae incognitae* e, mais ainda, perceber que mesmo uma área conhecida por outro, ao ser desconhecida por *mim*, ela ainda continua *terrae incognitae*, já que a descrição e experiência foi realizada por outro, não por meio de meio próprio processo mental-corporal. A primeira vista, essa divisão da unicidade pode parecer relativizar toda experiência que não seja a minha própria. No entanto, na paisagem, cada visão e olhar se torna espaço-temporalmente único e, por isso, é difícil de ser experienciado da mesma maneira duas vezes.

Dessa forma, ao observamos as paisagens surrealistas, paisagens essas que são observadas em um ponto de vista único emergente do subconsciente do artista, temos a tendência de não encontrar nenhuma paisagem ali, já que não há como experienciar aquela paisagem, ou seja, ver, olhar, pensar e descrevê-la extensivamente. No entanto, ao utilizarmos de nossa imaginação, é possível sim a experienciar, ainda que de uma maneira diferente de quando utilizamos nosso olho externo.

Essas paisagens da mente humana, da mente do outro, de nossa própria mente, do onírico, podem ser consideradas como terras incógnitas uma vez que têm se mostrado cada vez mais essencial entender esses processos do interior da mente para podermos compreender as relações externalizadas no espaço extensivo ou concreto.

Assim, “landscape is not only something we see, it is also a *way of seeing things*, a particular way of looking at and picturing the world around us. Landscapes are not just about *what* we see but about *how we look*.”⁵⁶ (WYLIE, 2007, p. 07). Não apenas o mundo ao nosso redor, como o nosso próprio mundo. A paisagem está além de apenas observar, ela depende da *maneira* como a visualizamos, daí a importância também do pensamento e da descrição dessa paisagem, ainda que de maneira menos pragmática do que a proposta inicial.

⁵⁶ “paisagem não é apenas algo que vemos, também é *uma maneira de ver as coisas*, uma forma particular de ver e observar o mundo ao nosso entorno. Paisagens não são apenas *o que nós vemos*, mas sobre *como nós vemos*.” (WYLIE, 2007, p. 07, tradução livre).



Figura 19: Giorgio de Chirico, *A melancolia da partida*, 1914, Nova York, Museu da Arte Moderna.

George de Chirico (figura 19), apesar de ter participado secundariamente do movimento surrealista de uma maneira, é mais conhecido por ter influenciado a arte surrealista com suas pinturas metafísicas. A arte metafísica de Chirico ocasionava em que os próprios surrealistas classificavam suas pinturas de uma maneira diferente, apesar de ter participado do grupo (MORISE, 1924).

Isso se dá por dois motivos: primeiro que, historicamente, Chirico começou sua arte anos antes dos surrealistas e o outro motivo é que o artista não se utiliza dos mesmos métodos difundidos por esse grupo. Ele não operava no automatismo. Suas pinturas são mais racionalizadas, mesmo que pareça completamente fora de uma realidade conhecida.

Na pintura disposta, o artista se utiliza de elementos conhecidos para montar uma paisagem que tecnicamente não poderia existir no concreto, mas que existe enquanto realidade onírica. A pintura metafísica de Chirico revela sua paisagem a partir do modo como ele vê o mundo e que o compartilhar com o exterior extensivo. Isso não deixa de ser uma maneira de se ver e conhecer o espaço e, em consequência, descrever a paisagem. Para o artista,

Qual será o objetivo da pintura futura? O mesmo da poesia, da música e da filosofia: criar sensações antes desconhecidas; eliminar da arte tudo o que for rotina aceita, todo tema, em favor de uma síntese estética; suprimir totalmente o homem como guia ou como meio de expressão símbolo, sensação ou pensamento; libertar-se de uma vez por todas do antropomorfismo que sempre agrilhoa a escultura; ver tudo, até mesmo o homem, em sua qualidade de *coisa*. Este é o método nietzschiano. Aplicado à pintura, poderia produzir resultados extraordinários. Eis o que procuro demonstrar em meus quadros. (CHIRICO, 1993 [1912], p. 402)

Antes mesmo dos manifestos cubistas e surrealistas, Chirico escrevia sobre a necessidade de ultrapassar as barreiras do pensamento e entrar de uma maneira profunda nas sensações. A influência do pensamento de Nietzsche provoca ainda mais nossas ideias em relação à realidade da paisagem que o pintor tenta demonstrar. Em nenhum momento ele nega essa realidade. O que é negado aqui, assim como os surrealistas, é o pensamento do concreto, do extensivo e da razão ocidental.

Assim, pensar a paisagem enquanto *coisa* se faz necessário para compreender a paisagem pela própria paisagem, em uma natureza que perpassa pela metafísica. Não é o que aqui pretendemos, ou que se sugere. Porém, o ponto a ser ressaltado é que na ideia de Chirico, chegaríamos em uma noção de paisagem decorrente das próprias sensações em seus sentidos mais puros, não pelas ideias racionalizadas dessas sensações.

Apesar da diferença com surrealismo, não deixa de ser nítido a grande influência que o artista teve para esse grupo, em especial para o líder e icônico Salvador Dalí. Dessa forma, as pinturas de paisagem de Chirico corroboram para compreendermos a ideia do modo de ver essa paisagem em uma realidade que não parece ser real, que se entrelaça à supra-realidade.

Nas palavras do próprio artista, “Para tornar-se imortal, uma obra de arte deve sair completamente dos limites do humano: a lógica e o bom senso só farão interferir. Desse modo ela aproximará do sonho e da mentalidade infantil.” (CHIRICO, 1993 [1913], p. 406-407). A proximidade com o pensamento infantil se faz essencial para sair dos limites que nos impomos enquanto adultos. A volta à criança, ao imaginário livre e sem limites, provoca uma transcendência da realidade, a nos transportar para um mundo próprio, onde a liberdade criativa é mais do que possível, mas necessária.

A proposta de Chirico ainda vai além. Para ele, “O que escuto não vale nada: o que conta é apenas o que meus olhos veem quando estão abertos, e mais ainda quando estão fechados.” (CHIRICO, 1993 [1913], p. 407). Apesar da visualidade ser por ele

priorizada, a questão vai para além das imagens. A ideia é que o escutar, por vezes, retira a observação única do sujeito, a sofrer interferência das palavras, dos sons alheios. O que realmente importa, para Chirico é a percepção do mundo externo e extensivo no interior intensivo da mente.

Fica ainda mais nítido a proposta de Chirico em *A melancolia da partida* (figura 19), Embora alguns elementos, como um cacho de banana em cima de tijolos, pareçam estar completamente deslocados na pintura, nada está ali por acaso ou aleatoriedade. Todos eles conversam para mostrar uma paisagem de saudade, de partida e, mais ainda, de solidão.

Esse *modo de ver* as coisas não deixa de se revelar na paisagem e transformá-la em sua própria maneira. No entanto, esse mundo que Chirico e os surrealistas propõem vão para além de algumas ideias de paisagem que ainda são difundidas. Isso ocorre porque, apesar de ligada ao real, ela não é inerentemente concernente ao material. E, muitas vezes, mesmo as paisagens imaginárias são materiais e em conjunto com a razão, o que também vai contra às ideias surrealistas.

De acordo com Almeida (2021, pg. 140), “A arte traz consigo a mais íntima relação ser humano/natureza e a torna visível por ser intermediada pela imaginação. A paisagem excita a psique do observador de modo a reconhecer, perceber, sentir e vivenciar a paisagem em si; a psique interpreta sua mensagem e decifra seus significados”. Esses significados podem aparecer nas obras de arte das mais diversas maneiras.

No caso aqui disposto, esses significados não são exatamente simbólicos, mas uma composição que implica em uma viagem intersubjetiva em nossa própria mente para compreender a mente do outro. No entanto, a apreensão primeira é pela via da paisagem concreta e extensiva, uma vez que os elementos dispostos são elementos que tocamos, que vemos, mas a relação espaço-temporal é outra.

Na paisagem de Chirico (figura 19), não há um lugar específico de inspiração, mas objetos que se aglutinam e evocam o que o artista sentia, sonhava e percebia ao realizar sua pintura. O significado é em si mesmo, assim com a realidade também é em si mesma. Assim, o espaço e tempo se transpõem, sendo uma pintura que poderia ser datada de hoje. Diferentemente das pinturas de Cézanne e até mesmo algumas pinturas cubistas, a paisagem que é demonstrada em Chirico e nos Surrealistas não envelhecem, já que estão em (n)elas mesmas, mas não em duas realidades ou localidades geográfico-historicamente distintas.

No entanto, essa prática não era a mesma realizada por todos. O movimento surrealista, assim como o cubista, teve uma grande diversidade devido a cada artista considerar uma forma diferente de fazer sua arte, alguns se inspiração em lugares do concreto, mas o olhar era pelo sonho. A dicotomia, como já demonstrada, não é realidade-imaginário, mas concretude e sonho. Essa dicotomia revela paisagens tão bem quanto revela *nas* paisagens.



Figura 20: Paul Nash, *Nostalgic Landscape*, 1923-1938, 71.2x50.8 cm, óleo sobre tela, Leicester, Leicester Museum & Art Gallery.

Na *Paisagem Nostálgica* de Paul Nash (figura 20), ele se utiliza tanto das técnicas surrealistas quanto das técnicas cubistas. Ele cristaliza uma paisagem que é tanto consciente quanto inconsciente. Apesar de partir de paisagens da realidade concreta e

extensiva, no caso túneis de passagens encontradas em algumas cidades do Reino Unido, ela pode estar presente em qualquer momento do espaço-tempo. Além disso, a junção das formas e das cores nos dá uma realidade imaginária, não de uma representação do concreto.

Apesar de Nash não fazer parte do grupo surrealista francês, a influência deles se mistura com as influências da arte britânica pela importância dada à paisagem. A ampla mistura de inspirações produz um efeito interessante nas pinturas de Nash que, como já vimos (figura 16), muito se relaciona com as paisagens localizadas em algum lugar entre a realidade extensiva concreta e o imaginário intensivo do sonho.

Essa mistura é possível por seu olhar artístico que transcende o racional ao observar, ou melhor *viver e habitar*, essas paisagens, por mais comuns que sejam ou possam aparentar ser. Essa habilidade deve ser desenvolvida pelo artista, assim como pelo investigador ou filósofo da paisagem. Assim, “os geógrafos precisam reaprender a contemplar, com olhar lírico, as paisagens e os lugares. Tanto a terra quanto os homens merecem nossa atenção e ele nos leva a entender, uma vez mais, que estes são indissociáveis e enlaçados para sempre.” (MARANDOLA JÚNIOR, 2010, p. 22). Para além dessa contemplação do externo, a contemplação interna é tão importante quanto e se faz necessária para o entendimento do meio.

Similarmente a como os sujeitos e o meio se entrelaçam, não há nem meio e muito menos sujeito sem o processo imaginário desse(s) sujeito(s). As descobertas, as explorações, as aventuras e as identificações do meio se deram por meio do imaginário intensivo e sonhador que consegue ir para além do conhecido. Essa concepção se entrelaça com as ideias de Wright (2014 [1947]) acerca das *terrae incognitae*, intrinsecamente conectadas ao poder da imaginação como *locus* para o fazer geográfico.

Nesse olhar, “Ao contrário das imagens mentais que podemos meramente evocar da memória – como a lembrança de cenas já vistas – uma concepção imaginativa é essencialmente uma nova visão, uma nova criação [...]” (WRIGHT, 2014 [1947], p. 8). No entanto, a imaginação não deixa de estar conectada com a memória. Pelo contrário, dela precisamos para conceber novas imagens. Imagens que em teoria não existem, mas que são tão reais quanto a paisagem que vemos. Essa conexão das faculdades do imaginário e da memória muito é discutido na linha do empirismo, especialmente no caso de Hume (2009).

Como disposto, a ideia da linha cartesiana coloca o pensamento de maneira central para a existência do sujeito. Em revés, o empirismo coloca a experiência como fonte primacial de conhecimento e, portanto, da existência do sujeito. Nos vários autores empiristas, enfocaremos aqui nas ideias de Hume, principalmente no que concerne o funcionamento integrativo da imaginação e da memória em sua reflexão.

No *Tratado da Natureza Humana*, Hume (2009) desenvolve suas teorias a partir do processo de experimentação e observação, característicos do empirismo, para compreender a essência da mente humana em distintas situações e circunstâncias. O filósofo divide as percepções humanas em *Impressões* e *Ideias*, a considerar a diferença nos graus de força e vividez quando atingem o pensamento ou consciência.

Dessa forma, ele considera que enquanto as *impressões* adentram nosso consciente com maior potência, as *ideias* seriam as *cópias* dessas imagens, exceto quando derivadas de percepções de visão e tato, bem como o sentimento de prazer ou desprazer que algo pode proporcionar. As sensações, paixões e emoções também são consideradas *impressões* (HUME, 2009).

Além disso, “no sono, no delírio febril, na loucura, ou em qualquer emoção mais violenta da alma, nossas ideias podem se aproximar de nossas impressões. Por outro lado, acontece, às vezes, de nossas impressões serem tão apagadas e fracas que não somos capazes de as distinguir de nossas ideias.” (HUME, 2009, p. 26). Ou seja, as variações de força com que as impressões e as ideias atingem a mente humana vão decorrer dos tipos de experiências do sujeito e qual a sua conseqüente reação a elas.

Hume ainda divide as percepções entre *simples* e *complexas*, sendo as simples aquelas que não admitem separação, já as complexas podem ser distinguidas em partes (HUME, 2009). Outro fator disposto pelo filósofo é que as percepções aparecem em duplas, sendo as ideias representações quase exatas das impressões, caso que ocorre apenas com aquelas consideradas *simples*. Já as percepções complexas, seja ela impressão ou ideia, muitas vezes não se correspondem.

Assim, “todas as nossas ideias simples, em sua primeira aparição, derivam de impressões simples, que lhes correspondem e que elas representam com exatidão.” (HUME, 2009, p. 28). Por outro lado, “Percebo, portanto, que, embora haja em geral uma grande semelhança entre nossas impressões e ideias *complexas*, não é regra universalmente verdadeira que elas sejam cópias exatas umas das outras.” (HUME, 2009,

p. 28). Isso se dá pela forma com que as percepções complexas ocorrem a partir das simples, o que faz com que nem sempre haja correspondência entre as impressões e ideias complexas.

Por fim, “As ideias produzem imagens de si mesmas em novas ideias; mas, como supomos que as primeiras são derivadas de impressões, continua sendo verdade que todas as nossas ideias simples procedem, mediata ou imediatamente, de suas impressões correspondentes.” (HUME, 2009, p. 31). Nesse sentido,

Pela experiência vemos que, quando uma determinada impressão esteve presente na mente, ela ali reaparece sob a forma de uma ideia, o que pode se dar de duas maneiras diferentes: ou ela retém em sua nova aparição, um grau considerável de sua vividez original, construindo-se em uma espécie de intermediário entre uma impressão e uma ideia; ou perde inteiramente aquela vividez, tornando-se uma perfeita ideia. A faculdade pela qual repetimos nossas impressões da primeira maneira se chama MEMÓRIA, e a outra, IMAGINAÇÃO. É evidente, mesmo à primeira vista, que as ideias da memória são muito mais vivas e fortes que as da imaginação. E que a primeira faculdade pinta seus objetos em cores mais distintas que todas as que possam ser usadas pela última. (HUME, 2009, p. 33).

Memória e a imaginação estão intrinsecamente associadas por serem derivadas de impressões que permanecem na mente. Essa permanência se dá majoritariamente pelo grau de força que essa experiência pode ocorrer. Dessa forma, vista pelo empirismo de Hume, a *Paisagem Nostálgica* (figura 19, tradução livre) de Paul Nash seria uma expressão das percepções simples e complexas em uma relação de memória e imaginário. No entanto, ao transpor isso ao quadro, o deixa sujeito a outro humano formar suas próprias ideias e impressões a partir de suas percepções, e elas, por sua vez, serão baseadas pela experiência dessa pessoa/observador, não de Nash.



Figura 21: Paul Nash, *Landscape of the Megaliths*, 1934, óleo sobre tela, 49.5x73 cm, London, British Council.

Landscape of the Megaliths (figura 21), também de Nash, se configura em um de uma série de pinturas baseadas na interação do artista com os Megaliths, localizado no Reino Unido. Os *Megaliths* são um local historicamente importante e possui diversos mitos ao seu redor. Além disso é uma paisagem concreta clássica, natural, mas que a mão do artista transforma em uma paisagem própria marcada pelas percepções de daquele que pinta.

De acordo como Hume, é preciso se atentar a diferença da memória e da imaginação quando aos aspectos de ordem e forma com que as impressões originais se dispõem. Ou seja,

Embora nem as ideias da memória nem as da imaginação, nem as ideias vívidas nem as fracas possam surgir na mente antes que impressões correspondentes tenham vindo abrir-lhes o caminho, a imaginação não se restringe à mesma ordem e forma das impressões originais, ao passo que a memória está de certa maneira amarrada quanto a esse aspecto, sem nenhum poder de variação. (HUME, 2009, p. 33).

A grande diferença aqui é na função da memória e da imaginação. De acordo com o filósofo, a memória é responsável por preservar a ordem e posição das ideias simples,

não as ideias simples em si (HUME, 2009). Já a imaginação possui liberdade de transformação, de organização e até mesmo de criação baseada nas ideias simples. Dessa forma,

Como a imaginação pode separar todas as ideias simples, e uni-las novamente da forma que bem lhe aprouver, nada seria mais inexplicável que as operações dessa faculdade, se ela não fosse guiada por alguns princípios universais, que a tornam, em certa medida, uniforme em todos os momentos e lugares. Fossem as ideias inteiramente soltas e desconexas, apenas o acaso as juntaria; e seria impossível que as mesmas ideias simples se reunissem de maneira regular em ideias complexas (como normalmente fazem) se não houvesse algum laço de união entre elas, alguma qualidade associativa, pela qual uma ideia naturalmente introduz outra. Esse princípio de união entre as ideias não deve ser considerado uma conexão inseparável – pois isso já foi excluído da imaginação –; tampouco devemos concluir que, sem ele, a mente não poderia juntar duas ideias – pois nada é mais livre que essa faculdade. Devemos vê-lo apenas como uma força suave, que comumente prevalece, e que é a causa pela qual, entre outras coisas, as línguas se correspondem de modo tão estreito umas às outras: pois a natureza de alguma forma aponta a cada um de nós as ideias simples mais apropriadas para serem unidas em uma ideia complexa. As qualidades que dão origem a tal associação, e que levam a mente, dessa maneira, de uma ideia a outra, são três, a saber: SEMELHANÇA, CONTIGUIDADE no tempo ou no espaço, e CAUSA e EFEITO. (HUME, 2009, p. 34-35).

A levar em consideração a semelhança, contiguidade no espaço ou no tempo e a causa e efeito das ideias, é possível discernir a imaginação da memória, sendo a primeira mais ampla que a última. Dessa forma, Hume também aponta essa relação tempo-espaço como algo que não é apenas externo ao corpo, mas também está intrínseco à mente humana, de forma que influencia e por ela é influenciada.

Todas as paisagens do surrealismo que especulamos até agora mostra essa relação íntima da memória com imaginação. Todos os elementos mostrados nas pinturas, em algum aspecto existe no concreto. No caso dos *Megaliths*, Nash ainda busca a paisagem concreta e extensiva, mas com sua transformação de suas memórias que já não são completamente fieis ao que viu. Isso ocorre uma vez que a relação do tempo pode interferir nessas memórias, bem como o *preenchimento* de ideias ausentes com elementos que não necessariamente pertencem àquele local, à concretude daquela geografia.

Essa mistura dos elementos, algo que não necessariamente encontramos nos cubistas uma vez que esses se utilizam muito mais do espaço extensivo do que os surrealistas, revela a ida para *além* de uma mera realidade, mas não o afastamento

completo dela. Confundir o surrealismo com a arte abstrata provocaria uma desordem de não existência de paisagens nesse movimento. O que, em consequência, provocaria uma negação de que na paisagem é possível existir elementos que não são necessariamente concretos ou extensivos, mas que ao mesmo tempo não são apenas imaginários, intensivos ou simbólicos.

Retornemos à digressão acerca da memória. Em transcendência à filosofia do empirismo de Hume, Candau, filósofo francês contemporâneo, aponta que a memória muitas vezes ilude o sujeito ao revivê-la por meio da lembrança, que coloca no presente aquilo que já passou (CANDAUI, 2014). No entanto, essas lembranças, “pedaços” da memória, não estão na realidade presente e muito menos no concreto.

Para o mesmo autor, “A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nos modelada” (CANDAUI, 2014, p. 16). Essa modelação seria realizada por meio da imaginação a utilizar elementos que não eram necessariamente daquele espaço-tempo, em locais que foram apagados da memória de maneira dotada de crescente complexidade.

Assim, o transporte para um outro tempo-espaço por meio da memória pode confundir o sujeito em relação à contiguidade de certos efeitos, a mudar até mesmo as cores de eventos que ocorreram. Assim, “o *presente real* é rico de uma ‘memória de ação’, ao passo que o *tempo real* encerra uma ação sem memória.” (CANDAUI, 2014, p. 94). A relação entre o presente e a memória provoca, logo, diversos entendimentos. Compreende-se que o presente é o quando e onde ocorre a formação de memórias do momento e que aquele “tempo real” que seria o momento presente não teria a ele associado uma memória, uma vez que ele ainda está a acontecer.

Algumas ideias dessas noções de Candau (2014) nos auxiliam a compreender o papel da memória na concepção de paisagem. Se compreendemos a paisagem como uma memória *em ação*, entendemos aquela paisagem como algo que só existe naquele momento, mas que é transportada para outros tempos e espaços por meio das lembranças. Assim, a paisagem que vemos não é possível de ser posteriormente replicada perfeitamente. Mesmo que a representemos em quadros, essa representação será permeada por ausências porquanto a partir do momento em que são capturadas pela mente essas lembranças são colocadas em conjuntos com outras lembranças, ou ideias, usando termos de Hume (2009), o que pode provocar alterações nos acontecimentos efetivamente vividos.

Desse modo, “A memória, guardiã do tempo, guarda apenas o instante; ela não conserva nada, absolutamente nada, de nossa sensação complicada e factícia que é a duração” (BACHELARD, 2010, p.36). E mesmo o instante pode ser guardado em diferentes aspectos, não em sua totalidade ou concretude. Assim, a paisagem é transformada no segundo em que é por nós percebida. Sua concretude é recebida apenas naquele pequeno instante, mas logo é modificada, mesmo que permaneça intocada no concreto.



Figura 22: Paul Nash, *Druid Landscape*, 1938, 58.5x40.5 cm, óleo sobre tela, London, British Museum.

Druid Landscape (figura 22), faz parte da mesma coleção da paisagem anterior (figura 20). Nash produz suas paisagens a partir das rochas e formações que mais lhe

chamavam atenção. Nesse caso, ele traz elementos da natureza de uma maneira mais vívida ao mesmo tempo que parece não fazer parte de nenhum tipo de paisagem extensiva do concreto.

No entanto, os elementos estão ali, mas modificados conforme sua própria concepção daquele mundo intensivo em que ele vive. Essa realidade pode ser diferente, mas ainda assim é uma realidade derivada de uma espacialidade concreta. Essa ideia contrapõe o que Bachelard (2010) afirma sobre a existência da realidade.

Para ele, “como realidade, só existe uma: o instante. Duração, hábito e progresso são apenas agrupamentos de instantes, são os mais simples dos fenômenos do tempo. Nenhum desses fenômenos temporais pode ter um privilégio ontológico.” (BACHELARD, 2010, p.84). Aqui, entendemos a realidade de Bachelard (2010) como a realidade concreta e extensiva, aquela do instante, do espaço e tempo experienciado. Mas não negamos a existência de outras realidades, ou mesmo de uma realidade permanente.

O que vemos nas paisagens de Nash é a demonstração de sua percepção de uma paisagem que foi classificada como natural, mas que ao ser colocada em uma tela faz uma aparição abstrata. Isso não significa que tenha sido abstrata para Nash, ou mesmo para aqueles que apenas veem a tela. A concepção de abstração fica a cargo de uma predeterminação sobre a realidade e, mais especificamente, sobre o que pode ou não ser realidade.

Também na fenomenologia, mas em linha existencialista, outro autor aponta sua concepção acerca da memória em relação com a realidade. É necessário também um pouco sua compreensão para podermos prosseguir nessa discussão. Conforme discorre Merleau-Ponty (2011, p.358),

só se pode compreender a memória como uma posse direta do passado, sem conteúdos interpostos, só se pode compreender a percepção da distância como um *ser no longínquo* que o alcança ali onde ele aparece. A memória é fundada pouco a pouco na passagem contínua de um instante no outro e no encaixe de cada um, com todo o seu horizonte, na espessura do instante seguinte. A mesma transição contínua implica, na percepção que daqui tenho do objeto, o objeto tal como ele está ali, como sua grandeza ‘real’, tal enfim como eu o veria se estivesse do lado dele.

A ligação da memória com o passado, com o que já se foi, não parece ser algo que difere dentre os filósofos até aqui dispostos. O que mais difere é na composição da realidade e como ela é definida. Como os instantes se diferem, mas se encaixam, a

realidade que se vive e viveu é transformada em memória. Assim, a volta ao passado seria uma mera ideia do instante ou da realidade, mas não a realidade *em si*.

Sendo assim, não seria também uma composição de realidades outras? Podemos considerar que a realidade concreta, quando transportada para a memória, ainda pode ser considerada realidade concreta ou ela passaria a ser apenas uma *ideia* de realidade pautada em composições mentais de uma vivência que não existe mais?

Bem, a trazer novamente para a discussão da paisagem, não podemos negar que ela seria a materialização de uma aglutinação de instantes. Composição da realidade, mas que não é considerada exatamente a realidade concreta em si mesma, mas talvez uma derivação dessa realidade. É necessário ir mais a fundo.

As paisagens de Nash (figuras 16, 20, 21 e 22), baseadas em memórias de locais concretos ou de sonho, mostram sua visão da realidade sendo compósita tanto da memória quanto da imaginação. Se uma pesa mais do que a outra, fica a cargo do tema de sua pintura de paisagem. No entanto, mesmo sua paisagem de sonho (figura 16), parece ter uma relação mais exterior-interior do que o contrário.

Por outro lado, as paisagens de Sage (figuras 17 e 18) revelam uma afinidade contrária, de interior-exterior. Suas sensações e pensamentos parecem se utilizar dos elementos extensivos do concreto, como a arquitetura, em uma tentativa de compreensão de sua interioridade e intensividade, do vazio, tema recorrente com trabalho dessa artista.

No entanto, em ambos, assim como nos demais artistas, a maior proximidade é a ideia de que a realidade vai para além do concreto, bem como de que espaço e tempo não são únicos ou compartilhados em uma mesma escala. Essas abordagens nos auxiliam na compreensão da paisagem que buscamos.



Figura 23: Salvador Dalí, *The Persistence of Memory*, óleo sobre tela, 1931, 24.1x33 cm, New York, Museum of Modern Art.

A persistência da memória (figura 23, tradução livre), de Salvador Dalí, é provavelmente uma das pinturas mais famosas do movimento surrealista e, de acordo com o Museum of Modern Art (MOMA)⁵⁷, se classifica enquanto paisagem. Nessa obra, o tema da memória é o central e sua relação com o tempo e o espaço é expresso por relógios e pela paisagem natural como cenário.

Antes de entrarmos na obra e em sua discussão pela paisagem, adentremos nas ideias do próprio Dalí, a fim de compreender melhor seu pensamento e de onde parte. Breton aponta que,

Sob o título ‘provocações filosóficas’, Dalí, no número especial de *Documents 34*, ‘Intervention surréaliste’ (junho de 1934), empreende hoje dar um feitiço didático ao seu pensamento. Toda incerteza sobre seu verdadeiro desígnio me parece ser afastada por estas definições:

Paranóia: Delírio de interpretação que comporta uma estrutura sistemática.

Atividade paranóico-crítica: Método espontâneo de ‘conhecimento irracional’ baseado na objetivação crítica e sistemática das associações e interpretações delirantes.

⁵⁷ Fonte: <https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/surrealism/surrealist-landscapes/> Acesso em 20 de julho de 2022.

Pintura: ‘Fotografia’ a mão e em cores da ‘irracionalidade concreta e do mundo imaginativo em geral.

Escultura: ‘Moldagem a mão da ‘irracionalidade concreta’ e do mundo imaginativo em geral. Etc. ...

Trata-se (para dar uma ideia sumária da empresa de Dalí) de especular ardentemente sobre essa propriedade do *devoir ininterrupto* de todo objeto sobre o qual se exerce a atividade paranóica – noutras palavras, a atividade ultraconfusional que se origina da idéia obsedante. (BRETON, 1993 [1938], p. 421).

Quando se trata de Surrealismo, como já apontando, é o *inconsciente* que entra como ator principal no campo das ideias. O foco dos surrealistas na imaginação e no sonho se dá a partir da saída do racional que para eles é o principal problema para se chegar em uma criatividade pura e no real pensamento humano. Nessa composição nem as ideias cartesianas, nem aquelas empiristas atendem à compreensão do mundo inconsciente. Isso correlaciona-se a uma discussão mais recente, mas já aponta para diferenças ao compreender o sentido da loucura, algo que para os Surrealistas, principalmente Dalí se torna algo tão importante.

Assim como o Cubismo, o Surrealismo teve várias práticas ao longo de seu desenvolvimento. Em um texto do auge do movimento em 1931, Salvador Dalí sumariza que:

Resumindo, o objeto surrealista sofreu até agora quatro fases:

1. O objeto existe fora de nós sem que dele participemos (objetos antropomórficos);
2. O objeto assume o aspecto imutável do desejo e age sobre nossa contemplação (objeto oníricos);
3. O objeto é de tal modo mutável que se pode agir sobre ele (objetos que operam simbolicamente);
4. O objeto tende a provocar nossa fusão com ele e nos faz desejar a formação de uma unidade com ele (fome por um objeto e objetos comíveis). (DALI, 1993 [1931], p. 431).

No entanto, foquemos na transformação do objeto surrealista que se ficou cada vez mais próximo ao artista, de maneira com que até mesmo com ele fundisse. Com base nas ideias do arte-ensaísta, voltemos ao quadro de Dalí (figura 23).

Nele, a relação de tempo e espaço adentra o campo da memória e imaginário, a revelar seu aspecto de não concretude. O tempo não consegue ser estático, ele modifica o espaço que também não pode ser estancado em seu devir. Íntimos em sua própria natureza, tempo e espaço aglutinam uma totalidade que não se pode olhar separado, ou

mesmo em paralelo, pois se perfazem em um conjunto de transformações que são impostas no, do, em e pelo sujeito.

Essa transformação pode ser vista na concretude, mas a transformação na percepção é ainda mais profunda. Trata-se da realização de que não é apenas por meio da experiência ou apenas de pelo pensamento que surgem nossas ideias. É um conjunto dinâmico em que o tempo e espaço são essenciais em sua compreensão.

Os objetos surrealistas, mesmo aqueles externos aos sujeitos, deles depende para seu significado, sua criação e análise. Dessa forma, o humano pode ser o próprio objeto de supra-realidade, como já colocado algumas páginas antes, de maneira a colocá-lo como objeto de e em análise do surrealismo.

Como seria, então, a concepção de paisagem baseada nessas novas informações?

Wylie, em seu livro dedicado à história e diferentes perspectivas da categoria de paisagem, incita que “Landscape is tension. That much is clear from Paul Cezanne’s painting, the one reproduced on the cover of this book.”⁵⁸ (WYLIE, 2007, pp. 01-02). Ele se utiliza da paisagem cezariana (figura 3) para exemplificar a relação de tensão que é presente. Esse fator também pode ser revelado nas paisagens cubistas (figuras 1, 2 e 4 a 13) e nas surrealistas até aqui dispostas (figuras 14 a 23). Sobre a paisagem específica de Cezanne, Wylie aponta que,

The tension that animates Cezanne’s landscape is one that has also recurrently haunted landscape studies in cultural geography. It is a tension between proximity and distance, body and mind, sensuous immersion and detached observation. Is landscape the world we are living *in*, or a scene we are looking *at*, from afar? Alternatively, we could put this question in the following way: does the word landscape describe the mutual embeddedness and interconnectivity of self, body, knowledge and land – landscape as the world we live in, a constantly emergent perceptual and material milieu? Or is landscape better conceived in artistic and painterly terms as a specific cultural and historical genre, a set of visual strategies and devices for distancing and observing?⁵⁹ (WYLIE, 2007, pp. 01-02).

⁵⁸ “Paisagem é tensão. Isso é nítido pela pintura de Paul Cezanne que foi reproduzida na capa deste livro.” (WYLIE, 2007, pp. 01-02).

⁵⁹ “A tensão que adorna a paisagem de Cezanne é a mesma que assusta os estudos de paisagem da geografia cultural atualmente. É a tensão entre proximidade, corpo e mente, imersão sensitiva e observação deslocada. É paisagem do mundo que nós vivemos, ou uma cena que que nós olhamos de longe? Alternativamente, nós poderíamos colocar essa questão da seguinte maneira: a palavra paisagem descreve uma implantação e interconectividade mútua do eu, corpo, pensamento e área – seria paisagem um mundo em que vivemos, um constante meio emergente perceptivo e material? Ou paisagem é mais bem conceituada em termos

Muito há o que debater sobre as palavras de Wylie (2007), principalmente ao levarmos o surrealismo – e o cubismo – em consideração. Primeiramente consideremos a relação de tensão. Em ambos os movimentos, a tensão é nítida nas pinturas, seja pela utilização das cores, ou pelos elementos que são dotados ou não de contornos figurativos. Mesmo o surrealismo, em que o automatismo é a chave para a pintura objetiva e que mostra a mais pura relação do objeto, parece demonstrar a tensão em suas pinturas de paisagem.

Na pintura de Dalí, por exemplo, a relação do tempo com o espaço é uma relação de tensão, de mudança, de rápida passagem. Mesmo que não tenha sido exatamente intencional – assim pensamos – a tensão parece presente. Isso porque a própria realidade vivida é constituída por tensões. Sejam elas requeridas, sejam pela própria natureza do viver, o fato é que a paisagem *revela* essa tensão.

A paisagem, por ser tão utilizada em um vocábulo mais hodierno, por vezes parece perder seu sentido científico, ou melhor, o sentido que os geógrafos nela colocam, mas não deixa de ser necessária para a compreensão do meio em que vivemos. Para além de uma mera visualidade ou qualquer outra relação que apenas envolva os sentidos, ela se revela para além de qualquer concepção já pré-formada. Assim, a continuar o debate sobre a natureza da paisagem, Wylie (2007, p.7) problematiza que:

Landscape is both the phenomenon itself *and* our perception of it. In other words, while being linked in one way to what are usually called objective facts, to the real world ‘out there’, landscape is also found in the eye of the beholder. That is, landscape takes shape within the realms of human perception and imagination.⁶⁰

O autor nitidamente realiza a separação da realidade e da imaginação, algo que o surrealismo tenta superar, mas que se faz de difícil composição quando se trata de uma discussão filosófico-científica. No entanto, se efetivarmos uma digressão rumo a Hume (2009), entenderemos que a imaginação deriva das ideias capturadas por meio da percepção e, mais ainda, derivam da mesma fonte que a cristaliza a experiência da memória. Mesmo que o ceticismo humeniano negue muitas relações da mente de uma

artísticos e de pintura como um gênero cultural e histórico específico, um conjunto de estratégias e equipamentos para distanciamento e observação?” (WYLIE, 2007, pp. 01-02, tradução livre).

⁶⁰ “Paisagem é tanto o fenômeno em si quanto nossa percepção dele. Em outras palavras, enquanto for conectada de uma maneira ao que usualmente são os fatos objetivos, ao mundo real ‘lá fora’, paisagem é também encontrada pelo olho de quem a vê. Ou seja, paisagem se forma por meio da percepção e imaginação humana.” (WYLIE, 2007, p. 07, tradução livre).

maneira apriorística, no que concerne à paisagem, esse entendimento fundante do empirismo parece auxiliar-nos.

O “lá fora” ou, como compreendemos, o concreto e extensivo, é formado não apenas pelas relações de externalidade. De fato, ele pode ser concebido em paralelo pelo interno, pela intensividade, uma vez que ao mesmo momento que percebemos também modificamos aquilo que foi percebido por meio de conjunção de ideias ou mesmo por intenções diversas a depender do sujeito.

Outrossim, se faz necessário explorar essa divisão do concreto com imaginário na relação espaço temporal. Para isso, voltemos à discussão da parte 1.1: o que é representação? No surrealismo, essa discussão foi aprofundada, principalmente por sua relação de dicotomia do externo com o interno e de sua tentativa de revelar outras realidades, não apenas aquela que se espera viver.

Para tal, embarcaremos ainda mais nos aspectos filosóficos da realidade, da representação e, conseqüentemente, do espaço e do tempo. No caminhar do imaginário, a paisagem é mais do que uma mera ilusão da mente, ou um reflexo do mundo exterior, ela pode ser transformada e transformar, mas para tal, é necessário embarcarmos, mais uma vez, nas viagens surrealistas da mente.

2.3. DO CONCRETO AO SONHO: RUMO A UMA CRÍTICA DA REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

*Momentos extravasam da minha mente
Mas ela não mente...
ainda continua cheia.*

Transpor uma ideia para o que parece ser a realidade, ou melhor, para o que parece ser a realidade *concreta*, parece uma árdua tarefa que, no geral, os pintores conseguem atingir com ótimos resultados. No caso dos pintores surrealistas, o desafio parecia ainda maior, uma vez que colocar uma realidade imaginada em uma tela que seria visualizada por várias pessoas, cada uma com suas próprias vivências e intencionalidades, era mais complicado do que colocar uma memória, ou mesmo uma ideia coletiva, em uma cristalização material dotada de extensividade.

No entanto, como escreve Tuan (1998, p. 194), “Art, historically, has had the role of lifting life from the doldrums. Under its guidance and stimulation, things and events that gone flat take on new savor and sparkle.”⁶¹ A arte, seja qual for seu tipo de expressão, sempre foi capaz de mostrar uma nova luz para as perspectivas escuras, por mais complicadas que pareçam ser.

A capacidade de modificação da arte em muito influencia as ciências contemporâneas, a mostrar que é possível combinar ambas sem destruir uma ou outra. Assim, retornar à arte para compreender o espaço concreto não é apenas uma utilização de exemplos, mas um verdadeiro embarque a trabalhos “de campo”, mesmo que de uma maneira mais mental do que exatamente física. Adentrar nas pinturas é uma forma de aventura imersiva no cosmo interativo de cada obra de arte, uma forma de observar e viver em paisagens intensivas.

Por outro lado, a categorização do que é Arte – com “A” maiúsculo, como diria Gombrich (2013), ao longo da história muito foi debatida. Cabe, portanto, uma digressão rumo a essa concepção posto que em conjunto com a ideia de arte, se tem também como é realizada essa arte e, mais especificamente, o **onde** ela é produzida, e para quem.

A paisagem é revelada na arte ocidental há mais tempo do que a criação do gênero paisagem na pintura e sua ligação com o imaginário é tão antiga quanto. De acordo com

⁶¹ “Arte, historicamente, possui o papel de levantar a vida das profundezas. Sob sua guia e estimulação, coisas e eventos que ficaram chatos fobtiveram um novo sabor e brilho. (TUAN, 1998, p. 194, tradução livro).”

Luginbühl (2017, p. 5), “The first pictorial representations of landscapes always involve religious scenes with inspirational landscapes, whether they are the supposed Paradise or symbolic places where religious events took place.”⁶² As paisagens associadas às representações relacionadas a essas visões religiosas, muito se derivavam das narrativas daqueles sujeitos que supostamente viveram tais momentos ou de um imaginário coletivo dessas passagens.

Assim, essas paisagens podem ser consideradas derivadas de uma concepção mental a partir de fatos que ocorreram, ou não, no concreto. Essas paisagens já eram, de uma certa forma, “surreais”, mas a partir de uma crença coletiva se tornavam reais e até mesmo concretas. Nessa lógica,

The argument here is that the landscape idea represents a way of seeing – a way in which some Europeans have represented to themselves and to others the world about them and their relationships with it, and through which they have commented on social relations. Landscape is a way of seeing that has its own history, but a history that can be understood only as a part of a wider history of economy and society; that has its own assumptions and consequences whose origins and implications extend well beyond the use and perception of land; that has its own techniques of expression, but techniques which it shares with other areas of cultural practice. (COSGROVE, 1998, p.1)⁶³

As representações que conhecemos de paisagens históricas, decorrem de uma concepção europeia, noção essa que foi tida por muito tempo compreendida como a verdade e a única vertente capaz de mostrar a realidade vivenciada. No entanto, dentro dessas representações há diversas nuances que devem ser levadas em consideração. A primeira delas é a intenção de quem realizou tal representação, concretizou tais visões, o que se tentou comunicar para com aquele que entra em contato com essa passagem representada por meio de um quadro.

⁶² “As primeiras representações pictóricas de paisagens envolveram cenas religiosas com paisagens inspiracionais, sejam elas do suposto Paraíso ou de lugares simbólicos onde eventos religiosos ocorreram. (LUGINBÜHL, 2017, p. 5, tradução livre).

⁶³ “O argumento aqui é que a ideia de paisagem representa uma maneira de ver – uma maneira em que alguns Europeus tem representado a si mesmos sobre eles e suas relações para com o mundo, e por meio disso, eles comentam sobre suas relações sociais. Paisagem é uma maneira de ver sua própria história, mas uma história que pode ser compreendida apenas como parte de uma história mais abrangente sobre economia e sociedade; que tem suas próprias conclusões e consequências as quais origens e implicações estendem para além do uso e percepção da terra; que possui suas próprias técnicas de expressão, mas técnicas que são compartilhadas com outras áreas da prática cultural. (COSGROVE, 1998, p.1)

É importante levar essa intenção em consideração mesmo que muitas vezes o artista só reproduzia o que lhe era pedido de patrocínio financeiro ou mecenato (GOMBRICH, 2013). Mesmo na venda e na encomenda, há uma intenção na obra, seja essa a do artista em si, seja daquele que o patrocinou para fazer tal obra. Assim, até o século XIX, a obra de arte era muito mais representativa do que promotora de ações dos sujeitos.

Por ser representativa na arte, seu conceito na ciência, relativamente recente, também era muito concebido enquanto algo mais representativo do que vivenciado, algo que foi modificado ao longo do século XX, seja na arte ou na ciência. Essa representação da/na paisagem se dá também por meio das manifestações de diversos sujeitos (inter)subjetivamente. Assim,

Paisagens são, em quase todas as abordagens dos séculos XIX e XX, entidades espaciais que dependem da história econômica, cultural e ideológica de cada grupo regional e de cada sociedade e, se compreendidas como portadoras de funções sociais, não são produtos, mas processos de conferir ao espaço significados ideológicos ou finalidades sociais com base nos padrões econômicos, políticos e culturais vigentes. (SCHIER, 2003, p. 80).

A conceituação de paisagem, algo que começa ganhar corpo no começo do século XX com o texto de Sauer (2008 [1925]), muito se relaciona ao exterior, à função da significação e da morfologia. Dessa forma, mesmo que as abordagens não sejam as mesmas, sua concepção gira em torno das mesmas ideias, as de revelar as externalidades das relações humanas em sua extensividade; relevar suas próprias barreiras e nuances. Algo que não é exatamente compatível com as paisagens que são reveladas nas pinturas surrealistas.

Essas mesmas conceituações não necessariamente levavam em consideração a paisagem artística. Dessa forma, se produziram conceitos baseados em uma realidade puramente concreta, mas não necessariamente real. Assim, como aponta Cosgrove (1998, p.9), “Geographical studies of landscape until very recently denied the existence of common ground between the object of their investigations and the sensibility implied by the artistic usage of landscape.”⁶⁴ Cosgrove foi um dos primeiros autores a investigar a

⁶⁴ “Estudos geográficos sobre a paisagem até bem recentemente, negaram a existência de uma terreno em comum entre o objeto de suas investigações e a sensibilidade artística implicada no uso da paisagem.” (COSGROVE, 1998, p.9, tradução livre).

relação do conceito geográfico de paisagem com paisagem da/na arte. Após seus estudos e da virada cultural e pictórica nas ciências humanas, especialmente na geografia cultural, as relações entre arte e geografia aumentaram significativamente de maneira a cultivar em uma troca dialógica e não em via de mão única (HAWKINS, 2014).

No entanto, mesmo que esses estudos tenham aumentado significativamente, no que concerne à paisagem na arte moderna, tais debates ainda são incipientes. Permanece uma compreensão reducionista de que a ‘Arte Moderna’ teria rompido profundamente com o passado, de maneira a propor algo completamente novo. No entanto, como vimos até aqui, a realidade é outra. No caso dos cubistas e surrealistas, o que ocorreu foi um rompimento na tentativa de solucionar determinados problemas relacionados ao caráter figurativo das obras – questão que também perpassou outras correntes como o Suprematismo Russo e o De Stijl (GOMBRICH, 2013).

Se no cubismo um dos grandes problemas era como a realidade se apresentava nos quadros – em representações quase fiéis – no surrealismo o problema era dotado de outro nível de profundidade. Para esses, o cubismo atendeu suas expectativas apenas no início do movimento, se deixando perder no tecnicismo estruturante ao decorrer desse tempo. Dessa forma, para os surrealistas era necessário um rompimento efetivamente vanguardista, dessa vez não apenas com o caráter figurativo, mas com a própria racionalidade. De acordo com um dos membros do grupo surrealista de Breton,

Para nós, jovens surrealistas de 1924, a grande ‘prostituta’ era a razão. Acreditávamos que cartesianos, voltarianos e outros funcionários da inteligência não a haviam utilizado senão para conservação de valores ao mesmo tempo estabelecidos e mortos, afetando um não-conformismo de fachada. E, acusação suprema, a de ter dado à razão a tarefa mercenária de escarnecer do ‘Amor’ e da ‘Poesia’. Essa denúncia foi feita por nosso grupo com extremo vigor. Por essa época, grande foi a tentação de tentar operar magicamente, primeiro sobre nós mesmos, depois sobre as coisas. Tão grande era o impulso que não podíamos resistir-lhe, e assim, desde o fim do inverno de 1924, abandonamo-nos freneticamente ao automatismo. A expressão ficou. (MASSON, 1993 [1941], p. 441).

Assim, o racionalismo era a vertente de pensamento que os surrealistas tentavam superar e, para tal, se utilizaram da psicanálise. Por meio dela, eles entendiam que o sentir é o meio de conhecimento e não apenas o pensamento. No entanto, esse novo campo de conhecimento que chamou a atenção do grupo parisiense possui base antecedente àquela dos escritos de Freud e das empreitadas no automatismo dos surrealistas.

Acreditando que assim sairiam do racionalismo tão fortalecido à época, o já debatido automatismo era tomado fielmente pelos artistas do movimento, era sua principal característica procedimental. Esse automatismo se baseava no sentir, no pisar e no experienciar com significativo esforço para se desconectar da razão.



Figura 24: Joan Miró, *The Hunter (Catalan Landscape)*, 1924, óleo sobre tela, 64.8x100.3 cm, New York, Museum of Modern Art.

A paisagem *The Hunter (Catalan Landscape)* (figura 24) pode, em um primeiro momento, parecer um tumultuado de figuras sem algum significado e dispostas de maneira aleatória, com um esquema de cores que não parece fazer sentido em uma paisagem. Mais ainda, para aqueles acostumados com as paisagens românticas ou pré-modernas, a pintura de Joan Miró parece mais abstrata do que o costumeiramente evocado por esse gênero. Isso decorre da utilização surrealista das técnicas do automatismo (HUGHES, 1991).

Dessa forma, a compreender melhor a pintura citada, de acordo com Hopkins (2004, p. 80), “to the upper left of this work, the ‘hunter’ of the title is depicted as a stick-man, his alertness signalled by his enormously enlarged ear and his heart which is shown

to be ‘on fire’. At the base of the canvas is his quarry; a peculiar sardine-cum-rabbit.”⁶⁵ Ainda complementa que “Miró’s entire oeuvre would subsequently be characterized by this kind of capricious poetic transformation, with visual signs undergoing continual metamorphosis from one painting to the next”⁶⁶ (HOPKINS, 2004, p.80). A obra de Miró se constitui como um dos marcos surrealistas, ao colocar na tela suas memórias como apresentadas automaticamente a seu inconsciente, mas não uma paisagem fiel a ser representada. Nessa sua irreverência, o artista incita uma abertura desse gênero.

Além disso, mesmo que os significados das figuras sejam únicos para o pintor, está longe de ser uma mera abstração, algo que o próprio Miró criticava. De acordo com o artista,

Você já ouviu falar de coisa mais tola que os objetivos do grupo abstracionista? E eles me convidam a ir à sua casa deserta, como se os signos que transcrevo numa tela, no momento em que correspondem a uma representação concreta de meu espírito, não possuíssem uma realidade profunda, não fizessem parte do real! Aliás, tenho atribuído uma importância cada vez maior aos motivos de minhas obras. Um tema rico e vigoroso me parece necessário para dar esse murro na cara do espectador antes que a reflexão possa intervir. Assim a poesia, plasticamente exprimida, fala sua própria linguagem... Para mil homens de letras, dê-me um só poeta. (MIRÓ, 1993, p. 436).

O Surrealismo não foi o único movimento de sua época, sendo muitas vezes relacionado com os dadaístas e a arte abstrata. No entanto, enquanto para esses o significado em si era algo que não necessariamente tinha importância, para os surrealistas, a relação com o real era mais íntima. A realidade surrealista (supra-realidade), bem como a dos cubistas, se mostra como uma realidade que vai para além dos meros sentidos humanos, que parte da mente por meio de uma reversibilidade memória-imaginário que é enovelada na percepção dos sentidos e em sua relação com o mundo exterior.

Essa relação, para os surrealistas, só pode ser verdadeiramente atingida sem a razão, ou seja, de maneira automática decorrentes do inconsciente, seja ela em palavras ou em uma poesia plástica, como no caso da pintura. De maneira complementar, Miró ainda aponta que, “Para mim a forma nunca é alguma coisa abstrata, mas sempre um

⁶⁵ “Na esquerda superior desse trabalho, o ‘caçador’ do título é desenhado como um *stick-man*, seu alerta assinalado por sua enorme e enlarguecida orelha e seu coração que é mostrado como ‘em fogo’. Na base da pintura está sua presa; uma peculiar sardinha-coelho.” (HOPKINS, 2004, p. 80, tradução livre).

⁶⁶ “A obra inteira obra de Miró seria subsequentemente caracterizada com esse tipo de transformação poética capriciosa, com sinais visuais com uma metamorfose contínua de uma pintura para outra.” (HOPKINS, 2004, p.80).

signo de alguma coisa. É sempre um homem, um pássaro ou alguma outra coisa. Para mim pintura nunca é a forma pela forma.” (MIRÓ, 1993, p. 436). Ao apresentar significado às formas, o artista aponta sua própria realidade que não necessariamente corresponde à realidade de outrem.

Dessa forma, uma determinada figura pode se corresponder a um pássaro para Miró, mas a qualquer outro animal para seus espectadores. Isso pode modificar o significado da imagem, mas não seu *sentido*. Assim, o desafio é observar algo que não se vê diretamente, observar pela lente do outro em conjunto com nossas próprias percepções. No entanto, essa ideia foi apenas uma das teorias revolucionárias utilizadas pelos surrealistas.

Para além de Joan Miró, os demais surrealistas do grupo também se baseavam em teorias do subjetivo, baseadas no entendimento do sujeito e da mente, por meio de suas próprias experimentações com as diversas formas de linguagem. Segundo Chipp (1993, p. 371),

A maior parte de seus escritos teóricos relacionava-se com experiências e estudos de métodos, alguns deles influenciados pela psicologia, pelos quais pudessem estimular a mente subconsciente a liberar parte de sua ilimitada reserva de imagens fantásticas e oníricas. Tinham profundo respeito pelo método científico, especialmente o da psicologia; aceitavam plenamente a realidade do mundo físico, embora julgassem havê-lo penetrado tão profundamente que o tinham transcendido. E acreditavam numa estreita relação entre sua arte e os elementos revolucionários da sociedade.

A relação com a ciência do começo do século XX foi essencial para o desenvolvimento do conhecimento surrealista no que concerne as ideias fantásticas e oníricas que estão nas profundezas da mente dos sujeitos, muitas vezes de maneira reprimida. Como percebe-se na tela de Miró (figura 24), o desenvolvimento do automatismo na arte proporciona uma maior abrangência de possibilidades de elementos memoriais que transcendem o figurativo.

No caso dessa pintura relacionada a elementos da Catalunha, terra natal de Joan Miró, também há a semeadura de um ato revolucionário. Território localizado na fronteira da França com a Espanha, a cultura catalã se mostra de maneira diferente da espanhola, algo que tem causado tentativas de independência. A identidade catalã que Miró apresenta releva a ponte significativa entre a realidade e imaginário que não são opostos. Essa

relação é encontrada nas paisagens, mesmo que não seja um aspecto predominantemente visível.

Muitas pinturas do surrealismo possuem essa característica, estando a crítica presente tanto nas obras quanto nos manifestos dedicados a expor os pensamentos do grupo. A considerar o momento dessa corrente na história, ou seja, no período entre guerras, em que tanto as relações políticas quanto as econômicas estavam em oscilações na Europa, a visão surrealista foi para além de um mero movimento artístico, demonstrando, muitas vezes, ser também um manifesto político-crítico.

Walter Benjamin, filósofo alemão que tinha o surrealismo em uma profunda admiração escreve que: “A hostilidade da burguesia contra toda manifestação de liberdade espiritual desempenha um papel decisivo nessa transformação de uma atitude extremamente contemplativa em uma oposição revolucionária. Foi essa hostilidade que empurrou o surrealismo para a esquerda.” (BENJAMIN, 2012, p. 29). De acordo com o autor o movimento surrealista foi uma mobilização de esquerda, algo que fica nítido nas obras e nas atuações sociais de vários artistas membros do grupo.

A oposição ao racionalismo pode ter também influenciado essa entrada fortalecida para os caminhos da esquerda do Surrealismo. A considerar uma corrente do pensamento que preservava muito mais a razão do que a ação e considerando seu surgimento e prevaletimento na igreja, é nítido o porquê da oposição enfática. Seu respeito pelos métodos científicos não necessariamente significava o não questionamento. Pelo contrário. Seus estudos eram realizados justamente para embasar seus questionamentos a procura de novas alternativas que iam em conjunção com seus ideais.

René Magritte, um dos artistas mais prolíficos e conhecidos do movimento surrealista, também participou do movimento cubista (figura 13). Sua arte muito questionava o poder – indissociavelmente político e cultural – das imagens, mais especificamente, a representação dessas imagens. Ele realizou uma série de pinturas que intentaram justamente questionar e instigar sobre a real significância e circunstância das imagens.



Figura 25: Rene Magritte, *Where Euclide Walked*, 1955, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art.

Onde Euclide andou (figura 25, tradução livre), mostra um dos temas preferidos de Magritte, pintar uma tela em uma janela ou local aberto de maneira com que as duas se tornam uma só. No caso dessa pintura, Magritte gera uma provocação ao colocar como título o nome de Euclides, conhecido pela geometria euclidiana, considerada uma geometria linear, a mesma geometria que os cubistas questionam e tentam dela sair. De acordo com Olwig (2005, p. 25),

The painting has a subtext, which reads ‘Where Euclid walked’, and if we look closely we see that the tower of a building has the same Euclidean shape as the boulevard that stretches from the window out to

the horizon. The painting is thus not just a representation of landscape, but a representation of the way a perspective representation of landscape is generated through the use of Euclidian geometry as framed by a square window.⁶⁷

A relação que Magritte promulga entre a representação da paisagem e a utilização da geometria euclidiana revela, em uma certa perspectiva, os próprios pensamentos do artista acerca de ambos. Ao mesmo passo, essa relação é também questionada, a considerar a imagem pintada na tela ser “continuada” pelo horizonte que é representado na tela.

Essa junção nos faz questionar o que é de fato ali pintado. É a paisagem em si, ou uma mera representação dessa, que, mesmo que possua significados e se interrelaciona com o meio, é uma imagem da paisagem?

Essa reflexão se faz presente em várias obras do Magritte, dentre elas a mais conhecida sendo “A traição das imagens” (1929), onde é disposta a imagem de um cachimbo e logo abaixo a frase “Isso não é um cachimbo” (“*Ceci n’est pas une pipe*”). Tal pintura tem sido objeto de inúmeras análises, sendo uma das mais famosas a de Foucault em livro dedicado à ideia de representação e sua natureza. (FOUCAULT, 1988).

A completar seu pensamento, Olwig (2005, p. 27) dispõe que, “Thus, when such landscape representations are conflated with the object represented (‘This is a pipe landscape’) the abstract and essential nature, state or constitution of the land, symbolized in the representation, becomes reified as scenery, giving birth to essentialism, and to the ideologized landscape.”⁶⁸ Dessa forma, quando representado, os objetos perdem um pouco de sua essência posto que não será mais a mesma paisagem experienciada ao ser transposta para um quadro e, ao mesmo tempo, o sujeito que a observar não terá as mesmas experiências que teria caso fosse sem a intermediação do outro.

Assim, o que Magritte dispõe é da relação de “traição” das imagens e, para todos os efeitos, da paisagem quando pintada em um quadro ou mesma quando disposta em

⁶⁷ “A pintura tem um subtexto, que se lê ‘Onde Euclides andou’, e se olharmos mais perto, veremos que a torre de um dos prédios tem o mesmo formato euclidiano que a rua que se estica da janela ao horizonte. A pintura então não é apenas uma representação da paisagem, mais uma representação da maneira com que a perspectiva de uma representação da paisagem é gerada por meio do uso da geometria Euclidiana como a tela na janela quadrada” (OLWIG, 2005, p. 25, tradução livre).

⁶⁸ “Assim, quando representações da paisagem são conflituadas com o objeto representado (‘Isso é uma paisagem-cachimbo’) a natureza abstrata e essencial, estado ou constituição da terra, simbolizada na representação, se torna reificada como cenário, dando luz ao essencialismo e a paisagem ideologizada.” (OLWIG, 2005, p. 27, tradução livre).

fotografias. As imagens podem enganar aqueles sujeitos não atentos a elas, de maneira a passar uma ilusão de experiência quando na verdade o que ele experiencia é um fragmento de uma percepção do outro que foi disposta de alguma maneira externa e/ou extensiva para que outros possam vê-la.

A considerar que muitos jovens surrealistas procuravam criar algo mais real do que a própria realidade (GOMBRICH, 2013) e que Magritte se incluía nesse grupo, ao questionar a representação da realidade, Magritte questiona a própria realidade. Em conjunto, outro participante do grupo surrealista, Chagall (1993 [1944], p. 446) aponta que, “Sou contra as expressões ‘fantasia’ e ‘simbolismo’ em si mesmas. Todo o nosso mundo interior é realidade – e talvez mais do que nosso mundo aparente. Chamar ‘fantasia’, história da carochinha ou quimera a tudo o que parece ilógico seria admitir, na prática, o não-entendimento da natureza.” Fica nítido que para os surrealistas o puro pensamento, a racionalidade por si só, não explica por a totalidade da realidade.

Para esses artistas, bem como para vários outros (como mostrado em discussões anteriores), o onírico faz parte da realidade, ou mesmo é realidade em si e não mera compreensão fantástica de imagens da mente ou apenas abstrações de imagens que em aparência possuem maior sentido. Os surrealistas demonstram que a paisagem imaginária não é apenas imaginária, ela está presente na realidade tanto quanto os objetos concretos.

Essa discussão nos faz um pouco de incomodo ao pensarmos em como a paisagem é lida, vista e concebida muitas vezes por separações da realidade. A imaginação, mesmo que presente na paisagem, é separada da realidade, às vezes lida como opostas, que não é o caso. Assim,

Nas obras de arte, vemos inscritas as duas dimensões que aparentemente se confrontam: o material e o simbólico, o racional e o intuitivo. Contudo, essa diametria precisa ser melhor refletida, pois o material sem o simbólico inexistente e o simbólico, [...] embora subsista sem o material, não se torna uma **manifestação**, veículo de cultura e comunicação, sem uma dada materialização. (MARANDOLA JÚNIOR, 2010, p. 17).

No caso das obras surrealistas, essas dicotomias são apagadas já que eles consideram tudo como parte de uma única realidade. Realidade esse que os sujeitos podem viver, desde que livres da razão, a deixar seus sentidos aflorarem sem qualquer preconceito ou tentativa de bloqueio ao automático in/subconsciente.

Essa relação com a obra de arte, ainda que verdadeira em algumas perspectivas artísticas, no caso do cubismo e surrealismo seria ir contra o que os movimentos construíram, uma ideia para além da geometria euclidiana e para além do racionalismo. Mesmo que nos pareçam simbólicos, o relógio de Dalí ainda é um relógio bem como o olho de Miró é um olho.

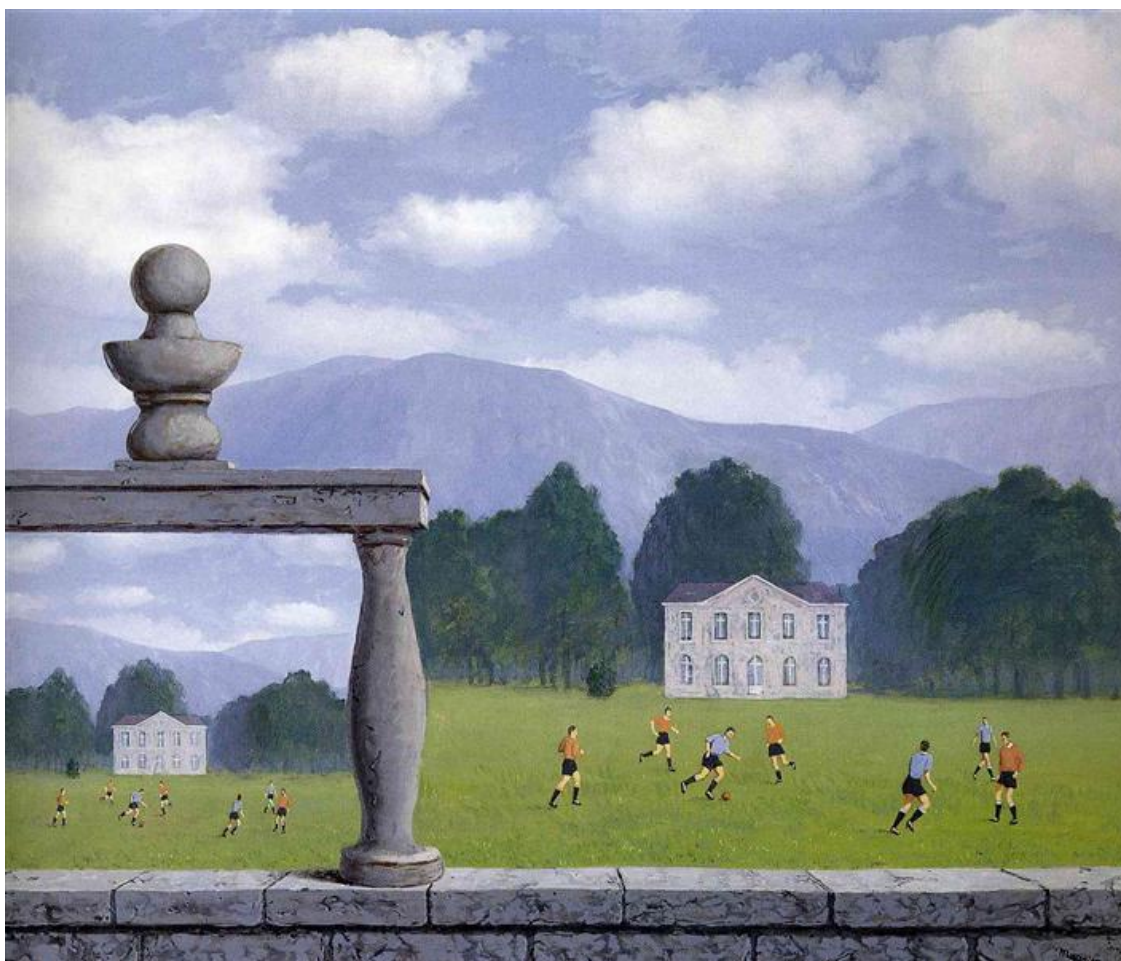


Figura 26: Rene Magritte, *Representation*, 1962, óleo sobre tela, óleo sobre tela.

Diferentemente de *Onde Euclides andou*, em *Representação* (figura 26, tradução livre), a tela não se “une” ao horizonte. Nela há uma relação explícita sobre a ideia de representação, ou seja, uma certa “miniaturização” do concreto. Magritte realiza duas imagens representativas. Primeiro o quadro, que comporia uma representação de uma possível partida de futebol em um campo com igreja ao fundo e a representação dessa mesma imagem. Assim, temos uma duplicidade de representação e, se considerarmos aquela que forma em nossa mente, uma terceira representação, a considerar que não

vivenciamos tal cena o suficiente para formarmos ideias ou imagens para além do que nos foi disposto na pintura.

De acordo com Ferraz (2009, p. 33) “Para elaborar sua obra pictórica, o artista utiliza um alfabeto básico que, conforme sua maestria, emprega de forma variada. Esse alfabeto pressupõe o desenvolvimento de um estilo a partir do emprego da cor, da luz e de materiais específicos, os quais deverão ser combinados segundo os ‘limites de percepção’ do pintor.” (FERRAZ, 2009, p. 33). No entanto, no caso das obras surrealistas, tais ferramentas se incorporam na ferramenta principal para eles: a criatividade pura. O rompimento com o objetivo, com o apenas visto ou mesmo meramente experienciado.

Assim, essa fascinação que Magritte demonstra pela representação pela possibilidade da imagem “trair”, iludir, enganar, corrobora para incorporar essa ideia na paisagem. É possível uma paisagem iludir? Mesmo que experienciada de maneira direta?

Ora, se pensarmos que a mesma paisagem que hoje experienciamos é o resultado de um conjunto de transformações e que em algum outro momento sua vivência seria completamente diferente da que se vive hoje, é sim possível dizer que uma paisagem pode enganar tão bem quanto uma imagem. No entanto, por sua natureza ligada diretamente ao espaço-tempo, entende-se que esses momentos são distintos e, portanto, únicos, mesmo que congelados em uma tela. Ainda sobre uma perspectiva artística, pictórica da paisagem, Forest (2007, p. 207).

Le paysage représenté photographiquement se réduisant à la seule perception visuelle, la dimension subjective de son interprétation est fortement amplifiée. Ne rentrent plus en compte les modes d'accès au site, les conditions de vie, l'environnement climatique, biologique ou sonore. Dans le cas du paysage dit naturel, le spectateur est essentiellement projeté vers une interprétation idéalisée de la nature, considérée comme la référence des origines, le zéro de l'action humaine, la pureté et la stabilité mythique disparues des sites recomposés par l'homme. Cette perception idyllique est pourtant en contradiction avec ce que nous révèlent les comportements et fantasmes collectifs vis-à-vis de celle-ci. Des singes géants aux extra-terrestres, des microbes mortels aux météorites tombés du ciel, de la vengeance d'esprits courroucés aux bouleversements climatiques, chaque époque exprime à sa manière la phobie de périls venus des espaces qu'elle ne contrôle pas, c'est-à-dire du *vrai* domaine naturel.⁶⁹

⁶⁹ Como a paisagem representada fotograficamente é reduzida apenas à percepção visual, a dimensão subjetiva de sua interpretação é grandemente amplificada. Os modos de acesso ao local, as condições de vida, o ambiente climático, biológico ou sonoro deixaram de ser tidos em conta. No caso da chamada

As representações de paisagens nos iludem acerca de algo que não necessariamente ainda *é/existe*. Podemos considerar uma fotografia, uma imagem ou uma pintura de alguns anos atrás como se fosse contemporâneo o que pode prejudicar a percepção daquela paisagem. O mesmo se dá por ser apenas visual, assim, a paisagem perde seu aspecto mais complexo e ou até espacial.

Em uma foto ou qualquer outra imagem, a paisagem deixa de ser paisagem e passa a ser uma imagem de uma paisagem. Ou mesmo de uma parte dessa paisagem, a considerar que se abstrai apenas o aspecto visual e, em geral, apenas uma parte dele.

O surrealismo – e o cubismo – quebraram tais maneiras de representação por justamente a fotografia ter passado ao longo do século XX a cumprir esse papel de uma figuração “fidedigna” da realidade extensiva (GOMBRICH, 2013). Para além de questionarem essa maneira de mostrar a paisagem em uma tela, não havia mais motivos para que o fizessem daquela mesma forma. Em uma certa perspectiva, talvez a fotografia tenha até mesmo liberado novamente a criatividade imaginativa do artista.

Um outro fator é que as pinturas representativas revelam a maior força no sentido da visão do que em outros sentidos. Segundo Ferraz (2009, p. 30)

Para o geógrafo, que tem no olhar a paisagem o ponto de partida do processo de estudo e reflexão sobre os determinantes espaciais da sociedade, assim criando subsídios para o ser humano mais bem localizar-se e orientar-se no mundo, o aprimorar esse olhar a partir da experiência acumulada pelos artistas em seus quadros e obras pictóricas torna-se de grande importância e de crucial necessidade para a sua formação.

De acordo com o autor, é possível acumular experiência por meio dos quadros, dos artistas que vivenciaram aquele espaço, daquilo que eles pintaram. No entanto, como não consigo experienciar o mundo por meio do outro, ao menos não de maneira completa, a minha experiência fica, de certa maneira, comprometida. Além disso, mesmo que o quadro não seja necessariamente representativo, ao menos não em uma representação fiel

paisagem natural, o espectador é essencialmente projetado para uma interpretação idealizada da natureza, considerada como referência das origens, do zero da ação humana, da pureza e da estabilidade mítica desaparecida dos sítios recompostos pelo homem. Essa percepção idílica está, no entanto, em contradição com o que os comportamentos coletivos e fantasias sobre ela nos revelam. De macacos gigantes a alienígenas, de micróbios mortais a meteoritos caídos do céu, da vingança de espíritos irados a convulsões climáticas, cada era expressa à sua maneira a fobia de perigos provenientes de espaços que não controla, isto é, do verdadeiro domínio natural. (FOREST, 2007, p. 207, tradução livre).

de algo, de alguma paisagem, a experiência que eu mesmo vivencio a partir de sua apreciação já corrobora na formação do geógrafo.

A considerar que ao visualizar a paisagem não é possível ver a realidade de maneira completa, extensiva e concreta, a partir da mente, com seus *olhos*, é possível ultrapassar essa barreira (FERRAZ, 2009). Assim, “parte-se da imagem e busca se o sentido paisagístico que expressa o perceptível de determinado aspecto do mundo. É isto que a representação pictórica tenta apresentar, e é este olhar, este exercício estético de observador/criador, que interessa ao geógrafo, ao professor e ao aprendiz de Geografia.” (FERRAZ, 2009, p. 32-33). No entanto, as pinturas surrealistas não se encaixariam nesse propósito, uma vez que não representam algo ou coisas que são consideradas como concretas.

No entanto, as paisagens surrealistas não são irreais. Pelo contrário, a diferença é o conceito que se toma enquanto realidade. Se consideramos realidade apenas aquilo que presencia na concretude extensiva, de fato, por mais que vários elementos estejam ali presentes, a composição completa não é um reflexo do concreto. Não é uma representação exata nem do concreto e nem mesmo do subconsciente. Essas imagens, porém, não deixam de ser necessárias para os estudos geográficos.

A finalizar essa discussão,

Somos muito dependentes do sentido da visão. Daí insistirmos numa concepção de geografia a partir da fisicidade estanque da paisagem vista em cada lugar. Se entendermos a geografia como mobilidade humana a acontecer espacialmente, transformando os sentidos e vivências espaciais, muitos apresentarão restrições a essa inconstância, acreditando que dessa forma não conseguiremos o rigor necessário para produzir conhecimento científico. (FERRAZ; NUNES, 2014, p. 175).

Há uma dependência da visão no que concerne o conceito de paisagem, mesmo que na contemporaneidade tenha aumentado o número de pesquisas em paisagens sonoras, olfativas e mesmo imaginárias. O fato de sua categoria ser muito ligada à arte, especialmente à pintura, corrobora para esse fato.



Figura 27: Rene Magritte, *Le domaine d'Arnhem*, 1962, gauche on paper, 35x27 cm, Bélgica, Museus Reais de Belas-Artes da Bélgica.

Le domaine d'Arnhem (figura 27) revela uma outra fase da arte de René Magritte, que também foi realizada em diversas pinturas, iniciada em 1938. A primeira pintura, com mesmo nome, traz a montanha ao fundo com apenas dois ovos na janela, sem nenhuma presença de águia. Já nessa, montanha e águia são um só. O formato de seu pico ao ser transformado na cabeça da águia mostra a junção inquestionável do concreto com o imaginário.

Não é uma pintura simbólica ou mesmo de fatos irreais, é apenas (um)a realidade. Essa pintura, assim como todas as outras aqui mostradas, apesar de serem derivadas de construções mentais, de imaginários, é intensamente pautada na visualidade. Mesmo sua descrição depende do sentido da visão, a distinção das formas e a conexão entre elas.

Dessa forma, mesmo que a paisagem não seja apenas aquilo que vemos, muito do que demos é o que se baseia a categoria da paisagem. Nessas paisagens, mesmo que demonstradas em imagens visuais, entende-se um outro ponto importante: o *sentir*. A visualidade por si só não nos revela a paisagem surrealista. No campo da visão “racional”, o *Le domaine d’Arnheim* (figura 27) é uma montanha em formato de águia com um ninho e três ovos a sua frente. Mas ao nos deixar *sentir* essa paisagem, ela se transforma.

Isso evoca o chamado Dardeliano para a relação que conclama uma experiência de espaço para além do físico. De acordo com o autor, “A paisagem é um escape para toda a Terra, uma janela sobre as possibilidades ilimitadas: um horizonte. Não uma linha fixa, mas um movimento, um impulso.” (DARDEL, 2011, p. 31). Esse horizonte não necessariamente se aplica em sentido apenas físico ou apenas visual – ainda que muito marcado em ambos – ele implica em uma amplitude do olhar que ultrapassa barreiras concretas e em muito se conecta com as ideias de Wright (2014 [1947]) acerca das *terrae incognitae*.

Baseado nas ideias de Dardel, Relph (1976, p. 10), dispõe que, “The most immediate form of awareness is that of ‘perceptual space’ – the egocentric space perceived and confronted by each individual. This is a space that has content and meaning, for it cannot be divorced from experiences and intentions.”⁷⁰ Cada indivíduo, cada sujeito, experiencia o espaço – e, portanto, a paisagem – de uma maneira única e praticamente impossível de replicada.

Essa experiência não se deriva apenas com/do espaço, mas na relação sempre simbiótica de espaço e tempo. Dessa maneira, os estudos das temporalidades e da presença da/na paisagem, são essenciais para compreender essa relação do sujeito com o espaço, mesmo que baseado fortemente no imaginário, onde o tempo não possui os mesmos aspectos que no concreto.

⁷⁰ “A forma de conhecimento mais imediata é o ‘espaço perceptivo’ – o espaço egocêntrico percebido e confrontado por cada indivíduo. Esse é um espaço que tem conteúdo e significado, já que não pode se separar das experiências e intenções.” (RELPH, 1976, p. 10, tradução livre).

Dessa forma, a compreender a importância do movimento surrealista para os estudos de paisagem, principalmente na ideia da *formação de paisagem*, na relação exterior-interior, intensivo-extensivo, a lembrar que real e imaginário não são dicotômicos, cabe, agora, investigarmos um pouco mais a relação temporal. A natureza do tempo, questionada e revelada pelos movimentos cubistas e surrealistas é essencial para entender a natureza da paisagem, já que, a intimidade geográfica para com o espaço é bem maior do que com o tempo.

Para tal, é necessário superar a dualidade racionalismo-empirismo e embarcarmos em mais outra viagem filosófica, dessa vez com o auxílio da literatura. Tais compreensões não são separadas da discussão até aqui disposta, pelo contrário, dela dependem para que possamos compreender a grande potência da ideia mais-do-que-representacional da categoria-conceito da paisagem.

CAPÍTULO 3: CENÁRIOS DE MUNDOS (IN)EXISTENTES: DO IMAGINÁRIO INFANTIL AO MEDO DO ADULTO

*Qual a verdadeira verdade por trás da mentira?
A irrealidade real contada pelo outro.*

Como vimos, no cubismo e no surrealismo há a quebra da paisagem, mas daquela paisagem esteticamente aperfeiçoada de uma realidade que nem sempre era a verdade olhada pelos artistas. Antes mesmo dessas duas vertentes artísticas desafiarem os historiadores da arte, a literatura mostrava mundos alternativos, seja de futuros em que a humanidade desenvolveu fantásticamente ou que esse mesmo desenvolvimento foi o estopim para o fim do nosso planeta. Seja de mundos que só se poderia viver por meio de sonhos.

Assim como o imaginário sempre esteve presente nas artes plásticas, ele também emerge como componente fundamental da literatura. Os vários monstros que apareciam quando os navegantes procuravam novas terras, é exemplo disso. O mesmo para os monstros criados em laboratórios ou aqueles que vivem conosco em segredo, mas que alterariam completamente nossa vida.

Nos últimos séculos tais livros têm se propagado progressivamente de diferentes maneiras. Seja no campo da fantasia, seja no campo da ficção científica, os mundos ficcionais se multiplicaram e também extrapolaram as páginas dos livros rumo às para telas de cinema, televisão e, mais recentemente, computadores e celulares.

Não é mais preciso ver tais mundos se desenvolverem apenas em nossa mente, agora, podemos visualizar nossos personagens preferidos, escutar as falas marcantes e (por que não?) se arrepiar com diferentes cheiros e sabores. A tecnologia nos proporciona tais sensações ao mesmo tempo que desenvolve medos que povoam nossos imaginários.

Nesse contexto, esse capítulo foi dividido nessas três partes. Em *Procurando sentido nas paisagens non-sense com ajuda de Alice*, nos jogaremos em um buraco com Alice e nos transportaremos para o outro lado do espelho para debatermos as paisagens dispostas por Lewis Carroll para uma criança. Usaremos do imaginário infantil para embarcar em mundo que parece não ter sentido ou qualquer relação com o mundo concreto, mas que nos ajuda a justamente compreender esse último.

A literatura *non-sense* é considerada dessa maneira por parecer não ter qualquer correlação com a realidade concreta (EDE, 1987). E, mais ainda, por geralmente ser

relacionado com livros infantis, teria uma grande dose de um imaginário inocente, literalmente *sem sentido*. No entanto, os livros de Carroll, apesar de terem sido inicialmente criados e escritos para uma criança, nos ajudam a compreender a paisagem, principalmente no que concerne sua construção perante o tempo.

No entanto, a maioria dos elementos dos imaginários de Carroll foram construídos a partir de objetos e criaturas existentes no mundo concreto, mas antropomorfizadas. Já a fantasia, outro gênero literário, pode nos transportar para mundos que são próximos da concretude, que – até então – sabemos ser impossível de existirem dessa maneira.

Assim, em *De vampiros a bruxas e elfos: a navegar pelas fantasias da paisagem*, nos transportaremos para Mordor, Nárnia, Forks e – por que não? – Hogwarts para nos encontrar com vampiros, elfos, leões falantes, bruxas e vários outros seres que dificilmente nos esbarraríamos por aí. Dessa forma, por meio dos livros, construímos as paisagens que nos são (d)escritas por diferentes pessoas que simplesmente não desistem imaginar.

O reino da fantasia tem muito a contribuir no debate da construção da paisagem. Na relação real-imaginário e, mais ainda, nessa talvez representação de paisagens.

No entanto, não apenas de fantasia se vive o humano. Vivemos de realidades concretas que podem gerar diferentes tipos de imaginário e, por conseguinte, medo de esse mesmo imaginário ir para o concreto. É assim que viajaremos *Entre máquinas do tempo e da destruição do espaço: paisagens de um (talvez) futuro*, também conhecido como 3º subcapítulo.

Aqui, iremos para os imaginários da utopia, distopia e – infelizmente – do pós-apocalipse, onde tempo e espaço são meras concepções que podem ser ultrapassadas a qualquer momento por meio dos mais diferentes tipos de transporte.

Enquanto a utopia nos revela sonhos que as máquinas podem nos proporcionar, a distopia, por vezes muito mais fácil de ser acreditada e até mesmo parecer que já é o que se vive, mostra aspectos negativos proporcionados pelos sistemas e tecnologias que nos cercam. Fome, medo e desespero por parte dos sujeitos que vivenciam essa realidade. Algo que muitas vezes parece mais realidade concreta do que um futuro imaginado e, ainda, evitável, porém que quando visualizado é difícil de acreditar como chegamos até ali. Nesse sentido, enquanto a Utopia mostra um futuro vivível, a Distopia revela um futuro

sem futuridade. Um futuro regido pelo medo mais ligado ao imaginário adulto do que da criança, não pela esperança e que, por vezes mostram contradições espaço-temporais.

É verdade que há ainda outras paisagens do medo regidas por esses futuros em que não há mais esperança. Para além da distopia, as paisagens pós-apocalípticas revelam aquele futuro do depois do fim. Se na distopia ainda há um certo futuro, nos mundos pós-apocalíptico mal há futuro. Há apenas poucas existências tentando sobreviver em um mundo que não sobreviveu. Nele, as paisagens conhecidas não existem mais, e podem até mesmo se considerar morta. No entanto, não seria uma paisagem da morte? Uma paisagem que poucos gostariam de vivenciar, contudo que, para aqueles que imaginam um mundo sem existência, já é realidade em seus imaginários.

Essas paisagens revelam o ápice do medo: um terror espaço-temporal que, por vezes, não parece tão distante. Nesse sentido, essas paisagens são um continuum daquela realidade vivida pelos cubistas e uma linha bem menos harmoniosa dos sonhos surrealistas. Essa realidade do inconsciente não surge de um simples pensamento, mas da experiência desses autores que entram em seus vários imaginários e neles fazem viver as vidas não vividas e aqueles que sequer poderão ser vividos.

Essa é a verdade nas paisagens imaginárias: elas já são reais nas mentes daqueles que as visualizam e se deixa embarcar nas mesmas. No entanto, no caso da Utopia, Distopia e do Pós-apocalíptico, elas podem ser experienciadas no mundo concreto e poderão entrar na memória e não apenas no imaginário, ainda que com variações de graus, formas ou conteúdos.

3.1. PROCURANDO SENTIDO NAS PAISAGENS NON-SENSE COM AJUDA DE ALICE

*Life is short...
That's ok, I'm tall enough*⁷¹

Sonhar ou imaginar? Sonho e imaginação são dois lados diferentes de uma mesma moeda chamada inconsciente? Ambos são relacionados ao consciente? Há diferenças entre eles? Essas perguntas podem não necessariamente fazer parte do arcabouço de respostas que a ciência geográfica pode proporcionar, mas podem conduzir várias possibilidades de estudos que corroboram a compreensão de um espaço que pode ser atribuído a algo que parte de uma intangibilidade (ALMEIDA, 2013).

Dessa forma, há de se entender que o inconsciente, ao fazer parte do sujeito, também tem uma grande participação no espaço, ou mesmo como uma *criação* de seu próprio espaço. Ainda que a psique humana não faça necessariamente parte do arcabouço geográfico, a partir do momento em que há conjunções espaciais, a ciência geográfica pode sim colaborar nesse debate.

Desse modo, a abordagem dessa problemática evocou a necessidade de buscar outras fontes para ilustração da teoria aqui desenhada. Uma das melhores ferramentas que temos quando se trata das relações entre o subconsciente e o consciente é a literatura, principalmente literatura fantástica. No entanto, ainda mais do que na Fantasia, o *nonsense*, ou *sem sentido*, em português, se radicaliza nessa imersão rumo ao subconsciente.

Esse gênero literário é classificado como absurdo, em que se encontra um humor muitas vezes entendido como perturbado ou “fora da realidade”. *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*, de Lewis Carroll, são considerados iniciantes desse gênero que possui ligação direta o imaginário de encanto infantil. Esse imaginário se mistura com a realidade, ou melhor, com a realidade concreta, a considerar realidade o que Alice experiencia.

Dentro dos mundos de Alice, a paisagem toma diferentes formas, cores e texturas. Em ambos os livros, a paisagem aparece de maneira vívida não só para Alice, como também para nós, leitores. Sob o olhar da personagem, as paisagens imaginárias são reais

⁷¹ “A vida é curta...tudo bem, eu sou alta o suficiente.” (tradução livre).

para Alice e para os leitores que também as imaginam e imergem nelas por meio das páginas dos romances.

Alice no país das maravilhas foi publicado no ano de 1865 e classificado como infanto-juvenil pelo autor Lewis Carroll, pseudônimo do professor e diácono anglicano Charles Lutwidge Dogson (1832-1898). Alice, que agora é conhecida no mundo inteiro como a garota que seguiu um coelho e adentrou em um universo repleto de aventuras, primeiramente, foi uma história contada a crianças de um amigo do autor, uma delas sendo justamente Alice (EDE, 1987). A sequência, *Alice através do espelho*, foi publicada em 1871 e segue a menina Alice em mais uma aventura, dessa vez do outro lado do espelho.

No entanto, o livro não é exatamente classificado como literatura infantil, nem como literatura fantástica, ele está no âmbito de literatura *nonsense*, onde a obra literária é repleta de outras vertentes artísticas em seu interior em uma linguagem onde tudo é possível. A ideia é que, “in a world Where desires are like puns, the dispute between true versus false becomes absurd, like a puzzle without a solution, a game without rules, effects without causes, desires without satisfactions- or a grin without the cat.”⁷² (LIN, n.p., n.a.).

Outra característica que chama atenção das obras e de diversos pesquisadores são as composições lógico-matemáticas que derivam do fato do autor ser primeiramente matemático e ter dedicado boa parte de sua vida como acadêmico dessa área na Universidade de Oxford. De maneira direta, as duas obras trabalham a geografia enquanto ciência e disciplina, de forma que a Alice cita algumas vezes tal disciplina e há nítida atenção geográfica em relação a lugares e detalhamento territorial por parte de Carroll. É isso que pode-se notar, por exemplo, no seguinte trecho: “-yes, that’s about the right distance – but then I wonder what Latitude or Longitude I’ve got to?” (Alice had not the slightest idea what Latitude was, or Longitude either, but she thought they were nice grand words to say.)” (CARROLL, 2004, n.p.)⁷³. A lógica clássica da Geografia está presente a todo momento nas obras.

⁷² “em um mundo onde desejos não como piada de duplo sentido, a disputa entre verdade contra o falso se transforma em absurdo, como um quebra-cabeças sem solução, um jogo sem regras, efeitos sem causa, desejos sem satisfações – ou um sorriso sem o gato.” (LIN, 2004, n. p.).

⁷³ “-sim, é mais ou menos a distância correta – mas então eu me pergunto qual Latitude ou Longitude eu devo ir?” (Alice não tinha a mínima ideia o que Latitude era, ou mesmo Longitude, mas ela pensou que eram enormes palavras bonitas de se dizer.)” (CARROLL, 2004, n.p., tradução livre).

No entanto, outra relação geográfica que clama por nossa atenção, especialmente a considerar discussões contemporâneas, é a relação espacial do inconsciente, ou, mais especificamente do imaginário, do sonhar de Alice. Em ambos os livros, a personagem principal parece viver sua própria realidade e é revelado apenas no final dos textos de que se tratava, na verdade, de sonhos vívidos acometidos por uma criança focada em uma realidade que lhe foi ensinada, mas que parecia nem sempre ser a “real” realidade.

Ao pular atrás do coelho branco, Alice parece adentrar outro mundo e quanto mais embarcava nessa aventura, mais sua realidade lhe parecia distante. Em alguns momentos há uma certa preocupação com sua casa, a citar até mesmo uma possível procura de sua família, posto que está há algumas horas fora de casa. No entanto, naquele lugar, as horas parecem passar de uma forma diferente, já que, como diz o chapeleiro, “‘if you knew Time as well as I do,’ said the Hatter, ‘you wouldn’t talk about wasting *it*. It’s *him*.’”⁷⁴ (CARROLL, 2004, n.p.). Nesse olhar, o tempo, não é apenas algo controlado, algo sem vida, trata-se de algo corporificado e vivente que age por sua própria lógica, não pela lógica que se impõe a ele.

Se compreendermos que cada sujeito vive um mundo próprio, entende-se que esse mundo é vivido em temporalidades diferentes por cada um. O tempo de Alice é diferente do tempo do Coelho Branco tal qual é diferente do Chapeleiro Maluco. Entretanto, todas essas temporalidades podem se correlacionar em um tempo comum em que todos vivem em uma temporalidade similar. O mesmo ocorre com o espaço. Isso porque a *percepção* é a chave que modifica todas as relações (MERLEAU-PONTY, 2011), por mais parecidas que venham a ser.

Retornando à Hume (2009), lembremos que a memória e o imaginário derivam de percepções, sendo a memória uma relação primária e o imaginário uma percepção secundária. Destarte, não há imaginário sem memória, pois para o autor a imaginação sempre vai derivar do que foi um dia percebido pelo sujeito por meio das sensações. A teoria empírica acredita que tudo é construído a partir das sensações empíricas dos sujeitos, ou seja, o pensamento é realizado de uma maneira *a posteriori* (HUME, 2009).

Alice questiona o que vê várias vezes nesse mundo das maravilhas, pois para ela tudo ali parece impossível em seu país, ou melhor, em sua realidade concreta. Ocorre que

⁷⁴ “‘se você conhecesse o Tempo tão bem como eu,’ disse o Chapeleiro, ‘você não falaria em desperdiçar *isso*. É *ele*.’” (CARROLL, 2004, n.p., tradução livre).

dentro de sua mente, tudo é ou torna-se possível. Os sonhos são construídos a partir de seu mundo-de-vida para revelar um mundo *supra-real* em que o impossível é possível. As paisagens também são derivadas de (outras) paisagens vividas que podem ser experienciadas apenas em sua própria mente.

As diferentes montanhas que aparecem em Alice através do espelho, bem como as referências espaciais explicitadas pela rainha vermelha, são paisagens extensivas características daquele país que existe apenas no mundo de Alice e, por meio da escrita de Lewis Carroll, também em nossos mundos imaginados e reposicionados perceptivamente através da leitura da obra.

Só por essas análises introdutórias, fica nítido a ligação de Carroll com Surrealismo, mesmo que aquele tenha antecedido esse. No entanto, muitas descrições, bem como a maneira com que os livros são compostos, são próximas das ideias dos surrealistas, principalmente no que concerne ao subconsciente e também as experiências espaço-temporais.

É possível, inclusive, encontrar obras de arte surrealistas que refletem suas próprias visões imaginativas dos mundos criados por Lewis Carroll. Esse mundo, *para além da realidade*, só pode ser compreendido se nos deixarmos por ele sermos levados pela imersão literária. De maneira a reiterar as ideias surrealistas, é necessário deixar a razão um pouco de lado a fim de embarcar por completo nas aventuras de Alice no tempo e no espaço.

Alice in Wonderland, de Magritte (figura 28), revela a conjunção do surrealismo com as ideias de Carroll. Objetos e natureza humanizados em sintonia com o absurdo. No entanto, mesmo o absurdo adentra a realidade via imaginário (ou não) e se cristaliza na paisagem. Na primeira aventura de Alice, ela se encontra em um novo mundo, por seguir um coelho a entrar em sua toca em uma árvore.

Nesse mundo, para Alice vivenciá-lo é necessário que ela diminua de tamanho para que, assim, possa andar nos locais que deseja. A miniaturização que ocorre, nesse caso, não é apenas Alice, mas a própria imaginação a faz viver em um mundo miniaturizado. Conforme Bachelard (2008, p. 158), “a imaginação miniaturizante é uma imaginação natural. Ela aparece em qualquer idade no devaneio dos sonhadores natos.”

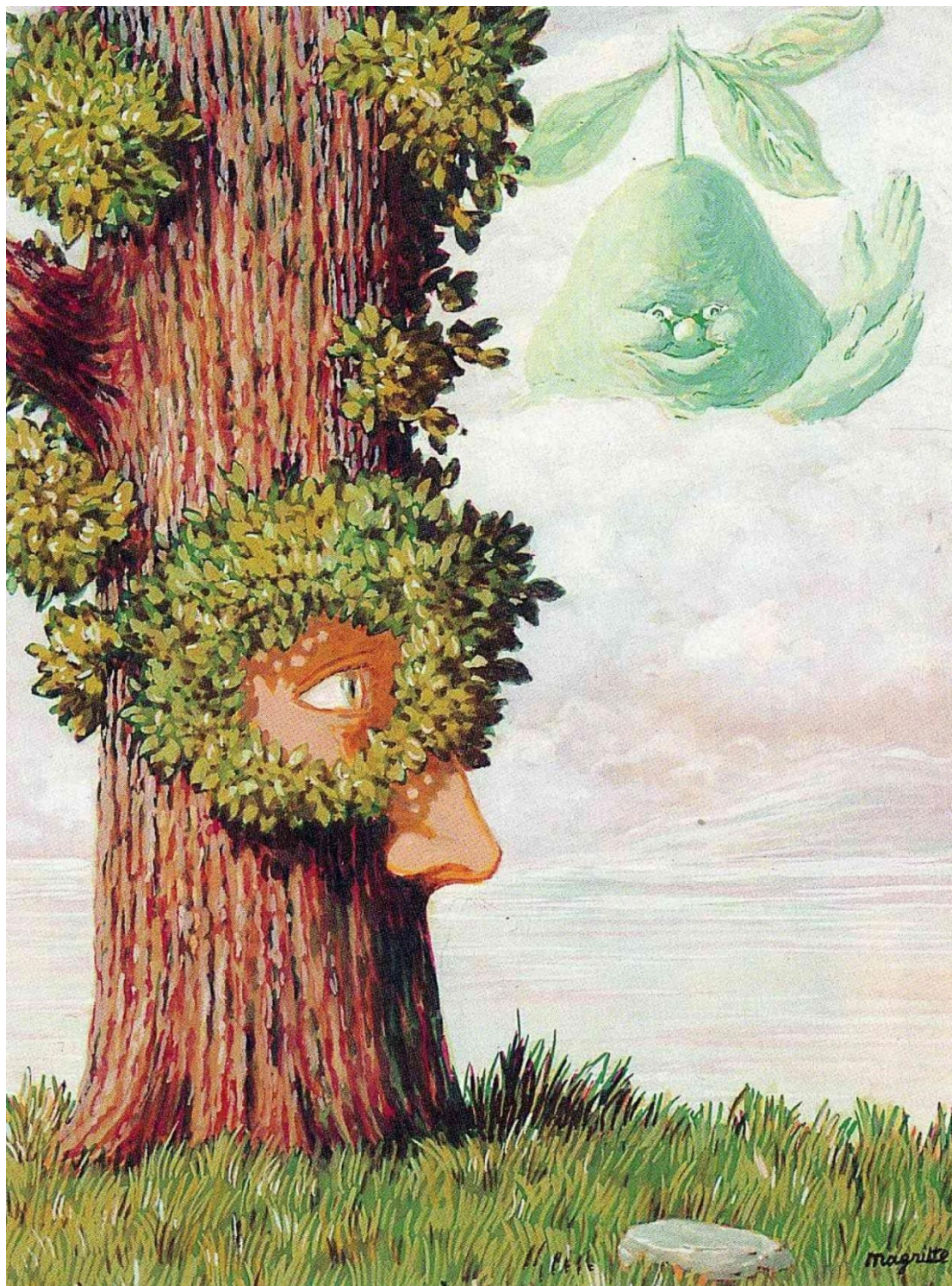


Figura 28: René Magritte, *Alice in Wonderland*, 1945, gouache in paper, 17x14,5 cm, private collection.

No entanto, no caso de Alice, ela também engradece, de maneira a não mais *cabere* naquele mundo. A imaginação faz usos de uma miniaturização da realidade em uma relação perceptiva, ao passo que ao encontrar ao concreto novamente, a miniatura se expande, mais uma vez.

Na aventura de Alice, após sua tentativa de encaixar naquele mundo no que concerne ao seu tamanho, ela encontra chapeleiros, relógios que não *querem* mover o tempo, gatos que se deslocam no espaço sem a necessidade de se mover. Nessas conjurações de Alice, uma criança, ela apreende muitas novidades e lições, mas também ensina. Em uma passagem, quando Alice encontra a *Mock Turtle* e o *Gryphon*, eles desenvolvem o seguinte diálogo após a criança ouvir sobre as aventuras das duas criaturas:

“Come, let’s hear some of your adventures.”
“I could tell you my adventures—beginning from this morning,” said
Alice a little timidly; “but it’s no use going back to yesterday, because
I was a different person then.”⁷⁵
(CARROLL, 2004. n.p.)

Alice, ao dispor a ideia de ser uma pessoa diferente do que era ontem, nos leva a pensar as implicações de tal fala. De fato, a considerarmos o tempo como algo não linear – e mesmo se fosse linear – passado, presente e futuro são três momentos completamente diferentes e impossíveis de serem percebidos em conjunto uma vez que só podemos experienciar, corporalmente, o presente. Pelas ideias, viajamos ao passado por meio da memória e para o futuro por meio da imaginação, mas nenhum deles é *vivenciada*.

Assim, o meu eu passado e o meu futuro são meu eu presente, mas não o mesmo eu. Só sei quem sou no agora, tenho alguma ideia do que fui e uma projeção do que serei, mas nenhuma das duas é concreto, apenas no eu agora posso afirmar como sou. A considerar que, mesmo em um dia o passado já se forma em meros segundos distantes do agora, o eu posso ser modificada a cada segundo. No entanto, tal fato deixa de ser verdadeiro ao compreendermos que as mudanças que ocorrem no espaço e tempo exterior a mim são em um tempo diferente do que posso perceber. Dessa forma, os dias e horas que colocamos como marcas temporais, para nós pode ser significativo, mas para o próprio tempo isso não é necessariamente significativo.

Marques e Tibaji (1998, p. 77), apontam que, “O passado inexistente, a não ser quando existe ligação com o presente. O passado é vivido no presente.” E nas lembranças

⁷⁵ “Venha, vamos ouvir algumas de suas aventuras.” “Eu poderia contar minhas aventuras – começando por essa manhã,” disse Alice um pouco tímida; “mas é desperdício falar sobre ontem, porque eu era uma diferente pessoa.” (CARROLL, 2004, n.p., tradução livre).

do passado, é possível se perder na ordem dos acontecimentos, uma vez que nas ideias, a ocorrência do tempo não é da mesma maneira que no concreto.

Nesse contexto, por via da fenomenologia sartreana, os autores continuam: “eu vivo o passado, inserido em mim e sem cogitação de transformá-lo, pois ele ‘foi’ e por isso ‘está-ali’, dotado de características não modificáveis e de não variação. Mas eu não ‘sou’ o passado, da mesma forma que eu o ‘era’.” (MARQUES; TIBAJI, 1998, p. 78). Dessa forma, não posso ser no passado nem no futuro, apenas no presente, que é o que vivo.

Similarmente, o fenomenólogo Bachelard (2010, p. 15) provoca que “O tempo é uma realidade encerrada no instante e suspensa entre dois nada”, ele é majoritariamente decorrente do instante significativo. É o tempo experiencial e concernente ao aqui-agora que faz emergir significados existenciais para aqueles que por ele são tocados. Imaginário ou concreto, o tempo da experiência é um todo que reúne passado, presente e futuro como instante vivencial.

É por meio da imaginação que torna-se possível viver dois tempos distintos, nem baseado no passado, nem no futuro, mas em *outra* temporalidade, uma temporalidade que pode ter sido criada por mim ou mesmo por outros. De uma maneira ou de outra, tudo deriva de como percebo, de como *sinto* e *experieço*.

Assim, “A percepção é o conhecimento que adquirimos através do contato atual, direto e imediato com os objetos e com seus movimentos, dentro do campo sensorial. Depende do indivíduo, sendo secundária, variando de um observador para outro, portanto, é individual, incomunicável e irreversível, é o aqui e o agora.” (OLIVEIRA; MACHADO, 2014, p.131). A percepção, mesmo quando intermediada ou repassada por meio de palavras ou imagens, é dotada de especificidade e sempre conectada ao instante presente.

Ao sonhar, contudo, meu presente pode ser outro. Enquanto durmo – ou apenas fecho os olhos – o que ocorre no meu subconsciente, na minha mente, independe da linearidade que colocamos no tempo. Ele se torna livre das amarras da razão, o mesmo ocorre com a noção de espaço. É isso que ocorre na seguinte passagem de Alice:

At this the whole pack rose up into the air, and came flying down upon her; she gave a little scream, half of fright and half of anger, and tried to beat them off, and found herself lying on the bank, with her head in

*the lap of her sister, who was gently brushing away some dead leaves that had fluttered down from the trees upon her face.*⁷⁶

(CARROLL, 2004, n.p.)

Em meio ao sonho, Alice se encontra em dois espaços distintos. No banco, no colo de sua irmã e no *País das Maravilhas*, correndo de cartas que tentavam alvejá-la. Ao finalizar a história dessa forma, Carroll coloca todas as aventuras no reino do sonho, a ver, dessa maneira, que seria difícil vivenciá-la se ocorresse no concreto.

Enquanto na concretude é impossível conversar com cartas de baralho – em teoria – no imaginário nada seria impossível. E, mesmo assim, não deixa de ser uma realidade. Alice *viveu* tais aventuras, *sentiu* os lugares que passou e esses mesmos lugares podem permanecer na memória, a se misturar com as memórias formadas pelas experiências vividas no espaço concreto.

Essa dimensão que Alice encontrou logo ao despertar, mas sem acordar inteiramente, a considerar a sensação das folhas caindo, alusão dos mesmos movimentos que as cartas faziam no sonho, Alice se encontraria simultaneamente nos dois espaços. Isso remete-nos à proposição de um limiar sutil entre o onírico e o despertar, elemento abordado por Benjamin. Como explicita Damião (2016, p. 135).

A dimensão onírica e o despertar em Benjamin não são antípodas, mas modificações da percepção. A perspectiva do sonho e do despertar não se caracteriza como uma teoria do conhecimento, mas sim como teoria da percepção. Essa teoria se estende nos escritos de Benjamin, fornecendo o suporte para a dialética do sonho e do acordar, desenvolvida junto à filosofia da história, que supõe a atualização do passado no presente por meio da lembrança (*Erinnerung*). O resultado da atualização não depende da consciência subjetiva, mas do sujeito coletivo e histórico, um sonho temporal e coletivo, retirado do passado, capaz de despertar o coletivo presente. Sua apresentação é objetivada em imagens dialéticas, tema desenvolvido nas *Passagens*, sobretudo, em relação ao século XIX.

Na teoria benjaminiana, o sonho se deriva de percepções que foram levadas do concreto, mas que ao mesmo passo pode alterá-lo conforme a vivência do presente. Na dimensão onírica, as possibilidades não são limitadas, ainda que seja impossível sonhar com objetos que não necessariamente conhecemos anteriormente. Apesar disso, a mente

⁷⁶ “Quando todo o baralho subiu pelo ar e voou até ela; Alice gritou baixo, metade de medo e metade de raiva, e cansada e vencê-los, e então se viu deitada no banco, com a cabeça deitada no colo de sua irmã, que gentilmente tirava algumas folhas mortas que caíram da árvore até seu rosto.” (CARROLL, 2004, n.p., tradução livre).

é capaz de juntar objetos distintos de maneira a construir algo diferente e existente apenas ali.

No despertar, o sujeito sai da dimensão do possível, para a limitação no impossível. Essa dicotomia, mesmo que ao primeiro olhar pareça ser oposta, é formada a partir de uma dialética, em que uma está sempre em uma relação contraditória com a outra. Assim, a vivência dos diferentes mundos de Alice é, ao mesmo tempo real e irreal. Exceto que essa irrealidade só vai ser irrealidade para o outro, pois para Alice sua experiência ocorreu foi intrinsecamente real.

Em outro estado de sonho, *Alice através do espelho*, se aventura para outro mundo, dessa vez, um mundo que parece ser espelhado ao nosso e vivenciado como em um jogo de tabuleiro. Assim como no primeiro, as ideais de tempo-espaço são desafiadas:

The Queen propped her up against a tree and said kindly, “You may rest a little now.” Alice looked round her in great surprise.

“Why, I do believe we’ve been under this tree the whole time! Everything’s just as it was!”

“Of course it is,” said the Queen: “what would you have it?”

“Well, in our country,” said Alice, still panting a little, “you’d generally get to somewhere else—if you ran very fast for a long time, as we’ve been doing.”

“A slow sort of country!” said the Queen. “Now, here you see, it takes all the running you can do, to keep in the same place. If you want to get somewhere else, you must run at least twice as fast as that!”⁷⁷

(CARROLL, 2004, n.p.)

Desafiam-se as noções de distância e rapidez, relacionando-as, em correspondência, ao espaço e ao tempo. Enquanto para Alice era como correr em círculos em torno da mesma árvore, para a rainha, o que interessa não é a mudança no espaço, mas no/do tempo. Assim como para Alice tal relação causa estranheza, para nós parece difícil imaginar um mundo mais rápido que o nosso, ao menos na concepção da rainha.

Bachelard (2008, p. 177) suscita que, “para a imaginação, o mundo gravita em torno de um *valor*.” Esse valor é subjetivo e depende das *intencionalidades* experienciais daquele que imagina. A imaginação, mesmo que intersubjetivamente “compartilhada”,

⁷⁷ “A rainha se encostou na árvore e gentilmente disse, ‘Você pode descansar um pouco agora.’ Alice a olhou com olhos esbugalhados em grande surpresa.’ ‘Como, eu acredito que estávamos embaixo dessa árvore todo esse tempo! Tudo está igual como antes!’ ‘Claro que está,’ disse a Rainha: ‘Como você acha que estaria?’ ‘Bem, em nosso país,’ disse Alice, ainda cansada, ‘geralmente você chega a outro lugar – se você corre muito rápido por muito tempo como nós fazíamos.’ ‘Um país devagar!’ disse a Rainha. ‘Agora, veja só, aqui, leva todo o correr para permanecer no mesmo lugar. Se você quer chegar em outro lugar, deve correr pelo menos o dobro disso!’” (CARROLL, 2004, n.p., tradução livre).

vai ser diferente para cada sujeito, isso vale também para aquelas dos livros e histórias orais.

Ao mesmo passo, “Os sonhos, os pensamentos, as lembranças formam um único tecido. A alma sonha e pensa, e depois imagina.” (BACHELARD, 2008, p. 181). Esse imaginário nos leva a outras reflexões. No sentido bachelardiano, a imaginação derivaria tanto da racionalidade quanto de um sonhar mais profundo e inconsciente que se entrelaçam de maneira a fazer possível a construção da imaginação.

É nesse sentido que o fenomenólogo afirma que “o imaginário não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas imagens; a princípio ele tem necessidade de uma presença mais próxima, mais envolvente, mais material. A realidade imaginária é evocada antes de ser descrita” (BACHELARD, 1998, p.126). Há uma associação de mundos-de-vida despertos e do sonhar que se entrecruzam na constituição das imaginações que formam paisagens em que o tempo e o espaço funcionam de maneiras oníricas. A presença material e envolvente que nutre as imagens, de cunho similar ao que discorria Hume (2009), é um dos componentes que anima e dinamiza a criação desses espaços-tempos de pluralidades imaginativas.

Dessa forma, o reino do imaginário não se confunde (embora nele se inspire) com o do sonhar, a considerar esse quando estamos acordados e aqueles consubstanciados enquanto dormimos. Seria, de um certo modo, o sonhar enquanto desperto que encaminharia a formulação do imaginário, uma vez que o sonho ocorre em um estado que privilegia o não domínio da razão.

Na realidade de Alice não existe limite para a formação de imagens desconhecidas e de seres alternativos. Ela encontra seres fantásticos que no espaço-tempo das paisagens concretas seriam considerados irrealis. Em outra passagem de *Alice através do espelho*,

“This is a child!” Haigha replied eagerly, coming in front of Alice to introduce her, and spreading out both his hands towards her in an Anglo-Saxon attitude. “We only found it to-day. It’s as large as life, and twice as natural!”

“I always thought they were fabulous monsters!” said the Unicorn. “Is it alive?”

“It can talk,” said Haigha, solemnly.

The Unicorn looked dreamily at Alice, and said “Talk, child.”

Alice could not help her lips curling up into a smile as she began: “Do you know, I always thought Unicorns were fabulous monsters, too! I never saw one alive before!”

“Well, now that we have seen each other,” said the Unicorn, “if you’ll believe in me, I’ll believe in you. Is that a bargain?”
“Yes, if you like,” said Alice.⁷⁸

(CARROLL, 2004, n.p.)

De acordo com Almeida (2003, p. 73) “Imaginação é a faculdade de evocar imagens ausentes, fictícias, irreais, enterradas no nosso mais profundo eu. O imaginário é sobretudo a capacidade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, de nos liberar das imagens primeiras, de mudar as imagens.” As imagens conjuradas pela imaginação, ainda que dependente das imagens que percebemos em paisagens concretas e extensivas, podem criar seres diversos com os quais podemos nos relacionar pela via do mundo-de-vida, como argumentaria Bachelard (1998).

Assim, a transmutação realizada por meio da imaginação pode transformar qualquer elemento das ideias fornecidas pela memória – como um cavalo com chifre em um unicórnio – de maneira a revelar ainda outras ideias que podem se unir sem consequências. Assim como Alice ficou encantada em encontrar um unicórnio, para o Unicórnio o ser estranho era ela, uma criança humana em seu reino.

A estranheza do outro se molda enquanto desconhecido e, uma vez que se reconhece, não é mais estranho, é-se um outro sujeito ou coisa que se emaranham em um mesmo mundo, seja esse de vida ou imaginário. Mesmo que esses seres se “materializem” no meio da imaginação, eles não deixam de ser reais. Isso tem um significado particularmente relevante para a criança, pois mesmo sabendo a diferença entre o concreto e imaginário, ela tende a estar disposta a ultrapassar as barreiras sem parecer se importar com as consequências. É isso que realiza Alice na seguinte passagem sobre o mundo para além do espelho:

Now, Kitty, let’s consider who it was that dreamed it all. This is a serious question, my dear, and you should not go on licking your paw like that—as if Dinah hadn’t washed you this morning! You see, Kitty, it must have been either me or the Red King. He was part of my dream, of course—but then I was part of his dream, too! Was it the Red King,

⁷⁸ “‘Isso é uma criança!’ Haigha respondeu entusiasmada, chegando na frente de Alice para introduzi-la e espalhando as duas mãos ao seu encontro em uma atitude Anglo-saxônica. ‘Nós encontramos isso hoje. É grande como a vida, e duas vezes natural!’ ‘Eu sempre achei que eles eram monstros fabulosos!’ disse o Unicórnio. ‘Está viva?’ ‘Pode falar,’ disse Haigha solenemente. ‘O unicórnio olhou para Alice de maneira sonhadora e disse, ‘Fale, criança.’ ‘Alice não pode conter seus lábios se curvar em um sorriso ao dizer: ‘Você sabe, eu sempre achei que Unicórnios eram monstros fabulosos também’ Eu nunca tinha visto um vivo antes!’ ‘Bem, agora que nós vimos um ao outro,’ disse o Unicórnio, ‘se você acredita em mim, e acreditarei em você. Estamos acordados?’ ‘Sim, se você quiser,’ disse Alice. (CARROLL, 2004, n.p., tradução livre).

Kitty? You were his wife, my dear, so you ought to know—Oh, Kitty, do help to settle it! I'm sure your paw can wait!" But the provoking kitten only began on the other paw, and pretended it hadn't heard the question.

Which do you think it was?

*A BOAT, beneath a sunny sky,
Lingering onward dreamily
In an evening of July —*

*Children three that nestle near,
Eager eye and willing ear,
Pleased a simple tale to hear —*

*Long has paled that sunny sky:
Echos fade and memories die:
Autumn frosts have slain July.*

*Still she haunts me, phantomwise,
Alice moving under skies
Never seen by waking eyes.*

*Children yet, the tale to hear,
Eager eye and willing ear,
Lovingly shall nestle near.*

*In a Wonderland they lie,
Dreaming as the days go by,
Dreaming as the summers die.*

*Ever drifting down the stream—
Lingering in the golden gleam—
Life, what is it but a dream?⁷⁹*

(CARROLL, 2004, n.p.)

A pergunta de Alice para a gata que estava em seu sonho como uma rainha nos leva a indagar os aspectos do sonhar, do imaginar. Seria a realidade concreta da paisagem o espaço concreto ou o espaço imaginário? Viveríamos na imaginação alheia ou o outro vive em nossos imaginários? Aqui, novamente nos posicionamos no limbo entre o estado de sonho e do despertar. Alice traz sua aventura para o espaço concreto ao transpor esse

⁷⁹ “Agora, Gato, vamos considerar quem, no final das contas, sonhou. Essa é uma questão importante, meu querido e você não deveria continuar lambendo sua pata dessa forma – como se Dinah não tivesse se limpado essa manhã! Veja, gato, deve ter sido ou eu ou o Rei Vermelho. Ele fazia parte do meu sonho, claro – mas então eu era parte de seu sonho também! Era o Rei Vermelho, Gato? Você era sua esposa, minha querida, ou assim eu pensei – Oh, Gato, me ajuda a resolver isso! Eu tenho certeza que sua pata pode esperar!” Mas a gatinha provocadora apenas mudou de pata e fingiu não ter escutado a pergunta. Quem você acha que sonhava?” Um barco sob um céu ensolarado./Permanecendo para a frente sonhadoramente/Numa noite de julho.../Três crianças que se aninham perto./Olhos ansiosos e ouvidos dispostos./Felizes em ouvir uma história simples.../Logo empalideceu aquele céu ensolarado/ECOS desbotam e memórias morrem./As geadas do outono mataram julho./Ainda assim ela me assombra, fantasma./Alice se movendo sob o céu/Nunca visto pelos olhos acordados./Crianças ainda, a história de ouvir./Olhos ansiosos e ouvidos dispostos./Amorosamente se aninhará perto./Em um país das maravilhas eles mentem./Sonhando com o passar dos dias./Sonhando enquanto o verão morre/Sempre à deriva no riacho.../Permanecendo no brilho dourado./Vida, o que é, senão um sonho? (CARROLL, 2004, n.p.)

mundo imaginativo para sua gata que coabita a paisagem extensiva e concreta de seu mundo-de-vida. Assim, o sonho da criança continua a se perpetuar mesmo após seu despertar, embora tendo certeza de que se tratou de um sonho.

Para a fenomenologia de Bachelard (2008, p. 49), “As verdadeiras imagens são *gravuras*. A imaginação grava-as em nossa memória. Elas aprofundam lembranças vividas, deslocam-nas para que se tornem lembranças da imaginação.” As lembranças da imaginação e as lembranças da memória se entrelaçam alquimicamente em uma relação em que, por vezes, não é distinguível de qual é qual. Com isso em mente, voltemos ao final de *Alice através do espelho*, mais especificamente ao poema após as indagações de Alice não serem respondidas.

Aqui, assim como como outros poemas no decorrer do texto, a relação para com os acontecimentos parece não fazer sentido, mas em sua própria lógica e sentido o faz. No fim, ao perguntar “Vida, o que é senão um sonho?” Carroll nos instiga a pensar no significado da realidade vivida. Se se vive em um estado do despertar ou do sonho que pensamos ser concreto?



Figura 29: Eileen Agar, *Lewis Carroll with Alice*, 1961, oil on canvas, 61x91,4 cm, private collection.

A pintura de Eileen Agar (figura 29), revela Lewis Carroll com Alice, mas qual Alice? A que o inspirou a história ou a que vive a história? Talvez as duas, sendo

diferentes e iguais ao mesmo tempo. A imagem de Eileen nos remete reiteradamente à pergunta de Carroll. O que é a vida, afinal? Mosaico de paisagens cristalizadas em acontecimentos vivenciados e imaginados que ocorrem intencionalmente ou inconsciente? Porque, afinal, não podemos viver o que vivenciamos no sonho. Qual o apelo de viver outros mundos?

Essas e outras perguntas reverberam diretamente na paisagem. A paisagem é realmente algo concreto ou apenas um fragmento de nossa imaginação? É realmente possível ver e viver as imagens conjuradas pela imaginação? Tentaremos responder tais questionamento nas próximas páginas ao sairmos dos sonhos de Alice e adentrarmos às realidades de vampiros, bruxas e outros seres que possam existir na realidade evocada pelo imaginário.

3.2. DE VAMPIROS A BRUXAS E ELFOS: A NAVEGAR PELAS FANTASIAS DA PAISAGEM

Quando o mistério se acaba, se acaba o dever de imaginar...de entender... mas o mistério da vida é aquele que nunca acaba.

Em um mundo cheio de guerras, desastres naturais, destruição de espécies, mentiras e outras várias outras configurações que nos deixa sem nenhuma vontade de assistir as notícias, escapar dessa realidade nos parece, muitas vezes, a melhor opção. E nada melhor do que viver em um mundo em que bruxas e elfos existem e que vampiros não são de todo malignos.

Nos vários mundos da literatura tudo é possível. Conforme Tuan (1982, p.136) incita, ao ler um livro, imerge-se em “a world the reader enters and explores in the privacy of her room”⁸⁰. Tudo é alcançável se se deixar a imaginação acontecer e fluir. Se Alice entrou em um outro mundo por uma toca de coelho, mesmo que em sonho, podemos também acreditar ser possível encontrar um lugar governado por um leão no fundo do nosso guarda-roupa. Ou mesmo tentar sobrevoar novos lugares em uma vassoura.

A literatura fantástica é caracterizada por revelar histórias cheias de seres, monstros e lugares que, em nossa realidade baseada na razão, não é de possível existência, mas ao abrirmos um livro, abrimos também um novo mundo, mundo esse repleto de possibilidades. No entanto, esses mundos também refletem problemas concretos, bem como dor e tristeza. A diferença é que nosso olhar “externo” e o foco narrativo faz com que naqueles mundos a resolução parece ser mais nítida do que no nosso. De certa maneira, o fato de não precisarmos necessariamente resolver esses problemas tornam suas vivências um pouco mais leves.

Como afirma Tuan (1998, p.114) “Culture is the product of imagination. Whatever we do or make, beyond the instinctual and the routine, is preceded by the kernel of an idea or image. Imagination is our unique way of escaping”⁸¹. Há um caráter de *escapismo* que decorre do imaginário que constrói, desconstrói e refaz os mundos-de-vida

⁸⁰ “um mundo que o leitor entra e explora na privacidade de seu quarto”. (TUAN, 1982, p.136, tradução livre).

⁸¹ “Cultura é produto da imaginação. Tudo o que fazemos ou criamos para além do instinto e da rotina, é precedido pelo núcleo de uma ideia ou imagem. Imaginação é a nossa maneira única de escape.” (TUAN, 1998, p.114, tradução livre).

em que habitamos, de modo a configurar paisagens concernentes a universos intensivos e ligados à (inter)subjetividade das histórias que narramos e partilhamos.

A imaginação, por meio da literatura, se torna uma válvula de escape ao revelar e possibilitar viver diferentes paisagens, ainda que em nosso olho interno, mental. A imaginação é, nessa configuração, nossa maneira única de fuga (TUAN, 1998), algo que não sempre esteve presente nos sujeitos, sendo até mesmo central para narrativas que visaram legitimar discursos de exploração como marcos heroicos e aventurecos centrados em protagonistas euro-anglo-ocidentais ao longo da história (TUAN, 1998).

As histórias do fantástico, da existência de monstros, muito eram conjuradas e divulgadas pela via da oralidade, sendo apenas algumas escritas apenas para registro de memória, como o caso da Odisseia de Homero na Grécia clássica e das narrativas orais de povos ameríndios ameaçadas pelo avanço do modo de vida ocidental contemporâneo. Dessa forma, a oralidade foi e ainda é de grande importância para o compartilhamento de nosso imaginário.

Para Benjamin (2012), a linguagem oral muito se perdeu em função da imposição da modernidade. Ao mesmo passo, é indiscutível a ligação entre essa linguagem com a escrita, uma vez que os escritos derivavam de histórias contadas por viajantes, anciões e exploradores.

No entanto, com o avanço da modernidade, “a escrita transformou-se assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências não sensíveis.” (BENJAMIN, 2012, p. 121). Diferentemente de outrora, hoje temos uma série de escritos que são meras cópias ou apenas escritos para atender ao interesse de certos grupos e legitimar discursos que possam vir a reiterar a modernidade ocidental.

A originalidade da narrativa oral e, conseqüentemente da escrita, aparenta estar se diluindo cada vez mais com a proliferação das redes sociais e com a venda de livros voltada apenas para interesses de mercado, não mais de significado autêntico. Isso pode causar uma similaridade até mesmo em nosso imaginário, que, até então, podemos dizer serem únicos e não hegemonzados.

Por outro lado, conforme Bachelard (2008, p. 63), “a fenomenologia da imaginação exige que vivamos diretamente as imagens. Que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida. Quando a imagem é nova, o mundo é novo.” Mesmo que a ideia de imagem aqui seja outra, no sentido em que a imaginação vai para além da

imagem, entendemos que a *experiência* de uma nova imagem, de um novo objeto ou, ainda, paisagem(ns), expande possibilidades para a formação de novas invenções imaginárias.

Mesmo que indiretamente, a literatura é capaz de nos proporcionar conhecimentos outros em uma experiência muito baseada na imaginação, mas que não deixa de ser corpórea. Assim, “queremos simplesmente mostrar que quando a vida se abriga, se protege, se cobre, se oculta, a imaginação simpatiza com o ser que habita o espaço protegido. A imaginação vive a proteção, em todas as nuances de segurança, desde a vida nas conchas mais materiais até as mais sutis dissimulações no simples mimetismo da superfície.” (BACHELARD, 2008, p. 141). A imaginação também pode funcionar como proteção de um mundo externo, uma forma de escapismo de um mundo que pode estar repleto de medo e dor (TUAN, 1998).

Assim, as viagens possibilitadas pela imaginação não deixam de ser realidade. Aquele que imagina, vive aquela realidade, experiencia aquela paisagem, constrói novas possibilidades. E se, de acordo com Tuan (2012, 21), “Duas pessoas não veem a mesma realidade. Nem dois grupos sociais fazem exatamente a mesma avaliação do meio ambiente.”, mesmo o que é disposto nos livros não vai ser vivido da mesma maneira por todos. Outras realidades são construídas e multiplicadas a partir daquela ofertada pelo olhar privilegiado difundido pelo(a) escritor(a).

Construir uma história, um livro, é construir todo um mundo, uma realidade que é erigida na junção de letras. E se é um mundo, esse mundo requer lógicas internas que ditem um certo nível de coesão que possibilite que ele possa funcionar organicamente e poder ser experienciado pelos leitores, de forma a superar uma certa dissonância cognitiva.

Para tal, alguns autores se utilizam de recursos geográficos, como mapas, para construir esse novo mundo e, dessa forma, produzir uma imagem concreta das paisagens imaginadas. Esses mapas auxiliam os leitores a compreender os locais que visitam pela via da imaginação.



Figura 30: Mapa de Nárnia baseado em mapas originais do livro *As Crônicas de Nárnia*.⁸²

O mapa de Nárnia (figura 30), apesar de aqui estar disposto de maneira completa, é apresentado de um modo distinto em cada conto e livro do romancista. As paisagens de cada história são enfatizadas em uma espécie de mundo autocontido para aquela narrativa. Ao aglutiná-las, tal mapa corrobora para encaixar as paisagens imaginadas por aquele autor. No caso, C.S. Lewis, autor de *As Crônicas de Nárnia*, publicado entre os anos de 1950 a 1956, constrói um mundo fantástico no qual a figura do personagem Leão é central.

A figura do Leão, que se revela enquanto criador daquele mundo já no primeiro livro, representa a entidade que observa e coordena aquela realidade, como que em uma representação divina. Lewis começa a obra como a contar uma história baseada na memória do avô do narrador.

THIS IS A STORY ABOUT SOMETHING that happened long ago when your grandfather was a child. It is a very important story because it

⁸² Fonte: <<http://ocolecionadordebotoes.blogspot.com/2018/04/mapas-e-literatura.html?spref=pi>> Acessado em 20 de agosto de 2022.

*shows how all the comings and goings between our own world and the land of Narnia first began.*⁸³

(LEWIS, 2013, n.p).

Conforme o autor conjura as relações que ocorrem antes e durante a construção de Nárnia e nas viagens que nela ocorrem, torna-se possível, por meio de nossa própria imaginação formada a partir de nossas experiências e ligações de imagens outras, construir o mundo e assim sentir os cheiros, o calor, o frio, a luz, a escuridão e vários outros elementos que configuram esse novo mundo e suas paisagens imaginativas.

As imagens compostas pelas músicas, literatura e outras formas de arte que não necessariamente se utilizam de *imagens* em sentido restrito da palavra, pois elas se compõem também a partir dos demais sentidos. Ao se ler *As Crônicas de Nárnia*, por exemplo, o imaginário se dispõe da memória olfativa pela qual se entende-se o inebriante cheiro do chá oferecido pelo Fauno. Dessa forma, compreende-se que o imaginário é composto de várias camadas que depende não apenas do *ver*, mas do *sentir* e do *criar*. É o que podemos notar na seguinte passagem:

Can you imagine a stretch of grassy land bubbling like water in a pot? For that is really the best description of what was happening. In all directions it was swelling into humps. They were of very different sizes, some no bigger than mole-hills, some as big as wheelbarrows, two the size of cottages. And the humps moved and swelled till they burst, and the crumbled earth poured out of them, and from each hump there came out an animal. The moles came out just as you might see a mole come out in England. The dogs came out, barking the moment their heads were free, and struggling as you've seen them do when they are getting through a narrow hole in a hedge. The stags were the queerest to watch, for of course the antlers came up a long time before the rest of them, so at first Digory thought they were trees. The frogs, who all came up near the river, went straight into it with a plop-plop and a loud croaking. The panthers, leopards and things of that sort, sat down at once to wash the loose earth off their hind quarters and then stood up against the trees to sharpen their front claws. Showers of birds came out of the trees. Butterflies fluttered. Bees got to work on the flowers as if they hadn't a second to lose. But the greatest moment of all was when the biggest hump broke like a small earthquake and out came the sloping back, the large, wise head, and the four baggy-trouser legs of an elephant. And now you could hardly hear the song of the Lion; there

⁸³ O que aqui se conta aconteceu há muitos anos, quando vovô ainda era menino. É uma história da maior importância, pois explica como começaram as idas e vindas entre o nosso mundo e a terra de Nárnia. (LEWIS, 2013, n.p.).

*was so much cawing, cooing, crowing, braying, neighing, baying, barking, lowing, bleating, and trumpeting.*⁸⁴

(LEWIS, 2013, n.p).

A criação de Nárnia, que ainda não foi materializada em filmes ou séries, revela o encantamento da criança com o fantástico, com o – pressuposto – irreal. Para elas e para o louco tudo seria possível. Livres de uma razão dominante, o que parece estranho não transtorna, mas encanta. Ao leitor, cabe imaginar viver aquela mesma experiência e, por meio de lembranças compostas, misturadas de memórias com fragmentos imaginários lá estamos, vivendo a criação de um novo mundo que o Leão realiza.

Na criação dos aspectos físicos e extensivos da paisagem encontra-se também as intencionalidades que nós mesmo transpomos não intencionalmente. Assim, ao imaginarmos as colinas se levantando, podemos nos assustar ou imaginar a terra logo depois desabando e se tornando planícies e planaltos.

Com os animais que já sabemos como são, apenas o reconhecemos. Os que não sabemos, imaginamos em formatos outros, a modificá-los para encaixar em nossa própria experiência e adentrar nossa memória. Os barulhos se tornam vozes mentais que ecoam em conjunção com as imagens que recém criamos e, logo, uma outra Nárnia é por nós experienciada.

Outrossim, geograficamente, como pondera Cosgrove (1998A; 2012), é por meio da capacidade criativa de formulação de imagens que os sujeitos espacializam paisagens de desejos, vontades e angústias. Destarte, compõe-se que explorar esse campo imagético possibilita entender as paisagens em sua diversidade e diferenças.

Conforme Tuan (2005, p. 12) aponta “‘Paisagem’, como o termo tem sido usado desde o século XVII, é uma construção da mente, assim como uma entidade física

⁸⁴ “Você é capaz de imaginar um monte de terra relvosa a borbulhar como água na chaleira? Não pode haver melhor descrição do que estava acontecendo. Por todos os lados a terra se inchava em corcovas. Eram montes de tamanhos diversos, alguns do tamanho de um formigueiro, outros do tamanho de um barril, outros do tamanho de uma cabana. E as corcovas mexiam-se e ficavam inchadas até estourarem: aí, a terra se derramava e de cada monte surgia um bicho. As toupeiras iam aparecendo, e também os cachorros, latindo no momento em que livravam a cabeça, do mesmo modo como fazem para atravessar uma passagem estreita na cerca. Os mais divertidos eram os veados, pois os galhos dos chifres surgiam muito antes do resto, dando a impressão de árvores. As rãs iam logo, coaxando, coaxando, dar um mergulho no rio. Panteras, leopardos e os bichos desse gênero punham-se logo a limpar as patas traseiras e as garras dianteiras. Borboletas esvoaçavam. Abelhas começavam imediatamente a trabalhar com as flores como se não tivessem um segundo a perder. Mas o grande momento, o maior de todos, foi quando o maior dos montes de terra partiu-se como um pequeno terremoto e de lá surgiram o vasto costado, o carão ajuizado e as quatro colunas que servem de pernas ao elefante. Já mal se escutava o canto do Leão: era um mugir, um crocitar, um uivar, um bramir, um relinchar, um latir, um trinar, as vozes todas dos animais.” (LEWIS, 2013, n.p).

mensurável.” Assim, mesmo que haja inúmeras divisões de paisagem, sendo ela física ou diretamente imaginária, ela é intrinsecamente uma construção mental. E, sendo um constructo da mente, ao ligar à literatura, muito dela se faz necessária para entendermos o/um novo mundo que o/um autor deseja construir.

Assim como no caso de Alice, esse mundo fantástico de Nárnia é vivido por duas crianças, bem como em todas as outras crônicas. A relação da criança com a imaginação vem do mesmo princípio surrealista: para a criança, a razão ainda não barra sua vivência. Por outro lado, o adulto que acredita nas mesmas fantasias da criança é considerado louco, como no caso do tio André que proporciona a viagem entre mundos para Nárnia.

As paisagens descritas por Lewis, desde a entrada ao novo mundo, a perpassar pela criação das árvores, do rio e até mesmo a inserção de um poste de luz – algo do mundo humano, concreto – adentra de tal forma nesse novo mundo que convoca nossos imaginários a ponto de querermos realmente vive-lo, ou ao menos dar a ele uma forma para além das descrições e mapas fornecidos. O papel de materializar visualmente tais paisagens fantásticas podem ser realizado pela mente do leitor ou por uma adaptação, mais ou menos fiel, realizada pela indústria cinematográfica.

Ao ser traduzido da literatura para o cinema, a paisagem imaginativa desse mundo pode alcançar ainda mais pessoas e povoar outros imaginários. No entanto, em uma certa perspectiva, perde um pouco o apelo do imaginário único que é proporcionado pelos livros a considerar que cada leitor cria sua própria visão daquelas paisagens. Além disso, a adaptação também pode reduzir aspectos importantes e nuances simbólicas dessas paisagens e mundos para “simplificar” a obra e torná-la mais acessível para um público consumidor.

Outra obra literária famosa por suas aventuras em paisagens construídas no imaginário é a coletânea de obras de J. R. R. Tolkien, mais especificamente as de *O Hobbit* e da trilogia *O Senhor dos anéis*, escritas entre os anos de 1937 e 1949. *O Simallirion*, coletânea de obras literárias de mito-poesias foi publicada postumamente por seu filho no ano de 1977. Nessa obra, Tolkien revela a criação da Terra Média bem como as criaturas que nela vivem durante a Primeira e Segunda eras.

Nesse caso, além da criação de outro mundo, também com mapas indicando cada território, Tolkien – um professor universitário e acadêmico da área de linguística – também criou uma língua própria que utiliza na obra. Esse seu esforço em busca de uma

coesão interna e de certa verossimilhança, colaborou para fazer aqueles que imergem em suas narrativas se conectarem por meio das especificidades daquilo que nela foi produzida.

As paisagens em seu sentido mais extensivo, são destacadas em mapa (figura 31) e nas descrições das paisagens exploradas, de maneira similar ao abordado previamente sobre Narnia. Elas são descobertas e vividas também pelos ávidos leitores que se deixam embarcar na jornada guiada por Tolkien pela Terceira Era da Terra Média.

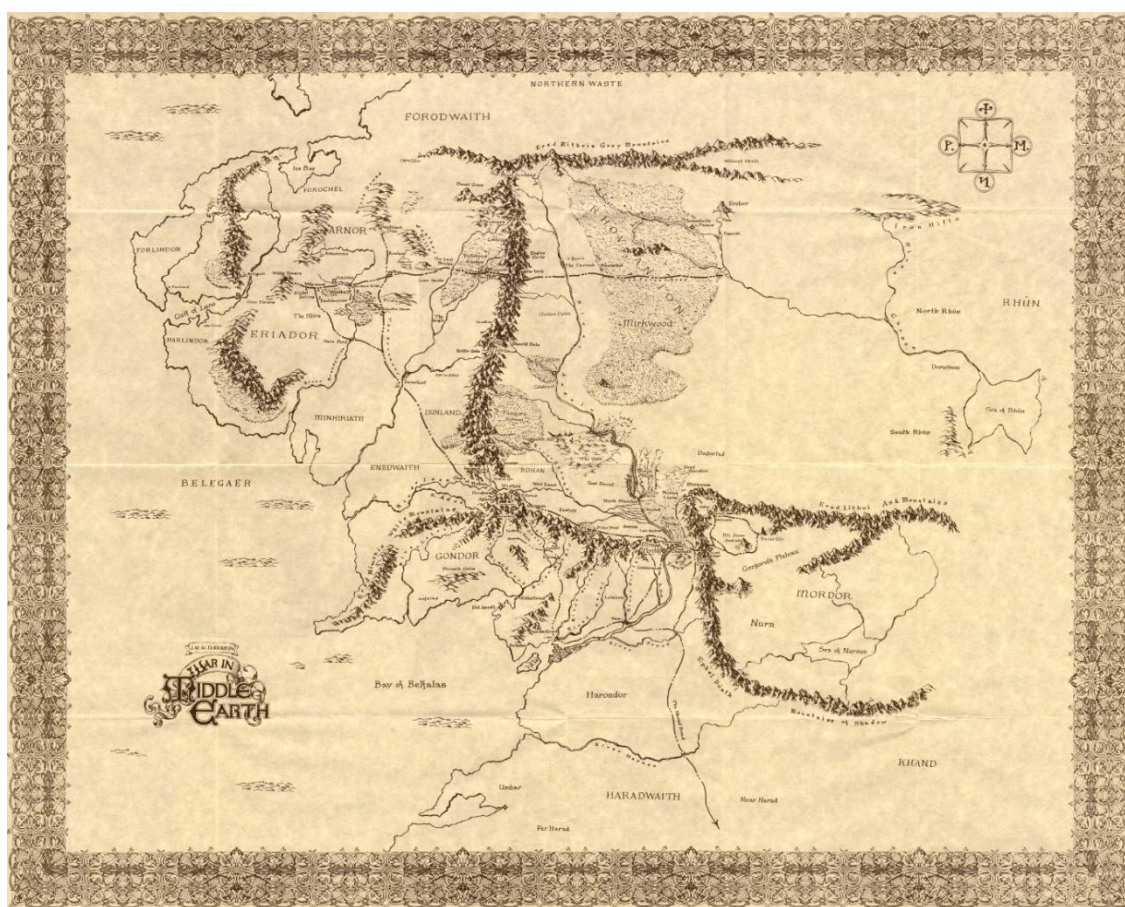


Figura 31: Mapa completo da Terra Média.⁸⁵

Se, no caso de pinturas clássicas de paisagem, “landscape is the area subtended to the eye and vision of an observer who will, at least in theory, paint it. It is composed for its aesthetic content and may excite a psychological response.”⁸⁶ (COSGROVE, 1998, p.17), na literatura a paisagem é construída pela própria imaginação, ainda que essa possa

⁸⁵ Fonte: <<https://aleciapina.wordpress.com/2010/08/11/mapas-da-terra-media/>> Acessado em: 20 de agosto de 2022.

⁸⁶ “paisagem é a área subtendida pelo olho e a visão de um observador que vai, ao menos em teoria, pintá-la. É composta por conteúdo estético e pode excitar uma reposta piscicológica.” (COSGROVE, 1998, p.17, tradução livre).

ser inspirada em imagens externas. Assim, a relação da paisagem se mostra no mesmo sentido surrealista, interno-externo, intensivo-extensivo.

After some time They crossed the Water, west of Hobbiton, by a narrow plank-bridge. The stream was there no more than a winding black ribbon, bordered with leaning alder trees. A mile or two further South They hastily crossed the great road from the Brandywine Bridge; they were now in the Tookland and bending south-eastwards they made for the Green Hill Country. As they began to climb its first slopes the looked back and saw the lamps in Hobbiton far off twinkling in the gentle valley of the Water. Soon it disappeared in the folds of the darkened land, and was followed by Bywater beside its grey pool. When the light of the last farm was far behind, peeping among the trees, Frodo turned and waved a hand in farewell.⁸⁷

(TOLKIEN, 1994, p. 70)

Essa externalização da imagem pela via da descrição de paisagens que, apesar de parecidas com as da realidade concreta que vivemos, são únicas em decorrência do estilo expressivo do autor, de maneira a possuir importantes significados. Tolkien, ao construir esse novo mundo, erigiu também um legado que repercute nas paisagens contemporâneas. Isso porque, ao perpassar para o cinema, muitos fãs escolheram vivenciar as possibilidades por ele abertas.

A despedida de Frodo e Sam da Vila dos Hobbits marca o início de uma longa e aventureira viagem. Com eles encontramos diversos desafios, alguns facilmente superáveis, outros ainda mais perigosos que nos fazem querer realmente adentrar nesse mundo criado por Tolkien para auxiliar nossos “novos amigos”.

A longa viagem é também repleta de novas paisagens que são refletidas nas diversificadas descrições espaço-temporais efetivadas ao longo do livro na forma da narração de Tolkien ou dos vários cânticos e poemas expressos pelos personagens e colaboram para dar “extensividade” a esse mundo imaginativo. Essa vivência faz com que as emoções sejam evocadas de tal forma que a leitura não seja mais apenas externa,

⁸⁷ “Depois de algum tempo cruzaram o Água, a oeste da Vila dos Hobbits, por uma pinguela estreita. O rio ali não era mais que uma sinuosa fita negra, ladeada por amieiros inclinados. Uma ou duas milhas à frente, atravessaram rapidamente a grande estrada que vinha da Ponte do Brandevin; estavam agora na Terra dos Tûks e, virando em direção ao sudeste, dirigiram-se para a Terra das Colinas Verdes. Depois de começar a subir as primeiras ladeiras, voltaram-se e viram as luzes da Vila dos Hobbits piscando ao longe, no suave vale do Água, que rapidamente desapareceu nas dobras da terra escurecida, seguido por Beirágua ao lado de seu lago cinzento. Quando a luz do último sítio já estava bem distante, espiando por entre as árvores, Frodo se virou e acenou um adeus.” (TOLKIEN, 1994, p. 70, tradução livre).

mas um processo imersivo que transforma aquela situacionalidade em lembranças que sobrepõem a dualidade da razão e experiência.

A Terra Média (figura 31), muito inspirou narrativas posteriores, sendo uma delas o próprio mundo de Nárnia. Os detalhes com que os mapas são realizados e dispostos nos livros mostram o cuidado dos autores no que concerne sua criação e a coesão interna paisagística das obras. A ficção não necessariamente adota apenas o reino do imaginário, ela pode também ser uma realidade, principalmente para aquele que cria e experiencia em primeira ordem: o escritor. Se considerarmos a definição de paisagem de Clément (1994, p. 230),

Pour définir le paysage, commençons par dire ce qu'il n'est pas, afin de réduire l'opacité qui le recouvre. Il n'est pas synonyme de milieu naturel. Ce dernier repose sur des interrelations matérielles et énergétiques entre ses composantes physiques et biologiques, et il n'a pas d'implications physiologiques. Le paysage est par définition un objet visuel donné au regard, un tour d'horizon pour reprendre le mot de Camille Vallaux. Toutefois, il ne se limite pas au visible et il n'y a pas de paysage indépendant de tout facteur écologique. Il est la traduction visuelle de la transformation par l'homme du milieu, produit conjugué d'une mise en valeur et d'une mise en espace: c'est une combinaison à l'interface de l'histoire naturelle et de l'histoire sociale.⁸⁸

A paisagem é conceituada em seu aspecto visual, mas não necessariamente natural. Clément posiciona a paisagem enquanto uma combinação de elementos naturais e sociais. Nessa passagem nitidamente focada em aspectos físicos, há também uma brecha em que o autor aponta a possibilidade de que a paisagem não é por eles limitada.

Os aspectos menos materiais, externos e extensivos da/na paisagem estão ligados à uma linha fenomenológica da Geografia Cultural, ao retornar em Wright (2016 [1947]) e Dardel (2011 [1952]). Enquanto o primeiro se dedica a apontar a necessidade de um olhar mais profundo ao imaginário, o segundo fez um extenso estudo sobre paisagem que vai para além do objetivo da paisagem, para além do olhar, que a compreende enquanto abertura fenomênica.

⁸⁸ Para definir a paisagem, vamos começar dizendo o que ela não é, a fim de reduzir a opacidade que a cobre. Não é sinônimo de ambiente natural. Este último é baseado em inter-relações materiais e energéticas entre seus componentes físicos e biológicos, e não tem implicações fisiológicas. A paisagem é, por definição, um objeto visual dado ao olho, uma visão geral para usar a palavra de Camille Vallaux. No entanto, não se limita ao visível e não há paisagem independente de qualquer fator ecológico. É a tradução visual da transformação do homem no meio, um produto combinado de aprimoramento e planejamento espacial: é uma combinação na interface da história natural e da história social. (CLEMENT, 1994, p. 230, tradução livre).

Mesmo assim, a categoria da paisagem é baseada em imagens. Mesmo a considerar sua construção a partir do subjetivo, do imaginário, é ainda uma conexão e composição imagética. No entanto, esse constructo na mental muito exige de uma saída do banal, do hodierno, em busca de novas abordagens. Ou seja, de uma jornada rumo às *terrae incognitae* de Wright.

Tanto Tolkien quanto Lewis construíram mundos independentes do nosso. No caso de Lewis, um mundo que possui uma temporalidade completamente distinta, em que vários anos em Nárnia não chegam a um minuto em nossa medida de tempo. Já Tolkien, volta-se para um mundo centrado em lendas e histórias que possuem um certo paralelo com nosso mundo, mas em um tempo histórico diferente.

No entanto, dentre os livros de fantasia que povoam os imaginários contemporâneos, não podemos deixar de fora a saga *Harry Potter* de J. K. Rowling. A saga, com o total de 7 livros publicados dentre os anos de 1997 a 2007, narra a jornada de um jovem bruxo de 11 anos na descoberta de um mundo verdadeiramente mágico que existe em paralelo ao nosso. Nessa jornada de Harry, deparamos com várias aventuras, dentre encontros de seres mágicos a vivenciar seu crescimento até a fase jovem. Como narrado no livro:

*Harry had never even imagined such a strange and splendid place. It was lit by thousands and thousands of candles that were floating in midair over four long tables, where the rest of the students were sitting. These tables were laid with glittering golden plates and goblets. At the top of the hall was another long table where the teachers were sitting. Professor McGonagall led the first years up here, so that they came to a halt in a line facing the other students, with the teachers behind them. The hundreds of faces staring at them looked like pale lanterns in the flickering candlelight. Dotted here and there among the students, the ghosts shone misty silver. Mainly to avoid all the staring eyes, Harry looked upward and saw a velvety black ceiling dotted with stars. He heard Hermione whisper, "It's bewitched to look like the sky outside. I read about it in *Hogwarts: A History*." It was hard to believe there was a ceiling there at all, and that the Great Hall didn't simply open on to the heavens.⁸⁹*

⁸⁹ “Harry nunca nem imaginou um lugar tão estranho e esplêndido. Era iluminada por milhares e milhares de velas que estavam flutuando no meio do ar em cima de quatro longas mesas onde o restante dos estudantes estavam sentados. Essas mesas estavam postas com brilhantes pratos e taças douradas. No topo do salão principal havia uma outra longa mesa onde os professores se sentavam. Professora Minerva liderou o primeiro ano até lá para que eles parassem em uma linha na frente dos outros estudantes com os professores atrás deles. As centenas de faces os encaravam parecendo pálidas lanternas na luz de velas. Para evitar todos os olhos que encaravam, principalmente, Harry olhou para cima e viu um preto aveludado céu com estrelas. Ele escutou Hermione sussurrar, ‘É encantado para parece como o céu lá fora. eu li em

(ROWLING, 2015, n.p.)

A descrição interna do castelo de Hogwarts, o principal local da trama, revela um mágico mundo que parece ser impossível de ser vivido em vias de concretude. Porém, na experiência da leitura, parecemos estar a observar as velas mágicas *com* Harry, não apenas pelos olhos do protagonista. Por meio dos olhos da mente, observamos o teto do famoso castelo se misturar ao céu e ficamos nós também encantados com a magnitude e beleza que a magia desse mundo ficcional proporciona.

Esse encantamento é visto por meio da visão de uma criança que aos poucos cresce e perde um pouco da visão imaginativa de outrora. Harry, Hermione e Ronnie, bem como outros personagens, se tornam amigos próximos que podem ajudar em um dia ruim a partir de suas aventuras nas descobertas do crescer perante a magia e os problemas que ocorrem em seus mundos.

Ao imergir na realidade do mundo mágico de Harry Potter, semelhantemente a Narnia e a Terra Média, compomos novas paisagens que aparecem como somatérios de experiências e sentidos que nossos conectam a essas supra-realidades. Ocorre que as paisagens, mesmo as concretas não são independentes da mente, exigem que seus aspectos ‘abstratos’ devam ser considerados. Em Serpa (2013, p. 171), temos que, “A essência das paisagens como ‘aparições’ está, portanto, no espaço, no todo espacial como real-abstrato, porque em cada paisagem há uma relação com uma realidade espacial potencial, em perpétua mudança. Toda paisagem é transcendente, pois remete sempre ao real-abstrato espacial.”

A abstração que é apontada pelo autor não é necessariamente abstrata, totalmente separada ou ausente do real, pelo contrário, ela *está* na realidade. Ainda que nela esteja por vias significativas da imaginação mais do que da memória, que seria mais conectada ao concreto e extensivo do que a outra. A imaginação cria e recria paisagens independente de seu estado interior-exterior ou intensivo-extensivo.

Nesse olhar, “A imaginação não apenas se projeta nas *terrae incognitae* e sugere rotas para seguirmos, mas também trabalha sobre as coisas que descobrimos e cria concepções imaginativas que buscamos dividir com os outros”. (WRIGHT, 2014, p. 8).

Hogwarts: uma história.’ Era difícil de acreditar que havia um teto lá, e que o Grande Salão simplesmente não abria para os céus” (ROWLING, 2015, n.p.).

Dentro dos estudos de paisagem, tal posicionamento se faz fundamental. Ao criarmos a paisagem, criamos também outras concepções do próprio espaço-tempo.

Entretanto, é importante compreender que a “criação” das paisagens por vias da imaginação não desconsidera a própria natureza da paisagem que, até então, percebemos ser sua força na imagem, mesmo que concerna uma imagem não necessariamente visual externalizada ou extensiva, tensão que parece sempre estar presente nas análises.

As paisagens que são concebidas nos livros de fantasia, por exemplo, nem sempre possuem predominância na criação de novos lugares ou territórios. Há livros que se utilizam de locais preexistentes no universo concreto e dele produzem uma nova paisagem repleta de seres do reino da fantasia.

Harry Potter, ao mesmo tempo em que traz lugares que se aproximam mais do reino da fantasia, traz também Londres como paisagem central para o desenrolar da história. Trata-se, porém, de uma Inglaterra paralela em que o governo britânico coabita com um Ministério da Magia e com várias outras instituições ligadas ao mundo “subterrâneo” dos bruxos.

Outro exemplo que povoou o imaginário adolescente por um tempo é o da saga Crepúsculo redigida por Stephanie Meyer, sucesso entre os anos 2005 e 2008 com os livros e, posteriormente, de 2008 a 2011 com sua materialização em filmes.

*In the Olympic Peninsula of northwest Washington State, a small town named Forks exists under a near-constant cover of clouds. It rains on this inconsequential town more than any other place in the United States of America. It was from this town and its gloomy, omnipresent shade that my mother escaped with me when I was only a few months old. It was in this town that I'd been compelled to spend a month every summer until I was fourteen. That was the year I finally put my foot down; these past three summers, my dad, Charlie, vacationed with me in California for two weeks instead.*⁹⁰

(MEYER, 2009, n.p.)

A série, que em muito se aproxima de um romance fantástico, narra a história de “amor” uma adolescente humana com um vampiro. Vampiro esse que não segue a

⁹⁰ “Na Península Olímpica a nordeste do estado de Washington, uma existe uma pequena cidade chamada Forks embaixo de uma quase-constante cobertura de nuvens. Chove Nessa inconsequente cidade mais do que em qualquer outro lugar nos Estados Unidos. Era dessa cidade e de sua escura, cobertura onipresente que minha mãe escapou quando tinha apenas alguns meses de idades. Era Nessa cidade que fui obrigada a viver um mês todo verão até quando tinha 14 anos. Naquele ano eu finalmente fui decisiva; no lugar, meu pai, Charlie, viajou comigo na Califórnia por duas semanas nesses três últimos verões.” (MEYER, 2009, n.p., tradução livre).

narrativa existente e predominante dos mitos de vampiros anteriores, os quais centravam-se no horror ou terror. Dessa forma, a saga gerou diversas outras representações literárias, muitas mais ligadas ao Romance do que à Fantasia, mas os elementos do fantástico ainda são perceptíveis na trama. Ao ser ambientado em Forks nos EUA, Meyer se apropria de um lugar já existente no concreto e o povoa com vampiros e humanos que se transformam em lobos.

Embora os elementos do fantástico sejam aqueles que mais associamos à imaginação, não são apenas eles que povoam nossas mentes projetivas. O medo fomentador do escapismo (TUAN, 1998) também adentra o imaginário, principalmente no que se trata de um medo ligado às relações humanas em um futuro incerto. Assim, na literatura, o medo transforma paisagens do presente em quase inexistentes paisagens fundadas no horror existencial de uma realidade que pode não mais existir.

3.3. ENTRE MÁQUINAS DO TEMPO E DA DESTRUÇÃO DO ESPAÇO: PAISAGENS DE UM (TALVEZ) FUTURO

*In a dreamless world I would be the Knife
The Knife that kills everybody's dreams*⁹¹

Apesar das paisagens onde há presença de dragões, sereias e outras criaturas fantásticas nos chamarem atenção a ponto de querer vivenciá-las em sua concretude, há também um outro tipo de ficção: aquela baseada em um medo do futuro baseado na vida do presente. Apesar das tecnologias proporcionarem diferentes experiências para com a paisagem, ela também revela um lado obscuro do desconhecido.

Esse lado provoca imaginários de paisagens que *ainda* parecem não existir, mas que podem se tornar nossa realidade de uma maneira mais concreta caso não ocorra algo para alterar o curso inercial de processos (auto)destrutivos da humanidade. Essa relação pode ser compreendida como *paisagens do medo* (TUAN 2012), medo esse baseado em vivências com o presente e da memória do passado.

Essas paisagens que povoam nossos imaginários começaram a aparecer como temáticas centrais em literatura e filmes principalmente nos períodos pós-guerras e, ainda mais, durante o período da Guerra Fria. Na contemporaneidade, tais gêneros parecem ter retomado fôlego em função do potencial apocalipse decorrente das mudanças climáticas (DANOWSKI; CASTRO, 2014). Ocorre que “o futuro *próximo*, na escala de algumas poucas décadas, se torna imprevisível, senão mesmo inimaginável fora dos quadros da ficção científica ou das escatologias messiânicas.” (DANOWSKI; CASTRO, 2014, p.27)

Tal fenômeno pode ser revelado pelos *remakes*, ou mesmo continuações de filmes famosos do *Cyberpunk*, como *Blade Runner* (1982) que obteve uma sequência recente, *Blade Runner 2049* (2017), baseado no livro *Do androids dream of electric sheep?* (1968) de Philip K. Dick.

Outro exemplo desse “retorno” é *Mad Max*, pós-apocalíptico, cujo primeiro filme foi lançado em 1979 com sequências de 1981 e 1985, e obteve um quarto volume em 2015. A quadrilogia de *Mad Max* exemplifica um mundo desde o “começo” do apocalipse até o seu auge, de forma a trabalhar questões como o problema da falta de petróleo e água. Esses detalhes mostram que a volta dessa temática nas artes se manifestou tanto por um

⁹¹ “Em um mundo sem sonhos eu seria a Faca; A Faca que mata os sonhos de todos.

público que ficou cada vez mais interessado no gênero quanto pelos imaginários que o momento político contemporâneo provoca.

O gênero de Distopia, que tem como grandes marcos *A máquina do tempo* (H. G. Wells, 1895), *Admirável Mundo Novo* (Aldous Huxley, 1931) e *1984* (George Orwell, 1949), mesmo que no caso o primeiro não esteja necessariamente no período histórico previamente mencionado, é importante lembrar que desde o século XIX o mundo sofreu drásticas mudanças tecnológicas, o que alimentou ideias como de Wells.

Mais recentemente, as distopias multiplicaram-se também nos imaginários adolescentes com as séries de livros e filmes: *Divergente* (Veronica Roth, 2011), *Jogos Vorazes* (Suzanne Collins, 2008) e *Jogador número 1* (Ernest Cline, 2011). Esses gêneros são considerados, também, como uma contraposição da Utopia incitada pelo imaginário vanguardista do movimento Futurista, que teve seu desenvolvimento concomitante ao Cubismo e ao Surrealismo.

Essas paisagens do medo transfiguradas nas mais diversas formas da arte são modos de mostrar e entender o mundo e as possibilidades de como ele pode ser baseado no caos, no uso excessivo da tecnologia e da violência, assim como na destruição da natureza. Isso reflete o sentido que “Estamos, em suma, prestes a entrar – ou já entramos, e esta incerteza ela mesma ilustra a experiência de um caos temporal – em um regime do Sistema Terra inteiramente diferente de tudo que conhecemos” (DANOWSKI; CASTRO, 2014, p.27). Não é por menos que as questões socioambientais e a desigualdade social tornaram-se temas centrais em muitos filmes do gênero de distópico, o que revela não apenas um medo do futuro, mas o reflexo do momento em que esses livros foram (e são) escritos e porque estão famosos novamente na contemporaneidade.

Mesmo que fundamentados no mesmo ponto em relação ao medo, as paisagens distópicas, do *Cyberpunk* e pós-apocalípticas são expressas de maneiras diferenciadas cada qual dentro de um propósito diferente. Foquemos aqui na Distopia.

A Distopia revela o lado contrário de uma Utopia – o sonho de um futuro pretensamente perfeito – e é um gênero literário e cinematográfico que abarca temáticas referentes ao medo de um futuro que, apesar de existir, é baseado no controle dos corpos humanos, nas extremas divisões sociais, superpopulação etc. Cada qual em sua especificidade, as distopias visam desvelar e maximizar as anomias e situações de controle presentes na nossa sociedade, de modo a externar paisagens do medo que podem

vir a ocorrer em um futuro inercial pessimista. Essa realidade concreta seria provocada pelos próprios seres humanos a partir de um não cuidado com o planeta, por uma grande dominação advinda de governos autoritários ou pela completa hegemonização das grandes empresas (*megacorps* no “dialeto” *cyberpunk*) como controladoras de tudo que envolve a vida das pessoas – uma realização nefasta e hipertrofiada do presente eterno imposto pela burguesia no capitalismo tardio.

Muito desse medo é derivado do avanço tecnológico – o novo – que provoca desconfianças nos seres acerca de quem domina tais conhecimentos técnicos. Nessa relação, Lipovestsky e Serroy (2011, p. 44), apontam que “propaga-se a ideia de que o avanço da tecnização do mundo, longe de melhorar a condição dos homens, não faz mais que precipitá-los no abismo, para não dizer no apocalipse.” Esse medo tem sido cultivado desde os avanços tecnológicos do séc. XIX e, ainda mais do séc. XX. Agora no séc. XXI, esse medo parece ter sido revivido e ampliado em função da precarização e desfalecimento do cotidiano em função do avanço do capitalismo sobre todas as relações sociais (JAMESON, 1984).

Como explica Jameson (1984, p.77) “technology may well serve as adequate shorthand to designate that enormous properly human and anti-natural power of dead human labour stored up in our machinery, an alienated power”⁹². A constituição de uma lógica sociocultural que hipertrofia as relações expropriativas posta em curso pela expropriação de trabalho morto que efetiva uma espécie de sentimento de impossibilidade de lugar contra a gigantesca estrutura que promove a alienação que está na raiz do mundo moderno. O sentimento de insatisfação, inércia e de desconforto com as paisagens de medo que já habitamos em função do avanço de tecnologias onipresentes é um elemento externalizado nas criações literárias que tratam dos futuros pré ou pós-apocalípticos.

A distopia é revelada principalmente em relações de poder alienado e alienante. Mais especificamente, nas maneiras pelas quais os sujeitos dependem e são afetados corporalmente de um governo hiperdeterminantemente autoritário e dominante, pelas *megacorps cyberpunks* ou por ambos. Um desses exemplos é o livro *O Conto de Aia*, de Margareth Atwood, publicado primeiramente no ano de 1985, que narra, a partir da perspectiva de uma mulher, sua vivência em uma Nova Inglaterra após a derrubada do

⁹² “Tecnologia serve muito bem adequadamente para designar aquele humano próprio e poder anti-natural de morto trabalho humano estocado em nosso maquinário em um poder alienado.” (JAMESON, 1984, p. 77, tradução livre).

governo dos Estados Unidos por uma teocracia totalitária fundamentalista cristã (ATWOOD, 1986).

Denominado República de Gileade, o novo regime suspende a constituição dos EUA no golpe e logo retira todos os direitos femininos, principalmente referentes à autonomia financeira e reprodutiva. Sendo um governo fascista, de direta e extremista cristão, a intenção é controlar todos os corpos de maneira a reestabelecer uma pretensa *moral* que reafirme o controle dos corpos femininos. Isso torna-se nítido na seguinte passagem:

*We turn the corner onto a main street, where there's more traffic. Cars go by, black most of them, some grey and brown. There are other women with baskets, some in red, some in the dull green of the Marthas, some in the striped dresses, red and blue and green and cheap and skimpy, that mark the women of the poorer men. Econowives, they're called. These women are not divided into functions. They have to do everything; if they can. Sometimes there is a woman all in black, a widow. There used to be more of them, but they seem to be diminishing.*⁹³

(ATWOOD, 1986, n.p.)

Ao hierarquizar as mulheres de maneira a identificá-las com diferentes cores, o regime cria a falsa ideia de que há algumas mais próximas de potencial ou pretensa liberdade enquanto outras estão em uma ainda pior situação. Essa divisão colabora para que elas não se unam contra o sistema que as oprime, elemento que particulariza as paisagens de medos vividas por cada grupo hierarquizado. Assim, cada mulher se sujeita a seu papel social sem questioná-lo a fim de permanecer viva e a obter alguns pequenos direitos, como alimentação e saída na rua para compras, desde que acompanhada. O tempo todo vigiadas, essa sociedade militar-fanática-cristã e pós-panóptica dita até mesmo o que comem e quando dormem.

No entanto, do outro lado, os homens, principalmente os de alto comando – no caso de Gilead, o exército – podem usufruir dos corpos dessas mulheres conforme suas necessidades, inclusive no que concerne aos filhos e direitos reprodutivos, à (re)produção de herdeiros e de trabalhadores. Esse regime é questionado apenas por algumas, enquanto

⁹³ Nós viramos a esquina, onde há mais tráfego. Carros passam, a maioria preto, alguns cinza e marrom. Há outras mulheres com cestas, algumas em Vermelho, outras em cinza escuro das Martas, algumas em vestidos de alcinha, vermelho, azul e verde, todos baratos e finos, que marcam as mulheres de homens mais pobres. Essas são chamadas de ecoesposas. Essas mulheres não são divididas em funções. Elas precisam fazer tudo se puderem. Algumas vezes há mulheres toda de preto, uma viúva. Era comum ter mais, mas elas parecem diminuir.” (ATWOOD, 1986, n.p.).

para outras, o medo de ter sua vida ceifada é maior do que o de viver com seu corpo sob o controle do grupo hegemônico formado pelos homens que constroem essas paisagens do medo.

Apesar do livro ter sido publicado décadas atrás, na contemporaneidade ele voltou à fama com a adaptação de série que se deu início no ano de 2017 com sua última temporada (quarta) lançada em 2021. Mesmo que já tenha ocorrido adaptação de filme no ano de 1990 e em rádio em 2000, a atual série digital/televisionada conseguiu atingir mais pessoas. Dessa maneira ela passou a povoar nossos imaginários coletivos de paisagens do medo, principalmente em lugares governados por poderes neofascistas ligados à ascensão da extrema direita associada ao fundamentalismo religioso – no caso brasileiro, muito similar à junção das forças religiosas evangélicas neopentecostais com o nacionalismo fascista de Jair Bolsonaro.

O Conto de Aia, apesar de ter sido escrito em outro contexto, encontra em outras temporalidades espaciais realidades concretas de paisagens próximas ao imaginário de Atwood. No entanto, o que se observa é uma certa independência que a série possui da história original do livro.

A considerar que uma série geralmente dura por anos, foi-se necessário que essa ultrapassasse o livro em si. O que mais chama atenção é a distinção concernente à *resistência* dos sujeitos que vivem nessa realidade na adaptação e no original. Enquanto no livro há pouca – para não dizer nenhuma – resistência, uma subordinação daquelas condições impostas pelo governo, na série a personagem principal é uma mulher irreverente que luta e coordena um amplo enfrentamento perante àquela realidade a qual não quer mais ser submetida.

Na sociedade de Gilead em que o número de nascimentos se encontra em declínio devido à poluição e diversas doenças sexualmente transmissíveis, as *aias* (servas), classe da qual a personagem principal faz parte, são mantidas para fins reprodutivos da classe dominante. Para que a aia engravide são realizadas “cerimônias”, que constituem em uma forma de estupro ritualizado pautado no fundamentalismo cristão em que a esposa do comandante, ou de algum outro homem da elite, se encontra presente.

Enquanto no livro *Offred*, a protagonista, não consegue encontrar forças para questionar o sistema, apesar de interagir de maneira ilegal tanto com o comandante quanto com sua esposa, de maneira a conseguir alguns pequenos direitos, como ler, algo proibido

para mulheres, na série, Offred é uma personagem irreverente, de maneira a constantemente ser punida pelas *Tias*, as quais coordenam as aias (figura 32). Intercalado com memórias de sua vida antes do regime, o livro – e a série – revelam as enormes e fundantes diferenças de um regime totalitário com um regime democrático.



Figura 32: Cena da série O Conto de Aia, t. 1, 2017.

Mesmo que o livro já mostre os profundos problemas dessa sociedade, ao se tornar uma série, ou seja, materializar o imaginário descrito no livro, ele se aproxima ainda mais do concreto a provocar comparações com alguns governos e desejos de parcela da burguesia contemporâneos.

Em Benjamin (2017, p. 89), temos que “O filme abriu uma brecha naquela antiga verdade heraclítica segundo a qual os acordados têm o seu mundo em comum, e os dormentes têm cada um mundo para si. E o fez muito menos apresentando o mundo do sonho do que criando figuras do sonho coletivo, como o mundialmente famoso Mickey Mouse.” No entanto, aqui, o sonho se torna um pesadelo e, pior ainda, realidade concreta.

A dominação de corpos é um tema constante na literatura Distópica, algo que ocorreu em regimes ditatoriais durante a primeira parte do século XX e que corroborou para o medo povoar o imaginário de vários escritores de ficção científica, mais específico da ficção distópica. Um dos livros mais difundidos desse gênero é 1984, escrito por

George Orwell e publicado no ano de 1949, o qual se passa em um mundo de um futuro em que há um controle excessivo por meio da mídia, especialmente no que concerne a Liberdade de expressão e Liberdade de conhecimento. O livro, mesmo que escrito em meados do século passado, na contemporaneidade ainda se encontra como um dos livros mais vendidos em função da permanência da atualidade das problemáticas abordadas.

Isso ocorre pelo mesmo motivo da nova onda de vendas do livro *O conto de Aia*, mesmo com a fama da série. A motivação se dá, novamente, por uma proximidade com a realidade concreta. Ao se tratarem de ficções, muito se acredita que é necessário viajar para mundos de elementos inexistentes, como ocorre no caso da literatura fantástica. No entanto, no caso da literatura de ficção científica, em específico da distopia, a proximidade dos espaços concretos funciona quase como um aviso promulgado pelo imaginário dos autores. Como provoca o romance de Orwell:

The Ministry of Truth --Minitrue, in Newspeak[1] --was startlingly different from any other object in sight. It was an enormous pyramidal structure of glittering white concrete, soaring up, terrace after terrace, 300 metres into the air. From where Winston stood it was just possible to read, picked out on its white face in elegant lettering, the three slogans of the Party:

WAR IS PEACE FREEDOM IS SLAVERY IGNORANCE IS STRENGTH

The Ministry of Truth contained, it was said, three thousand rooms above ground level, and corresponding ramifications below. Scattered about London there were just three other buildings of similar appearance and size. So completely did they dwarf the surrounding architecture that from the roof of Victory Mansions you could see all four of them simultaneously. They were the homes of the four Ministries between which the entire apparatus of government was divided. The Ministry of Truth, which concerned itself with news, entertainment, education, and the fine arts. The Ministry of Peace, which concerned itself with war. The Ministry of Love, which maintained law and order. And the Ministry of Plenty, which was responsible for economic affairs. Their names, in Newspeak: Minitrue, Minipax, Miniluv, and Miniplenty.⁹⁴

⁹⁴ “O Ministério da Verdade – Miniverdade, na Língua Nova – era alarmantemente diferente de qualquer objeto em vista. Ela uma enorme estrutura em forma de pirâmide, feita de um brilhante concreto branco, indo para cima, terraço após terraço, 300 metros no ar. De onde Winston estava, ela possível apenas ler, atrás da face em letras elegantes três slogans do Partido:

GUERRA É PAZ LIBERDADE É ESCRAVIDÃO IGNORANÇA É FORÇA

O Ministério da Verdade continha, se dizia, três mil salas acima do nível térreo e ramificações correspondentes abaixo. Espalhado por Londres havia apenas outros três prédios de aparência e tamanho similares.

The Ministry of Truth contained, it was said, three thousand rooms above ground level, and corresponding ramifications below. Scattered about London there were just three other buildings of similar appearance

(ORWELL, 2013, n. p.)

A sociedade descrita pelo autor é dirigida por um partido em que seu principal lema é: *GUERRA É PAZ LIBERDADE É ESCRAVIDÃO IGNORÂNCIA É FORÇA*. Ela é organizada por ministérios que são descritos pelo protagonista Winston como os “organizadores” de diferentes aspectos da sociedade. Enquanto o *Ministério da Verdade* preocupava com as notícias, entretenimento, educação e arte, o *Ministério da Paz* era responsável pela guerra. Os outros 2 ministérios, do *Amor* e da *Abundância* eram responsáveis pela lei e ordem e pela economia, respectivamente.

Essa sociedade faz parte de um superestado totalitário denominado *Oceania*, governado pelo partido que utilizava a *polícia do pensamento* para perseguir pessoas com pensamentos individuais que pudessem vir a ameaçar a ordem vigente. Tal sociedade foi moldada por George Orwell baseada pelos modelos de governos russo (stalinista) e alemão (nazista).

O *Grande Irmão*, ditador líder da Oceania é o núcleo de um intenso culto à personalidade possibilitado pela superestrutura hegemônica e hegemonzante do Partido. Winston, o protagonista da trama, trabalha no Ministério da Verdade e é membro secreto do Outro Partido, grupo que odeia o Partido e sonha com uma rebelião. Assim como Offred em *O Conto de Aia*, Winston, em conjunto com Júlia, sua colega de trabalho, lembram de quando o Reino Unido não fazia parte deste regime totalitário.

O romance de Orwell é um dos grandes marcos da literatura distópica e nitidamente possui influência sobre Margaret Atwood, autora de *O Conto de Aia*. Ambos os livros demonstram regimes distintos, ainda que parecidos, que controlam os sujeitos de diferentes maneiras. Enquanto Atwood foca no controle dos corpos femininos, Orwell enfoca a propaganda e o controle midiático, um dos principais motivos que fez com que o livro voltasse de uma maneira astronômica no período contemporâneo marcado pela vigilância digital e por algoritmos de previsão de comportamento de consumidores.

and size. So completely did they dwarf the surrounding architecture that from the roof of Victory Mansions you could see all four of them simultaneously. They were the homes of the four Ministries between which the entire apparatus of government was divided. The Ministry of Truth, which concerned itself with news, entertainment, education, and the fine arts. The Ministry of Peace, which concerned itself with war. The Ministry of Love, which maintained law and order. And the Ministry of Plenty, which was responsible for economic affairs. Their names, in Newspeak: Minitrue, Minipax, Miniluv, and Miniplenty. (ORWELL, 2013, n.p., tradução livre).

Esse mesmo livro inspirou um dos grandes *Reality Shows* que ocorrem no mundo inteiro, denominado *Big Brother*, ou seja, O Grande Irmão. Esse *reality show* constitui em um confinamento de algumas pessoas, sejam elas famosas ou não, em uma casa vigiada 24 horas por dia. Assim, os espectadores seriam como os vigias de uma sociedade que é controlada a todo momento.

Nesse *Reality Show* voltado para o entretenimento, a intenção não é levar a crítica do estado de vigia que ocorre a todo o momento. Pelo contrário, ele visa forjar um sentido de controle pós-panóptico naqueles que assistem. Esse estado de vigia tem ficado cada vez mais comum. Em anos anteriores houve um reconhecimento de que o governo americano vigia sistematicamente uma parte significativa de seus cidadãos por via dos celulares, o que, inclusive, provocou um esgotamento do livro em algumas livrarias não só estadunidenses, como também ao redor do mundo. O livro, dessa forma, é também um importante marco político, para além de ser um marco literário.

Esse imaginário do medo é retratado por diversos outros livros em suas próprias perspectivas e de distintas conexões. Outro grande exemplo da literatura distópica é *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley. O livro, ainda mais antigo que 1984, foi publicado em 1932, antes da Segunda Guerra Mundial. Tal livro é conhecido por, assim como de Orwell, prever a onipresença social das câmeras e alguns grandes avanços científicos posteriores, tais como a tecnologia reprodutiva, conhecimento do sono, manipulação psicológica e condicionamento comportamental. Nas paisagens de medo de Huxley, o imaginário evoca uma hipertrofia do fordismo para todas as esferas da existência, consubstanciando uma sociedade regida pela mercadoria e pela tecnologia sem limites éticos ou intersubjetivos.

Inspirado nas palavras de Shakespeare, as quais maram o título do livro e nas utopias de H. G. Wells, Huxley construiu o que ele chama de utopia negativa, mais tarde conhecida como distopia. O livro deriva de ocorrências históricas que atingiram a sociedade britânica no começo da década de 1930. Seguido pela queda da bolsa de Nova Iorque de 1929, em que ocorreu a Grande Depressão nos Estados Unidos, algo que reverberou o mundo inteiro. Em 1931 aconteceu a depressão em Reino Unido que provocou a demissão em massa e mudanças profundas na economia britânica.

Esse acontecimento, bem como a Primeira Guerra Mundial, dentre outras tensões que ainda estavam a ocorrer no período entre guerras, promulgaram o imaginário de

Huxley a construir como seria o mundo no futuro de acordo com seus pensamentos nessa sociedade marcada pelo fordismo e dividida de maneira hierárquica. Conforme descreve no romance:

*Alpha children wear grey They work much harder than we do, because they're so frightfully clever. I'm really awfully glad I'm a Beta, because I don't work so hard. And then we are much better than the Gammas and Deltas. Gammas are stupid. They all wear green, and Delta children wear khaki. Oh no, I don't want to play with Delta children. And Epsilons are still worse. They're too stupid to be able..." The Director pushed back the switch. The voice was silent. Only its thin ghost continued to mutter from beneath the eighty pillows.*⁹⁵
(HUXLEY, 2008, n. p.)

A crença de uma superioridade de suas próprias classes é realizada por meio condicionamento psicológico baseado na repetição de frases. Assim, a sociedade é dividida entre Alfas, Betas, Gamas, Deltas e Epsilons que são condicionados desde antes de sua concepção a acreditar que livros e flores são ruins como mostrado em uma das primeiras cenas do livro. Admirável Mundo Novo também revela uma sociedade que descarta a reprodução humana com contatos de maneira a criar os bebês através de uma forma de reprodução artificial sem nenhum tipo de contato humano.

A obra ocorre em Londres no ano de 632 PF (pós-ford) ou 2540 de acordo com calendário gregoriano. O PF aludido como medida de tempo histórico, é relacionado ao modo de produção industrial desenvolvido por Henry Ford no começo do século XX. Isso é estabelecido pelo fato do início da trama se passar dentro de uma “fábrica” de humanos. Os bebês são incubados, condicionados e utilizados para trabalhos conforme sua classe determinada por uma genética manipulada.

A contradição ocorre quando há a visita de uma reserva no México, repleta de doenças com ainda uma reprodução humana. Dessa maneira, Huxley leva à tona os perigos de uma alta tecnologia aliada à uma sociedade o tenta dominar o outro. Nas paisagens desse *Admirável Mundo Novo*, os “selvagens” que habitam as beiras do mundo hegemônico são aqueles que não se submetem à lógica de industrialização da existência em todas as suas

⁹⁵ “‘Crianças Alpha vestem cinza, eles trabalham muito mais do que nós, pore les são assustadoramente inteligente. Eu estou muito grato de ser Beta porque eu não trabalho tanto. E somos muito melhores do que Gammas e Deltas. Gammas são idiotas. Eles vestem verde e as crianças Delta vetem Kaqui. Oh não, eu não quero brincar com crianças Delta. E as Epsilons são ainda piores. Elas são tão idiotas para serem capazes...’ O Diretor empurrou de volta a interruptor. A você estava silenciosa. Apenas uma fina voz fantasmagórica continuava a falar debaixo de oitenta travesseiros. (HUXLEY, 2008, n. p., tradução livre).

dimensões. São, de fato, paisagens em que a tecnificação maximiza a expropriação descrita por Lipovetsky e Serroy (2011). Trata-se do extremo possível de um capitalismo sem limites éticos ou morais em que até os trabalhadores são fabricados no “chão de fábrica”.

Quando retornamos às ações dos livros mencionados é possível perceber que *O Conto de Aia* foi inspirado tanto em 1984 quanto em *Admirável Mundo Novo*, a parecer quase uma mistura de ambos. Isso revela ainda mais a grande influência que tanto Orwell quanto Huxley produziram na literatura de ficção científica e distópica.

Fahrenheit 451 (1953) de Ray Bradbury, também é um outro livro significativo da ficção distópica. Em um futuro hedonista e anti-intelectual dos Estados Unidos, aqueles que são pegos com livros, são considerados loucos e confinados em um hospício ou presos. Nessa paisagem distópica, os livros, considerados todos como ilegais por uma sociedade centrada na televisão e no entretenimento, são queimados pelos “bombeiros”. Dentro dessa classificação, poderíamos continuar a escavar inúmeras outros exemplos literários, sejam daqueles que se materializaram o cinema, quanto aqueles que permanecem apenas nas páginas de livros.

Para Tuan (2005, p. 113), “Os seres humanos não suportam viver em permanente estado de ansiedade. Necessitam manter uma sensação de controle, não importa quão ilusória possa ser.”. Ao escrever seu próprio medo de um futuro que parece ser cada vez mais próximo, mais do que apenas externalizar um imaginário, é possível revelar uma sensação de calma, pelo menos em parte, por parecer saber o que está por vir.

Essa falsa sensação de controle pode ser transmitida daquele que escreve para aquele que lê. Além disso, os livros, ao configurarem obras que possuem uma temporalidade previsível ou controlável pelo autor conforme os acontecimentos que são desenrolados pode diminuir o estado constante de ansiedade relacionada com um futuro que sabemos não se viveremos, muito menos como será. Pensar e expressar as paisagens distópicas do medo é uma forma de lidar com a crescente angústia contemporânea.

Nesse sentido, um filme que voltou a fazer sucesso e reentrar no imaginário contemporâneo, principalmente pelo ano retratado na trama ter se presentificado, é *Soylent Green* (figura 33), ou em português, *No mundo de 2020*. Esse filme é uma adaptação do livro *Make Room! Make Room!* de Harry Harrison. Ele é classificado como

distopia ecológica por ter como um dos temas principais a poluição, a pobreza, a superpopulação e recursos limitados decorrentes do efeito estufa.



Figura 33: Cena do Filme *Soylent Green*, 1973.

Lendo o parágrafo anterior faz parecer que é um filme recente ou até mesmo baseado em nossa realidade concreta observada por uma lente neomalthusiana. No entanto, o filme foi lançado em 1973 e o livro foi publicado em 1966. A catástrofe ocorre em função das mudanças climáticas não terem sido evitadas a tempo. Na cidade de Nova Iorque fictícia do livro, há uma população de 40 milhões de habitantes. Como demonstra a paisagem distópica da figura 33, essa metrópole é marcada pela pobreza e por uma intensa tensão social que eclode em constantes conflitos que são enfrentados por uma polícia armada com caminhões de lixo adaptados para “coletar” pessoas. As paisagens do medo materializadas em *Soylent Green* concernem um horizonte de desumanização da classe trabalhadora e a supressão maciça de qualquer possibilidade de revolta ou transformação social.

O enredo narra a trajetória de um policial que tenta investigar um assassinato de um importante membro da diretoria de *Soylent Corporations*, fabricante de um *waffer* que é um dos únicos alimentos possíveis de serem comprados pela população mais pobre. Os valores variam conforme a coloração que é dividido em *Soylent Red* (uma espécie de ração humana), *Soylent Yellow* e, sua última criação que promete ser ainda mais nutritiva, *Soylent Green*.

No decorrer da trama, ao procurar o assassino, o policial encontra a verdadeira matéria prima para a fabricação do *Soylent Green*. Devido à superpopulação, a polícia de Nova York recolhe alguns sujeitos da rua (figura 33), principalmente aqueles que tumultuam nas proximidades da prefeitura, para um local que se supunha ser para punição. Na verdade, esses trabalhadores despossuídos são a matéria prima para o produto alimentar e uma tentativa de lucrar com a “solução” neomalthusiana para o controle da superpopulação.

A considerar que a trama se passa num ano da atual escrita, 2022, não é possível deixar de fazer alguns paralelos para com o espaço concreto e a realidade que vivemos no presente. Apesar de não termos a superpopulação nos níveis previstos pelo autor, há a progressiva expansão da extrema pobreza e da fome em várias partes do mundo. Essas problemáticas decorrem do crescente aumento da concentração de renda na mão de grandes corporações.

Devido ao poder de consumo dos trabalhadores ter sido reduzido no mundo neoliberal que reduz salários e direitos sociais, a realidade de uma alimentação nutritiva diminui a cada dia mais. É interessante fazermos ainda paralelos. No caso do título em inglês *Soylent Green*, indica a outra base do tablete, que é feito de *soy*, ou seja, soja. Na contemporaneidade, há diversos problemas baseados numa alta produção de soja e cana-de-açúcar, monoculturas realizadas não para alimentação populacional, mas ou para *commodities* agrícolas ou para a produção “limpa” de energia.

Mesmo que as obras distópicas não sejam algo recente, esse retorno e proliferação que atinge até mesmo o imaginário infanto-juvenil pode indicar um medo cada vez mais constante de um potencial fim do mundo (DANOWSKI; CASTRO, 2014). No entanto, se esse fim está próximo, infelizmente são consequências de atos que foram realizados pelos próprios humanos. Os danos tanto ambientais quanto sociais ainda poderiam ser remediados, mas isso pode exigir um certo esforço coletivo rumo à desconstrução das paisagens distópicas de medo impostas e produzidas pela superestrutura do capitalismo contemporâneo. Isso também envolveria, em paralelo, a constituição de outras formas de criações espaço-temporais imaginativas e irreverentes que poderiam se inspirar nas supra-realidades do sonhar ou do *viver* a paisagem que semeassem imaginários de novos futuros possíveis.

A questão-chave que parece se apresentar nas paisagens distópicas do medo das mudanças climáticas contemporâneas é a de que, como explicam Danowski e Castro (2014, p. 16),

o Antropoceno (ou que outro nome se lhe queira dar) é uma época, no sentido geológico do termo, mas ele aponta para o fim da "epocal idade" - enquanto tal, no que concerne a espécie. Embora tenha começado conosco, muito provavelmente terminará sem nós: O Antropoceno só deverá dar lugar a uma outra época geológica muito depois de termos desaparecido da face da Terra. Nosso presente e o Antropoceno; este e o nosso tempo. Mas este tempo presente vai se revelando um presente sem porvir, um presente passivo, portador de um karma geofísico que está *inteiramente fora de nosso alcance* anular - o que torna tanto mais urgente e imperativa a tarefa de sua mitigação.

A era geológica do Antropoceno é assim determinada devido às alterações que provocamos e que já são perceptíveis até mesmo na formação das rochas, a encontrar fragmentos de lixo em rochas sedimentares, dentre outras problemáticas ambientais que produzimos em função da onipresença do capitalismo ocidental. No entanto, para Latour (2013, p. 109), “A revolução já aconteceu...os eventos com que temos que lidar não estão no futuro, mas em grande parte no passado [...] o que quer que façamos, a ameaça permanecerá conosco por séculos, ou milênios.” Ambos os textos foram produzidos anteriormente à COVID-19, a consequência mais recente de nossa tendência a desviar a atenção das paisagens distópicas que se presentificam a olhos nus.

A considerar que temos tecnologias cada vez mais avançadas, um desenvolvimento científico capaz de produzir vacinas em uma rápida velocidade e capacidade de organizar inoculação que atinge toda a população, o que vemos não é um problema isoladamente ambiental, ou mesmo técnico, mas um problema incontornavelmente social. Mesmo diante de todo o conhecimento, convive-se hoje com a proliferação de grupos antivacinas, negacionistas, fundamentalistas e terraplanistas que preferem reiterar as paisagens sur-realistas de manutenção do *status quo* que pode provocar o cenário inercial de extinção da espécie humana do planeta – e, junto a ela, arrastar outras várias espécies (DANOWSKI; CASTRO, 2014).

As obras distópicas nos mostram essas possíveis relações e consequências há quase um século. No entanto, como se tratam de obras concernentes ao imaginário, há pessoas que tendem a não levarem-nas a sério por justamente acreditar que não são reais. No entanto, como já nos lembrava Bachelard (1998), todo imaginário tem uma origem na

proximidade material que faz dele emergir o sonhar. Essa mesma imaginação pode também ser uma ferramenta para alterar o curso hegemônico e fazer irromper a revolta contra as condições sociais impostas pelas paisagens distópicas do presente e do futuro próximo.

Dentro do universo da ficção-científica, a ficção é realidade, mas por uma quase autopreservação preferimos acreditar na existência de vampiros e sereias do que em um futuro que pode não existir. Assim, a determinação em colocar em existência as obras de fantasia podem ser maiores do que não deixar as obras de distopia ocorrerem nas paisagens concretas contemporâneas.

CAPÍTULO 4: AS PAISAGENS DO IMAGINÁRIO NA REALIDADE: TRANSFORMAÇÕES ESPAÇO-TEMPORAIS

*“Eu sonho”, ela me disse.
“Com o que?”, perguntei.
“Com poder sonhar”, respondeu.*

Na contemporaneidade, o espaço por vezes parece uma redoma construída pelo mercado com elementos de compra e venda que são revelados e compartilhados por pessoas que nele se relacionam. Como um pequeno globo de vidro que é vendido em vários destinos turísticos, as paisagens conectadas a esse espaço são construídas para atender critérios e demandas específicas.

Interessa aos estudiosos da paisagem compreenderem suas mudanças no decorrer das últimas décadas, em particular desde o início da modernidade a se intensificar na pós-modernidade. No período contemporâneo, o Kitsch é um dos principais elementos dessa transformação, ao mesmo passo que contribuiu para algumas mudanças na arte, sendo entendido como o oposto das vanguardas (MOLES, 2012).

A considerar a paisagem como um horizonte, com movimentos e impulsos (DARDEL, 2011), entende-se que a paisagem é modificada pelo e para o(s) sujeito(s). Ao mesmo passo, no caso do Kitsch, objetos que compõem a paisagem de maneira a intensificar a mercadoria e *plastificá-la*, as cópias tomam o lugar do autêntico. Dessa forma, as paisagens se tornam pasteurizadas, fabricadas.

Mesmo que à primeira vista a dupla realidade-imaginário pareça mais dicotômica e com nítidas diferenças, em fatos ela não é exatamente uma manifestação de tensão entre opostos. A principal diferença é a saída dos caminhos da fantasia, do reino do imaginário, para o reino do concreto, onde esse mesmo imaginário se transformou em sonhos palpáveis, embora impossíveis de ser vividos por todos.

A seguir a ideia até aqui utilizada, esse capítulo também foi dividido em três subpartes, cada qual escolhido para auxiliar na melhor compreensão dessa importante categoria. Nesse olhar, como uma continuação do capítulo anterior, a primeira parada, denominada *Quando a fantasia não é apenas realidade, mas o concreto, a paisagem é a protagonista*, trata das paisagens imaginárias fantásticas, aquelas criadas e descritas por autores da literatura fantástica e de outras vertentes que nos permite visitar diferentes

mundos onde vampiros, monstros, bruxas e animais falantes estão em uma realidade que ninguém acha estranho.

Essa mesma realidade atrai milhares de pessoas a fazer com que elas queiram viver essa vida imersa ao fetiche da mercadoria. A linha tênue entre fantasia e realidade já não é mais suficiente. Viver no imaginário dos autores não é o bastante. Nem mesmo ver essas paisagens no cinema consegue satisfazer os leitores que sonham em visitar seus lugares preferidos.

Dessa maneira, há uma mudança no espaço para abrir essas novas ideias e mercados em potencial. Essa modificação ocorre por meio de mudanças dos significados a partir de uma presentificação desses imaginários de/em paisagens. A paisagem (supra-)real construída por um autor literário transpõe-se de diferentes maneiras para cada pessoa que lê. No entanto, quando há a concretização dessa paisagem por meio do cinema, onde há escolhas de paisagens específicas, esse imaginário vira um só e, nesse sentido, ocorre uma *digitalização* dessas paisagens que posteriormente é espacializadas na realidade experienciada.

Essa “concretização” dos sonhos é debatida com maior profundidade em *Do onírico para o Kistch: vendas de paisagens (sur)reais*, de forma a utilizar alguns conceitos de Walter Benjamin no que concerne à mercantilização e fetiche das imagens e, mais especificamente, de objetos do imaginário. Dessa forma, essa relação tem uma grande ligação com o surrealismo, na tentativa de reproduzir os objetos surrealistas em objetos concretos e – por que não? – vendíveis na condição de formas-mercadorias.

Porém, essa transformação não parte apenas da “saída” dos pensamentos do onírico para o concreto. Ela também ocorre pelas transformações do espaço que antes tinham significados autênticos, em meras paradas mercadológicas. Essas transformações são sentidas diretamente na paisagem e modificam profundamente seus significados. Mais ainda, elas alteram seus significados para com aqueles que as vivenciam diariamente.

Nesse caminho, entramos na última divisão desse capítulo, denominada *E quando menos esperamos, até o autêntico vira mercadoria: transformações da/na paisagem do concreto*, de maneira a aprofundar esse debate. Considera-se as modificações que essas paisagens criadas nos imaginárias provocam no concreto em associação à criação dessas visualidades.

Essa seção permitirá que debatemos a ressignificação de e das paisagens. Lugares que já eram nomeados são agora renomeados para se atrelar de à essa nova realidade criada com fins mercadológicos. Essas transformações podem metamorfosear uma paisagem *autêntica* em uma paisagem *inautêntica*. Essas mesmas paisagens passam a ser *comercializadas* com finalidade de lucro baseado na venda de imaginários e de sonhos.

A realidade do imaginário se transforma mais uma vez e vira comércio. Um comércio que atraí milhares de pessoas em viagens cada vez mais longas e distantes com o intuito de experienciar ao menos uma parte do que o seu personagem favorito pode ter experienciado.

Para além disso, transforma também paisagens que antes eram de povos tradicionais, de culturas e visões diferenciadas da hegemonia ocidental, em algo que o capitalismo cria para chamar atenção de turistas e os conectarem com aquela paisagem. Assim, essa modificação pode ser valiosa de um ponto de vista de integração aos mercados capitalistas, mas do outro lado do espelho, essa valorização não necessariamente é benéfica para a reprodução autêntica das manifestações socioculturais e da constituição de espaços de contra-hegemonia.

Outrossim, a dupla real-imaginário é mais uma vez debatida quando colocamos o imaginário à venda e esquecemos daqueles que não podem ao menos viver esses pequenos apanhados de sonhos. A paisagem que era experienciada por todos se transforma para algo que apenas alguns podem viver.

4.1. DO ONÍRICO PARA O KISTCH: VENDAS DE PAISAGENS (SUR)REAIS

Será que a vida é mais um daqueles contos de fadas em que tudo se resolve com um príncipe encantado? Se for assim, que o meu traga uma caneta, esqueci a minha no abismo.

Os aspectos da paisagem que são encontrados na atualidade foram construídos na magnitude de intencionalidades, especificidades, temporalidades e espacialidades socioculturalmente determinadas. Por isso sua complexidade, muitas vezes, fica a critério das diversas lógicas imateriais. No entanto, é necessário pensar também na materialidade da paisagem e, principalmente, nas hegemonias e contradições por elas reveladas.

Pensar na presença do *Kitsch* na paisagem induz a pensar a paisagem para além de sua mutabilidade e conjunção de tempos. Similarmente, refletir acerca das *fantasmagorias* auxilia em uma interpretação da sociedade contemporânea e sua relação com a hegemonia e hegemonização da paisagem-mercadoria intrínseca à expansão do capitalismo. Essas relações, vendidas pela modernidade, se baseiam na ironia de já nascerem datadas. A ideia utópica e ocidental de progresso promoveu uma diversidade de posições de tempos e de espaços marcados pelas composições de mundos inautênticos.

Dentre essas diversidades temos as relações *Kitsch*, que podem gerar paisagens inautênticas por meio da turistificação que pode se elevar à *Disneyficação* ao transformar as paisagens em duplos similares miméticos. Ao mesmo passo, há uma resistência à essas configurações, como no caso dos mencionados projetos de bairros e cidades chinesas que são construídos pela ideia de modernidade vendida pela Europa e Estados Unidos. Contudo, essas idealizações têm resistência por parte da população local e, dessa forma, transformam-se em cidades fantasmas.

Destarte, as relações na/da paisagem, intrínsecas à vulnerabilidade de processos de homogeneidade e plastificação, possuem subjetividades a partir do momento em que há vinculação com o lugar turistificado. O sonho vendido na atualidade está além da tentativa de venda da felicidade e resignação hegemonizada pela modernidade. Ele se resguarda nas imagens contínuas nas mais diversas fontes de comunicação e adentra os sujeitos de forma a fazerem parte deles.

O sonhar maquinizado do *Kitsch* revela o lado inautêntico do sonho, tornando-o plastificado como partícipe do motor simbólico do engenho capitalista de criação de

consensos e resignações. No entanto, o sonho autêntico, relacionado ao próprio sujeito e por ele realizado, sem influência da venda de imagens, ainda existe e reexiste face a esse processo do (não)sonhar maquínico inautêntico.

Esse embate entre perspectivas da paisagem está presente no espaço e em todas as realidades vividas. Ao andar na cidade, no observar a rua, as montanhas, o rio na lembrança do passado, na projeção do futuro na arte, na fotografia, no cinema... Em cada perceber, a paisagem toma uma forma diferente que digladia entre o autêntico e inautêntico.

Como propõe Relph (1985, p.213-214) “it is impossible to ignore landscape, for it frames our lives. It is the totality of what we encounter out-of-doors (and through windows and in shopping malls, sports domes and other vast enclosed spaces)”⁹⁶. A paisagem é presente na vida de todos. Logo, suas mudanças são realizadas por essas mesmas pessoas.

Ao nos depararmos contemporaneamente com os mais variados tipos de peças de decoração não pensamos de início em sua significação e nas mudanças que efetivam nas paisagens. Do imaginário da pequena Torre Eiffel que carrega chaves até a cópia de *Andy Warhol* colocada na parede de um consultório, esses objetos modificam nossa maneira de pensar e vivenciar a própria paisagem. De acordo com Moles (2012, p. 32).

O Kitsch está ao alcance do homem, ao passo que a arte está fora de seu alcance, o Kitsch dilui a originalidade em medida suficiente para que seja aceita por todos. Se os arcos hiperbólicos das arestas da Torre Eiffel possuem uma grandeza assintótica, uma vez transformada em miniatura inofensiva como peso de papéis, reduz-se ao sabor amável de curvas harmoniosas.

Os objetos *Kitsch*, nesse sentido, aproximam as pessoas de monumentos, lugares, obras de arte que, muitas vezes, que a elas não podem pertencer porquanto são dotados de uma inautenticidade inerente ao seu caráter de mercadoria. Pesos de papel, calendários com reproduções de pinturas mundialmente conhecidas, canecas com personagens de livros e filmes, miniaturas de quadros famosos, e outros vários elementos miméticos que estão presentes em nossas residências adentram na paisagem familiar e com eles vários significados também podem estar implícitos.

⁹⁶ “é impossível ignorar a paisagem, pois ela enquadra nossas vidas. Ela é a totalidade daquilo que nós encontramos para-além-das portas (e pelas janelas e em shoppings, arenas esportivas e outros vasos espaços enclausurados)” (RELPH, 1984, p.213-214, tradução livre).

Em contraponto, cabe ressaltar que um terço ou uma imagem de santo comprados nas igrejas ou mesmo em lojas de lembranças, ao serem *abençoados* ganham um novo significado, e, dessa forma, pode fazer **parte** da casa. Produzidos em massa, eles são potencialmente relevantes para algumas pessoas que com sua ressignificação adquirem outra função e passam a não serem mais necessariamente objetos *Kitsch*, mas sim símbolos religiosos para proteção do lar, ressignificados em função da autenticidade de sentidos a eles garantindo uma possibilidade de superação da sua reificação mercadológica.

Tais elementos, como os santos, também são inalcançáveis. Porém, ao se transformarem em objetos eles se aproximam dos sujeitos e podem reverberar um nexo de conforto para o lar. O empilhamento característico do *Kitsch* (MOLES, 2012), nesse caso, se torna completamente diferente, ao passo que deixa de ser apenas mais um objeto da casa.

Dessa forma, há várias faces do *Kitsch* que devem ser consideradas para entendermos sua presentificação na paisagem. De maneira estrita, a concepção de *Kitsch* se refere “to the mediocre, styleless, sweetly sentimental, meretricious objects that are sold as souvenirs and gifts, and to their related forms in household goods, music, architecture, and literature. But there is a distinct kitsch style and kitsch attitude that stands behind these goods.”⁹⁷ (RELPH, 1976, p. 82). O apego e sentimentalismo com as coisas, também faz parte dos amantes de objetos *Kitsch*, como no caso dos terços e santos.

Outros objetos também quase ganham vida imersos entre as lógicas que variam do fetiche à ressignificação. Um conjunto de talheres antigo passado de geração a geração, ou mesmo *souvenirs* que são guardados e alimentadas pelas memórias dos sujeitos, por exemplo. Nesse caso, como tratar tais elementos? É mais do que um simples objeto empilhado, mas é compartilhado, vivenciado e remonta a lembranças.

Esses elementos são diferentes da Arte, cuja não pode ser reproduzida em sua totalidade, mesmo que haja tentativas. Como situa Moles (2012, p.10), “o *Kitsch* está ligado à arte de maneira indissociável, assim como o falso liga-se ao autêntico”. Sem a arte o *Kitsch* não existiria, uma vez que é dela que o mesmo “inspira-se” como caminho para reificar os significados autorais e efetivos que foram postos em ordem pelos artistas.

⁹⁷ “ao medíocre, sem estilo, docemente sentimental, objetos genéricos que são vendidos como souvenirs ou presentes, e as suas formas relacionadas a coisas de casa, musica, arquitetura, e literatura.” (RELPH, 1975, p.82, tradução livre).

Ao mesmo passo, a relação autenticidade e inautenticidade é também direta, uma vez que tais objetos não correspondem ao original ou ao seu **sentido** primeiro.

Cabe ressaltar que tais artefatos foram criados, principalmente, para aproximar a burguesia da nobreza no começo do período moderno. Com a reprodutibilidade técnica, ficou progressivamente mais fácil de se reproduzir o que apenas a burguesia antes podia possuir (BENJAMIN, 2017; MOLES, 2012).

Moles (2012) situa a existência histórica de dois momentos do *Kitsch*. Há um primeiro com a ascensão da sociedade burguesa, de centros comerciais ligados principalmente à manufatura; e um segundo centrado no *Neokitsch*, conectado ao extremo consumo, com uma grande quantidade de elementos transitórios. A considerar que o texto de Moles foi escrito na década de 1970, podemos entender que na atualidade temos ainda uma outra corrente do *Kitsch*. Mais que um consumo extremo realizado pelos *fast-fashions*, e pelas vendas de objetos turísticos, essa terceira *via* é realizada pelo seu consumo em forma pura e apreciado até mesmo de forma digital por meio eletrônico. Essa questão pode ser também vislumbrada como uma intensificação da financeirização do *Kitsch* decorrente da transformação de imagens miméticas e inautênticas veridicas na forma de NFTs (*Non Fungible Tokens*) ou de terrenos digitais no *Metaverse* que retroalimentam a especulação das criptomoedas.

No entanto, nenhuma das três tem seu começo ou fim definidos, elas se sobrepõem geográfica e historicamente em paisagens de simultaneidade. Mesmo na atualidade, aquele ligado à manufatura ainda existe, ele inclusive se particulariza de modo a podermos considerar mais que o produzido efetivamente pelas máquinas. O apelidado *industriano* é um desses casos. Mas, será que ainda é possível encontrar nesses objetos alguma autenticidade? Àquela autenticidade que verdadeiramente advenha de formas desiguais e únicas, com elementos diferentes do que encontramos no dia a dia nas feiras ou centros comerciais.

Para Moles (2012,) no período atual, o *Kitsch* entra em um processo de universalização e/ou particularização. Além disso, “construído como um processo irônico, o estudo do *Kitsch* estaria se transformando em sua justificação sociológica quando o vínculo entre vida cotidiana e *Kitsch* surge como essencial?” (MOLES, 2012, p. 223). Para além do ponto de vista sociológico, o *Kitsch* também é essencial para estudos

geográficos na medida em que ele está presente na paisagem ao considerarmos o que Mitchell afirma:

Landscape is thus a fragmentation of space and a totalization of it. People make sense of their fractured world by seeing it as a whole, by seeking to impose meanings and connections. But since social struggle is strategic, compromises often gain the appearance of stability: landscapes become naturalized; they become quite unremarkable. (MITCHELL, 2008, p. 163)⁹⁸.

As divisões da paisagem realizadas pelas pessoas conforme suas visões de mundo compõem espacialidades que podem ser vividas pelos grupos ou pelos sujeitos. É importante, portanto, que a paisagem seja composta pelos sujeitos a revelar problemas sociais. Ela desvela as situações das contradições agrárias, urbanas e ambientais em seus variados níveis. Ao mesmo passo, cada sujeito decifra, significa e conecta sua própria visão de paisagem.

O *Kitsch* possui uma certa ironia e deve ser tratado de forma cuidadosa e ao mesmo passo corrobora para o constructo do conceito de paisagem. Isso é particularmente relevante na contemporaneidade em que há objetos que misturam santos com imagens ditas pagãs ou incorporam elementos cotidianos e mercadológicos de maneira sarcástica. Há, como discute Cosgrove (1990), uma duplicidade da paisagem que articula a diferença autêntica à inautenticidade hegemônica. Nesse processo, a segunda emerge como uma forma dominante que destitui os nexos significantes dos primeiros e manifesta-se como uma “inautenticação” que reafirma a mercadoria como cerne das relações sociais do/no mundo contemporâneo.

Nesse contexto, o *Kitsch*, em sua formulação mais típica e menos irônica, aparece de forma subespontânea na paisagem. Ele se amalgama de modo a não ser um elemento que se destaca, pois faz parte do cotidiano. Esses objetos podem ser vendidos de maneira digital graças à internet, a se materializar nas vendas de coisas físicas ou de entidades paisagísticas inteiramente especulativas e digitais, como os NFTs e terrenos do *Metaverse* previamente indicados. Eles tomam as mais diferentes formas. A naturalização do *Kitsch*

⁹⁸ “Paisagem é, então, uma fragmentação e totalização do espaço. Pessoas fazem sentido de seu mundo fraturado vendo-o como um todo ao buscar impor sentidos e conexões. Como o conflito social é estratégico, compromissos ganham a aparência de estabilidade: paisagens se tornam naturalizadas; elas se tornam desprovidas de diferencial.” (MITCHELL, 2008, p. 163, tradução livre).

na paisagem produz outras consequências, significativamente no que concerne à relação da autenticidade da/na paisagem.

Para Relph (1975, p. 83), “kitsch is an attitude of inauthenticity in which places are treated as things from which man is largely alienated, and in which the trivial, the fantastic is made real, the authentic debased and value is measured almost entirely in terms of the superficial qualities of cost, colour, and shape”.⁹⁹ Os efeitos provocados por meio de uma *atitude kitsch*, do consumo, se perpetuam na alienação do humano no contexto da pasteurização da paisagem. Como processo alienado e alienante, a reprodutibilidade dessas atitudes reverbera na ebulição de qualidades artificiais que reiteram a ideologia dominante do modo de produção capitalista. Materializados superficialmente, os objetos *kitsch* simplificam as relações complexas de modo a *coisificar* os sujeitos.

Confessions of a Shopaholic (Delírios de Consumo de Becky Bloom), filme dirigido P.J. Hogan, é uma adaptação do primeiro livro da série *Shopaholic* de Sophie Kinsella.. Nessa película lançada em 2009, manequins ganham vida para atrair a personagem principal (Becky Bloom) a comprar produtos que ela não necessita de maneira compulsiva. É esse o caráter do *Kitsch: atração para a mercadoria, para os objetos*. O fetiche e a vontade da compra fútil implicam no empilhamento característico do *Kitsch*, a se reproduzir por meio das práticas decorrentes de sua própria inautenticidade.

O *Kitsch* maximiza o caráter “mágico” e intersubjetivo inerente ao fetiche da mercadoria como forma de incentivar a acumulação de objetos despossuídos de utilidade prática ou significado afetivo. É uma forma de potencialização da reificação dos sujeitos e das próprias paisagens que são atravessadas pelas suas lógicas linearizantes.

Se seguirmos o pensamento de Cosgrove (1998 [1984], p.269), que aponta a paisagem como “social and cultural product, a way of seeing projected on to land and having its own techniques and compositional forms; a restrictive way of seeing that

⁹⁹ “Kitsch é uma atitude de inautenticidade na qual lugares são tratados como coisas em que os humanos são majoritariamente alienados, onde o trivial, o fantástico, é feito real, o autêntico despedaça-se e o valor é medido quase inteiramente em termos das qualidades superficiais de custo, cor e forma” (RELPH, 1975, p.83, tradução livre).

diminishes alternative modes of experiencing our relations with nature”¹⁰⁰, infere-se que *Kitsch* também está diretamente relacionado à nossa maneira de vivenciar a natureza. Ao mesmo passo, ressalta-se que a natureza e os grupos sociais não são separáveis. Com esta concepção, a produção dos objetos em grande escala para fantasias mercadológicas centradas na maximização do fetiche nos atinge em todas as relações.

A técnica levou à reprodução das coisas que caminhou rumo ao universo do *Kitsch*. Esse mundo artificial foi criticado duramente desde sua gênese e simultaneamente se tornou objeto de estudo e comparação ao autêntico, à criatividade. Essa criatividade ligada a arte foi, e ainda é, uma das principais contraposições ao mundo das imitações reducionistas concernentes à reificação e multiplicação inautêntica realizada pelo empilhamento de paisagens *Kitsch*.

Os cubistas, por exemplo, abominavam as lógicas de reprodução e o fato de que era muito mais venerado e valorizado do que a arte em si. Gleizes e Metzinger (1964, p. 6) refletem que, “while the painter, eager to create, rejects the natural image as soon as he has made use of it, the crowd long remains the slave of the painted image, and persists in seeing the world only through the adopted sign. That is why any new form seems monstrous, and why the most slavish imitations are admired”¹⁰¹ (METZINGER; GLEIZES, 1964, p. 6). As imitações que começaram a se popularizar no começo do século XX foram abominadas pela maioria dos artistas.

No entanto elas possuem certo crédito, já que em decorrência dessas imitações, na contemporaneidade é possível admirar obras criativas e que não se encaixam em estéticas hegemônicas predeterminadas em função da ideologia que presentifica a centralidade da mercadoria na vida social. O Cubismo, ao abominar a valorização do falso, inautêntico, formou uma relação contraditória às imitações. Essa significação também coube ao Surrealismo, salientado por Benjamin (1997) como oposto ao *Kitsch*.

No *Kitsch* o sonho intrínseco às paisagens de supra-realidade(s) toma a forma de mercadoria, ultrapassando a barreira do imaginário. Vende-se o próprio imaginário

¹⁰⁰ “tenho argumentado que paisagem é um produto social e cultural, uma maneira de ver projetada na terra e que tem suas próprias técnicas e formas composicionais; um modo restritivo que diminui modos alternativos de experienciar nossas relações com a natureza” (COSGROVE, 1998, p.269, tradução livre).

¹⁰¹ “Enquanto o pintor, ansioso para criar, rejeita a imagem natural assim que ele faz uso dela, a multidão permanece longamente escrava da imagem pintada e persiste a ver o mundo apenas por meio do signo adotado. É por isso que qualquer nova forma parece monstruosa e por essa razão maior parte das imitações baratas são admiradas” (METZINGER; GLEIZES, 1964 [1912], p. 6, tradução livre).

transmutado em forma-mercadoria como maneira de hipertrofiar a imposição e multiplicação do fetiche convergente à constituição social hegemônica. Essa relação da/na paisagem do sonho se relaciona ao autêntico e inautêntico, ligado aos produtos e as vontades que eles impõem, de modo que pode *plastificar* a paisagem. No entanto, a contradição sempre está presente e se apresenta na extensividade de contraposições que se transmutam geograficamente e historicamente. As relações anteriores às grandes imposições de objetos continuam nos diferentes tempos e espaços constituintes e revelados na paisagem, sejam na forma de permanências de irreverências ou como pontos de partida para novos imaginários insurgentes que contrapõem a hegemonia do *Kitsch*.

No seu nível mais intenso, a reificação da paisagem atinge o caráter de **disneyficação**. Esse efeito foi criado e propagado pelo turismo e provoca uma relação de *inautenticidade* nos locais à medida em que pasteuriza linearmente as paisagens dinâmicas e com identidades locais rumo a espacialidades que atendem à lógica hegemônica da mercadoria e da reificação (RELPH, 1976). No entanto, a relação do *Kitsch* e o sonho que Benjamin aponta transcende a banalidade dos produtos de consumo em sua forma atual disneyficada:

O sonho já não abre uma distância azul. Tornou-se cinza. A cinza capa de pó sobre as coisas é o seu melhor componente. Os sonhos são agora um caminho direto à banalidade. De uma vez para sempre, a técnica revoga a imagem externa das coisas, como notas de banco que perderam validade. Agora a mão se agarra a esta imagem uma vez mais no sonho e tateia seus contornos familiares para despedir-se. Ela toma os objetos pelo lugar mais comum. Que não é sempre o mais adequado: as crianças não seguram um copo, metem a mão dentro. E que lado a coisa oferece ao sonho? Qual é o lugar mais comum? É o lado desbotado pelo hábito e adornado baratamente com frases feitas. O lado que a coisa oferece ao sonho é o *kitsch*. (BENJAMIN, 1997, p. 188).

A imagem da inocência da criança ao tocar o copo, ou seja, uma tecnologia, em oposição ao adulto, que se deixa levar pela dominação da tecnologia, é reveladora. Damião (2016, p. 135-136), interpreta essa passagem, abordando que, “o sonho perde o reflexo do mundo coletivo da experiência social plena e passa a repercutir imagens edulcoradas do mundo das mercadorias. É este o sentido *kitsch*: quando as coisas se transformam em sonho”. Antes, o objeto era apenas mais um utensílio, ou um adorno. No entanto, desde o momento em que essa coisa se transforma em sonho, no sentido de

desejo, de necessidade induzida, ela se torna *Kitsch*, o qual pode ser hipertrofiado em paisagens disneyficadas.

O *Kitsch*, nesse sentido, nada mais é do que o lado cinza do sonho, sem vida, baseada em coisas, a transformar lugares sem significação evidente. Ele é aquilo que os sujeitos colocam dando significados nas coisas e esses significados transformam os objetos em *sonho* que intensifica o fetiche da mercadoria. Na paisagem esse sonho é visto de diversas formas, sendo o processo de Disneyficação uma das mais evidentes. Esse processo ocorre por meio da relação do sonho com os objetos, algo que Damião aponta ao escrever que,

Cabe-nos, contudo, enfatizar a relação desta impregnação do sonho nos objetos, um processo negativo de estetização da relação do sonho nos objetos, um processo negativo de estetização da relação com os mesmos, porque inconsciente-alienado, além de enrijecido, em sua forma de recepção, caracterizada pelo hábito. Igualmente individualizado, no ambiente formado pela concepção de lar burguês, com último refúgio do sonho que se sonha por meio dos objetos, carregados de uma nostalgia acinzentada. O homem-mobília, camuflado nos objetos de desejo e de sonho, sujeito à estagnação ou fossilização, é a imagem que Benjamin nos oferece. A irrupção dialética desta imagem, ainda inconsciente, no limiar entre o sonho e o acordar, determinaria o grau de politização almejado em sua relação com a história. (DAMIÃO, 2016, p. 137).

É interessante lembrar que o estado de estar entre sonho e despertar é o estado que os surrealistas acreditavam ser ideal para atingir seus mais profundos pensamentos do inconsciente de uma maneira automática e, portanto, autêntica. Como anteriormente apontado, Walter Benjamin situa o sonho, onírico, como o oposto do *Kitsch*, que seria, em verdade, a venda de sonhos forjados no concreto.

Ao transpormos a ideia do homem-mobília benjaminiano, poderíamos chegar na ideia de paisagem-mobília como maneira de entender a centralidade do *Kitsch* e da disneyficação nas paisagens reificadas do mundo contemporâneo. Essa paisagem-mobília caracteriza-se por ser embebecida por objetos sem significado autêntico, mas que são alinhados e empilhados para compor desejos que seduzem imaginativamente e corporalmente os sujeitos em sua condição de mercadoria. Dessa forma, as intencionalidades dispostas na paisagem, ainda que permaneçam únicas, nem sempre são completamente autênticas. Ela é, por vezes, corrompida por ideais de outros sujeitos e,

mais ainda, da lógica da forma-mercadoria que está no centro das relações sociais do presente capitalista (JAMESON, 1984).

A relação do sonho, do imaginário, com a venda desses mesmos sonhos, ainda que de certa forma corrompidos por intencionalidades de terceiros, é tão entrelaçada que o próprio Salvador Dalí corroborou em alguns trabalhos com Walt Disney, grande símbolo do capitalismo contemporâneo, uma das ascendentes *megacorps* que pareciam profetizar os adeptos do movimento *cyberpunk* abordado no capítulo prévio. No entanto, apesar do curta *Destino*, que revela paisagens construídas no imaginário de Dalí e Disney, ter sido realizado em 1945, ele foi lançado apenas em 2003.



Figura 34: Frame de *Destino* - Curta produzido por Walt Disney com colaboração de Salvador Dalí, 2003.

Essa colaboração mostra Cronos sendo personificado em uma mulher, de maneira a contar sua história. Nela, Dalí desenvolve como vemos o tempo ao longo de nossa vida e o externaliza em paisagens de supra-realidade que se transmutam em acordo com uma dinâmica onírica de interações. E como o tempo é percebido pelos sujeitos. No entanto, o que nos interessa no momento é a relação da arte autêntica, do surrealismo que abordamos nos capítulos anteriores, com o que na contemporaneidade se tornou símbolo da inautenticidade de uma das *megacorps* com maiores contornos distópicos de onipresença no imaginário cultural hegemônico.

Cabe ressaltar que a proposta do Walt Disney inicialmente se dava a partir de um constructo de imaginários, não necessariamente à venda, mas que mostrava

possibilidades. E, mais ainda, quebrava por completo a dicotomia realidade-imaginário que, como já debatido, não são opostos. Apesar de sua origem entrelaçada ao cosmo do fetiche da mercadoria, o curta em si mostra uma arte autêntica que, conforme apontado por Damiano (2016, p. 139):

À arte, segundo Benjamin, cabe o papel de transpor a ilusão que move o desejo nostálgico projetado nos objetos-mercadorias, neste caso, o próprio corpo. À arte cabe o papel de despertar – mesmo que pelo meio da ilusão – o utópico e verdadeiro. Talvez a arte das vanguardas tenha cumprido este papel, não sendo poucos os exemplos apontados por Benjamin na literatura. No entanto, em geral, o embelezamento que escapa à arte com graus de politização, permanece nas imagens publicitárias e na mimesis física e tecnicamente construída que quer se assemelhar à perfeição, também técnica e digitalmente transformada, das imagens vendidas e vendáveis dos corpos.

Bem como o corpo é vendido, é também vendida a paisagem. Ela é transformada pela tecnologia da mesma maneira que se transforma corpos de maneira a metamorfosear a experiência em ilusões espaço-temporais com o intuito de vender essas mesmas experiência para aqueles que a podem comprar.

A transformação do sonho no *Kistch*, em um sonho inautêntico marcado pela mercadoria e seu fetiche a ser comercializado se relaciona diretamente com a reprodução da arte e o contato dos sujeitos com essas obras, de maneira a reiterarem paisagens-mobília. Assim, como apontado por Benjamin,

[...] a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a pela primeira vez na história mundial de sua existência parasitária em relação ao ritual. A obra de arte reproduzida torna-se, progressivamente, a reprodução de uma obra de arte destinada à reprodutibilidade. Por exemplo, é possível uma multiplicidade de revelação autêntica não faz sentido. *No momento, porém, em que o critério da autenticidade fracassa na produção artística, a totalidade da função social da arte é transformada. No lugar de sua fundação sobre o ritual, esta deve fundar-se em outra práxis, a saber: a política.* (BENJAMIN, 2017, pp. 61-62).

A ideia de uma reprodução de obras artísticas, autênticas, chamava atenção em tal ponto que até artistas forjavam ser recriadores de suas obras. Joan Miró, por exemplo, era um reproduzidor de sua própria obra, de maneira a vender como falsa mesmo sendo verdadeira (CHIPP, 1993). Andy Warhol, marca sua vida artística pela reprodução de imagens já famosas no meio *pop* estadunidense. Na contemporaneidade, essa mesma arte é encontrada estampada em capas de celulares e revestimentos de sofás.

A transformação da função da arte, de instigar, de ser autêntica, única, é então subvertida para a inautêntica, reproduzida e vendida para diversas pessoas que querem fazer parte de um sonho elitizado. Há uma apropriação capitalista da autenticidade que transmuta essas imagens em caminhos para reforçar a hegemonia do fetiche da mercadoria. Assim, é nítido a relação da venda de obras de arte falsas ou miméticas para com a sociedade e com a política hegemônica centrada em relações entre mercadorias que é por ela exercida.

Assim, “*A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. O comportamento mais reacionário – diante de um Picasso, por exemplo – torna-se altamente progressista em face de um Chaplin.*” (BENJAMIN, 2017, p. 86). A reprodução da obra de arte transforma o próprio pensamento político e isso se revela verdadeiro também na paisagem. São paisagens inautenticadas pela multiplicação de processos de empilhamento de *Kitsch* que podem erigir-se como a cristalização de paisagens-mobília disneyficadas.

Os sonhos, que antes eram colocados como distante da realidade por alguns, agora é presente na realidade concreta. Não há mais a linha da arte surrealista que mostra o subconsciente em forma de imagens que parecem não fazer parte do mundo concreto. Agora, essas mesmas imagens fazem parte da concretude e, mais ainda, são vendidas de tal forma que separam aqueles que podem viver esses sonhos daqueles que não podem. Contudo, os conectam na mesma tessitura hegemônica do fetiche da mercadoria.

Isso também é vivido pela venda de paisagens e imaginários que antes se viviam apenas por meio dos livros ou pelo cinema. Ainda que esse último já seja uma maneira mais rápida de venda dos sonhos, agora é possível de ser tocada, visualizada e sentida nas paisagens-mobília que foram fabricadas desde seu princípio com o objetivo de serem disneyficadas. Tudo isso decorre de modificação de paisagens que tinham significados outros, mas que, para atender os desejos do mercado fantasiado de sujeitos, modificaram em completo suas intencionalidades.

4.2. QUANDO A FANTASIA NÃO É APENAS A REALIDADE, MAS O CONCRETO, A PAISAGEM É A PROTAGONISTA

*A dream is um sonho
Um sonho é a dream
Mas sonhar is dreamy*

Consideremos as paisagens promulgadas pelos autores dos livros de fantasias debatidos no capítulo anterior e juntemos com a venda de sonhos que se transforma em também uma venda de paisagens-mobília. Nessa relação a fantasia não é apenas fantasia e nem mesmo sonho, mas presente no espaço concreto. Ela foi possibilitada pelo apelo cada vez maior de viver aquilo que se vê nas telas à hipertrofia do *Kitsch* e do fetiche da mercadoria, já que uma experiência terceirizada, com intermédio de uma tela, não é o suficiente para apaziguar o sentimento de inquietude decorrente da duplicidade das paisagens do mundo contemporâneo (COSGROVE, 1990).

A suposta contraposição entre realidade e sonho, como já debatido, não é algo inerentemente contraditório, dado que para o turismo não isso não se transformaria em um problema. Ele efetiva mudanças nas paisagens que antes eram buscadas – ou não – por outras razões. Esses locais, que outrora tinham outros propósitos, são ressignificados em paisagens *Disneyficadas* por meio da popularização de livros e filmes transmutados em formas-mercadorias dotados de sentidos miméticos alusivos ao *Kitsch*. Essa relação pode provocar e evidenciar grandes problemas sociais, o que corrobora para um maior aprofundamento na disparidade entre as classes sociais.

As paisagens são transformadas em *sonhos* e a relação autêntico-inautêntico fica escondida em meio à paisagem-mobília, variante-chave da paisagem-mercadoria. A *inautenticidade*, antes encontrada em sua maioria nas cópias de obras de arte, se transmite também para os diversos locais. Essa situação foi provocada também pelo aumento da incorporação espacial da técnica. Essa virtualidade latente posta pelos processos modernizadores impõe determinados ideais associados a ideologias que favorecem os nexos hegemônicos e hegemonzantes da superestrutura de reprodução do capital.

Relph (1975, p. 80), afirma que “as authenticity consists of an openness to the world and an awareness of the human condition, so inauthenticity is an attitude which is closed to

the world and to man's possibilities.”¹⁰² No entanto, a inautenticidade, mesmo que reflita lógicas essencialmente mercadológicas, mostra mais que um fechamento das possibilidades criativas. Ela implica em uma fórmula pronta de um mundo em que não nos sentimos pertencentes, o mundo de *sonho* transmutado em foco do fetiche da mercadoria.

Esse mundo está ligado diretamente a uma **espetacularização** dos desejos simulados como sonhos. De acordo com Debord (1997, p.14) “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. São as imagens que comunicam e que evidenciam as relações de poder. É na paisagem que o espetáculo se realiza. O espetáculo é aquilo que faz com que aqueles que estão em uma posição subordinada na luta de classes possam, momentaneamente, sentir-se como pertencentes ou próximos do grupo dominante por meio da hipertrofia do fetiche da mercadoria.

Conforme Sanguin (1981, p. 571), « de ce fait, certains lieux et paysages contemporains sont pasteurisés, sans racines, stéréotypés, artificiels et planifiés par d'autres »¹⁰³. Características difundidas pelo *Kitsch*, também são promovidas pela sua espetacularização. Ao reunir os sujeitos entremeio a uma superestrutura que maximiza a ideologia da mercadoria como forma de associação social por excelência, as paisagens *Kitsch* possibilitam a reprodução do espetáculo como veículo para a continuidade *ad nauseum* da reificação de pessoas e lugares.

Debord (1997, p. 23), reflete que “o que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne *como separado*”. Ao mesmo tempo em que o espetáculo, em teoria, reúne as classes sociais, essa reunião é realizada de forma separada. Mesmo que possam vivenciar o mesmo local, a mesma forma de espetáculo, a separação prevalece em função do abismo crescente entre as classes. É uma forma de amortização das aparências referente a continuidade de precarizações sociais contemporâneas que se expandem conjuntamente ao aumento da concentração de renda e poder das *megacorps*. Mais que ser um sujeito, cidadão ou trabalhador, nos tornamos espectadores de paisagens-mobília inautênticas que se compõem *para o consumo e apesar dos nossos desejos subconscientes*.

¹⁰² “a autenticidade consiste em uma abertura ao mundo e uma compreensão da condição humana, logo a inautenticidade é uma atitude fechada ao mundo e as possibilidades do homem” (RELPH, 1975, p. 80, tradução livre).

¹⁰³ “dessa maneira, certos lugares e paisagens contemporâneos são pasteurizados, sem raízes, estereotipados, artificiais e planejados para os outros” (SANGUIN, 1981, p. 571, tradução livre).

O mundo da *Disneylândia*, sonhado no sentido de espetáculo, está espalhado de diversas maneiras. A classe média, ao ter o mínimo de contato, se percebe como pertencente ao mundo dos grupos hegemônicos, ainda que não sejam. Essa é a mesma sensação falsa que alguns objetos *Kitsch* oferecem: a ilusão de se pertencer a uma classe social que oprime aquela posição social na qual o sujeito está inserido. O espetáculo reiterado pela disneyficação das paisagens faz com que o trabalhador perca a consciência de classe que poderia ser central para a transformação radical da realidade social (DEBORD, 1997).

Pela grande significação que o símbolo Disney representa, uma experiência inautêntica de paisagem que o *Kitsch* revela, e já mencionamos, é a *disneyficação* (RELPH, 1976). De acordo com esse autor, “The products of ‘disneyfication’ are absurd, synthetic places made up of a surrealistic combination of history, myth, reality and fantasy that have little relationship with particular geographical setting”¹⁰⁴. A referência à Disney diz respeito principalmente a comercialização de lugares e paisagens mágicas e dotada de elementos que se aproximam a uma supra-realidade que favorece à fluidez ideológica da forma-mercadoria.

Voltemos para a ideia de inautenticidade do lugar em Relph (1976). Para o autor, “whereas an unselfconscious and inauthentic attitude to place is associated with mass value and kitsch, self-conscious inauthenticity tends to be expressed in the application to places of *technique*, especially through various forms of planning”¹⁰⁵ (RELPH, 1976, p. 87). O planejamento urbano, seja pelos jardins, *shoppings*, e outros, expressa diretamente um sentido de inautenticidade do lugar-cidade.

No entanto, tais medidas transcendem as construções em processo, até mesmo naquelas que já existem, mas que por algum outro tipo de técnica, é influenciado de modo que pode vir a ocorrer sua deslugarização. Não é por menos que Debord (1997, p.113) reafirma o caráter superestrutural em que “O urbanismo é a realização moderna da tarefa permanente que salvaguarda o poder de classe: a manutenção da atomização de trabalhadores que as condições urbanas produção tinham perigosamente *reunido*”. A própria forma de produzir e fabricar paisagens-mobília tem por cerne a ideologia de reiteração do lugar central ocupado pela mercadoria como determinante de todas as relações sociais.

¹⁰⁴ “Os produtos da ‘disneyficação’ são lugares sintéticos e absurdos constituídos por uma combinação surrealista de história, mito, realidade e fantasia que pouco tem em comum com uma realidade geográfica em particular” (RELPH, 1975, p.95, tradução livre).

¹⁰⁵ “enquanto uma atitude inautêntica e não-autoconsciente ao lugar é associada com produção em massa e kitsch, inautenticidade autoconsciente tende a ser expressa na aplicação *técnica* de lugares, especialmente por meio de formas variadas de planejamento” (RELPH, 1976, p.87, tradução livre).

Romances como *Game of Thrones* e *Crepúsculo*, ao serem materializados em forma de imagem pelos filmes, provocaram uma onda de turismo nas paisagens que foram utilizadas para filmarem as tramas. No primeiro caso, como usaram diversos cenários, alguns deles começaram a produzir roteiros de viagem próprios para os fãs da série a vivenciar o mundo de fantasia medieval reificado na produção da série digital/televisiva.

Os principais lugares, Dubrovnik na Croácia e Belfast na Irlanda do Norte, promovem tais roteiros *neomedievalista* e são inundados de fãs da série originalmente criada pela mente de George R. Martin. Outros lugares, como a Ilha de Malta, patrimônio Mundial da Humanidade, sofreu alguns impactos ambientais em suas principais atrações turísticas, que, apesar de também ser afetada por impactos naturais, os ocasionados pelo fluxo principalmente de fãs¹⁰⁶, aumentaram tais riscos e podem ter desequilibrado o ecossistema de modo irreparável.



Figura 35: Roteiro turístico para visitação dos principais locais de gravação da série Game Of Thrones na Irlanda.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Ver mais em: <<https://www.thetravel.com/game-of-thrones-affected-tourism/>>

¹⁰⁷ Fonte: <<https://www.cntraveler.com/stories/2015-03-02/how-to-take-a-game-of-thrones-tour-of-northern-ireland>> Acessado em 16 de setembro de 2022.

Para realizar o tour nas locações da série *Game of Thrones* (figura 36) – baseada em *As crônicas de Gelo e Fogo* de George R. Martin – basta comprar na internet, em conjunto com ingressos para alguns locais e assim experienciar de maneira direta as paisagens que foram televisionadas como Westeros. Exceto que, de fato, não é a Westeros que George R. Martin imaginou, mas uma criada para as telas e posteriormente utilizada para atrair milhares de fãs mais da série do que dos livros. Tratam-se, portanto, de uma transmutação do imaginário supra-real do romancista em paisagens-mobília disneyficadas e vendíveis por meio do turismo que reitera a reificação desses espaços deslugarizados pela técnica cinematográfica.

Mesmo que essa dinâmica seja mais visual do que necessariamente imaginada, a considerar o apelo da série, não deixa de nos mostrar, mais uma vez, as tênues relações da realidade. Além disso, há de se considerar qual o apelo para com o fantástico – nesse caso ligado à seres fantásticos – e a necessidade de uma vivência mais direta do que em nossos próprios imaginários. Reforça-se a estratégia da espetacularização como forma de transmutação das paisagens autênticas em formas-mercadorias publicizáveis e vendáveis na conjuntura cultural hegemônica do capitalismo tardio descrito por Jameson (1984).

É nesse contexto que se relaciona a paisagem com as imagens inautênticas, uma vez que o ocorre é uma venda de paisagens que foram utilizadas por filmes em filmagens ou como local central de uma trama literária. Nesse sentido, “Quando se levanta a questão do desejo – normalmente localizado nos produtores e consumidores de imagens –, a imagem é tratada ou como uma expressão do desejo do artista ou como um mecanismo para suscitar os desejos do espectador.” (MITCHELL, 2015, p. 165). O desejo à imagem não se limita à apenas objetos, transcende para a paisagem, o desejo de viajar não para experienciar o lugar, sua história, mas para tirar fotos programadas para serem postadas no *Instagram*, *Facebook*, no futuro *Metaverse* ou em outras redes sociais.

No outro caso mencionado, a cidade de *Forks*, nos Estados Unidos, referência da autora, Stephanie Meyer para ambientação de *Crepúsculo*, publicado inicialmente em 2008, chegou a receber uma grande quantidade de turistas-fãs¹⁰⁸. Isso ocasionou na modificação da cidade para atender o fluxo de visitantes. Esse mesmo interesse em “ver”

¹⁰⁸ Fonte: <<https://visitesattle.com/saga-crepusculo-um-tour-por-forks-a-cidade-dos-vampos/>> Acessado em 16 de setembro de 2022.

similarmente tem acontecido em uma réplica mimética da Paris Chinesa, mesmo que nesse caso, as moradias ficaram apenas para o olhar, sem recepção de moradores¹⁰⁹.

Esses casos constituem *fabricações de lugares* (RELPH, 2012) que também são **fabricações de paisagens**. Tais paisagens-mobília, apesar de já existirem, são modificadas de forma a atenderem a um novo público e têm sua vivência ressignificada. Essas relações se configuram como sonhos, onde as próprias paisagens e lugares são reificadas por meio da lógica hegemônica do espetáculo e de sua reiteração espacial da forma-mercadoria. Esses sonhos são configurados mais do que no ver e visitar tais lugares, eles realizam-se como tentativa efetiva de vivenciar o que foi espetacularizado na série e/ou no filme. Ao estar naquela paisagem disneyficada, é como se eu pudesse fazer parte daquele momento ou atração que origina o fetiche que partilho ou sinto com aquele determinado objeto cultural. São paisagens-mobília que difundem e expandem uma hipertrofia das relações intersubjetivas determinadas pela introjeção da mercadoria no cerne do imaginário coletivo e individual.

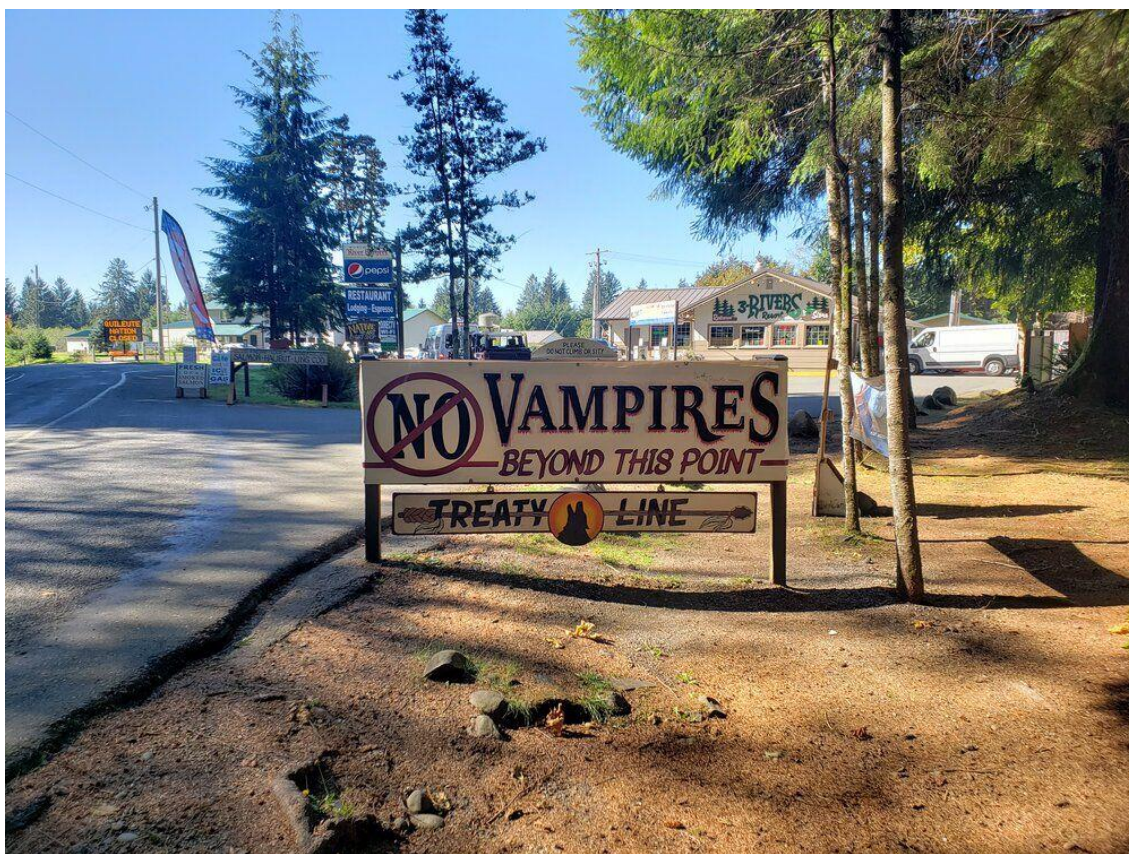


Figura 36: Linha do tratado entre vampiros e lobos.¹¹⁰

¹⁰⁹ Fonte: <<https://www.natgeo.pt/fotografia/2018/04/cidade-chinesa-replica-a-cidade-de-paris>> Acessado em 16 de setembro de 2022.

¹¹⁰ Fonte: <<https://www.thesweetsavorylife.com/blog/twilight-tour-in-forks-washington-travel-guide>> Acessado em 16 de setembro de 2022.

A transformação da cidade em que se passa os filmes e romances da série Crepúsculo, com placas de indicação do tratado entre Vampiros e Lobos (figura 37), placas em hospitais indicando onde trabalhava Carlisle, médico na obra de Stephanie Meyer, fabrica a sensação de realmente **viver** a Forks descrita pela autora e transmite uma possibilidade de cruzar com Edward e Bella caso se deseje andar pela floresta próxima à cidade. No entanto, ao mesmo momento, há lojas de objetos com estampas dos filmes, o que quebra a suspensão de descrença requerida para a imersão nessa paisagem-mobília disneyficada.

Eis que no fim, os surrealistas se mostram certos: a própria divisão entre realidade e imaginação é uma ilusão. O que constitui entre elas é uma dinâmica mútua onde ao mesmo passo que imaginamos, pensamos, também experienciamos, sentimos. Esse entrelaçamento é apropriado pelos processos de reificação inerentes ao capitalismo tardio (JAMESON, 1984) e utilizado como maneira de reiterar espacial e culturalmente a hegemonia do fetiche da mercadoria e a impossibilidade de escapar de sua fantasmagoria.

De acordo com Rose e Wylie (2006, p. 479), “the landscape is an asymptotic scene. Often calling from a distance, stirring us not just to stand, look, measure, and read but to follow, landscape names the creative tensions of selves and worlds”¹¹¹. A paisagem é vivida e criada por tensões entre “nós” e mundos. Esses mundos são conectados com os mundos dos outros e por isso as tensões fazem parte e refletem na/a paisagem.

As tensões podem ocorrer de diferentes maneiras, seja de uma maneira visível na própria paisagem, seja invisibilizada pelos sujeitos. No entanto, o que mais fica em voga é a transformação das espacialidades para o consumo dessas paisagens-mercadoria reificadas e reificantes. A transformação provocada pela disneyficação intensificada no capitalismo tardio e em sua difusão da lógica do espetáculo ocorre em sua maioria pelo cinema a partir de adaptação de obras de literatura ou histórias em quadrinhos para o cinema.

Outra série de livros que provoca a saída de fãs a procura de uma vivência mais concreta, é *Senhor dos Anéis* (1954 a 1955) de J.R.R. Tolkien que foi para as telas entres

¹¹¹ “a paisagem é uma cena assintótica. Comumente chamada de uma certa distância, provocando-nos não apenas a levantar, observar, medir, e ler, mas seguir, paisagem nomeia as tensões criativas do ‘eu’ e dos ‘mundos’.” (ROSE; WYLIE, 2006, p. 479, tradução livre).

os anos de 2001-2003, seguida por *O Hobbit* (2012-2014) e, mais recentemente, *O senhor dos anéis: os anéis do poder*, em série realizada pela Amazon e lançada em 2022.

Nos locais de gravações de *Senhor dos Anéis* e de *O Hobbit* que ocorreram na Nova Zelândia, o turismo foi intensificado drasticamente com o filme, ao ponto das próprias companhias aéreas usarem a temática como cerne em seu vídeo de segurança e propaganda (AIR NEW ZEALAND, 2014)¹¹². Nessas paisagens disneyficadas onde foram filmadas as cenas do filme, é possível, por exemplo, comprar pés de *Hobbit* e visitar as casas onde foram gravadas ou inspiradas várias das partes das produções cinematográficas.¹¹³



Figura 37: Hobbiton, vila dos Hobbits na Nova Zelândia.¹¹⁴

A considerar que, conforme Debord (1997, p. 25), “o espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem.”, as próprias mídias sociais fazem parte desse mundo do capitalismo tardio que promove uma espetacularização de paisagens, objetos, vestimentas e coisas que atraem os sujeitos por meio de seu fetiche. Elas

¹¹² AIR NEW ZEALAND. **The most epic Safety Video Ever Made**. 2014. (4m38s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=221&v=qOw44VFNk8Y> Acesso em: 10 mar. 2019.

¹¹³ Fonte: <<https://www.travelclass.tur.br/pacotes-de-viagens/para-nova-zelandia/terra-media-na-nova-zelandia-luxury>> Acessado em 16 de setembro de 2022.

¹¹⁴ Fonte: <<https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/passeio-na-nova-zelandia-leva-turistas-a-terra-media-de-o-hobbit/>> Acessado em 16 de setembro de 2022.

promovem algo que está fora do alcance, de maneira utópica e reproduzem, dessa forma, a venda e compra de cópias para se dar a ilusão de pertencer algo que seria pertencente a classe hegemônica. Trata-se, portanto, de uma maneira de destituir dos trabalhadores a possibilidade de formação da consciência de classe necessária para uma transformação radical das condições de vida.

Sobre essa questão, Carneiro (2015, p. 165-166) explica que “tudo nos leva a crer que esse projeto de felicidade ‘vendido’ pela modernidade, gestado no seio de uma sociedade de consumo, fracassou e, só podia, pois deu à luz a uma felicidade efêmera em forma de produto pronto para consumo imediato, supostamente, para todos os gostos.” Essa felicidade que começou a ser “vendida” no seio da modernidade ainda existe, a promover ainda mais um caráter efêmero. No entanto, ela é tem um caráter falsificado ou mimético que é tensionado pela espetacularização transmitidas pelas imagens que nos inundam por todos os lados.

Além disso, o projeto da modernidade também foi o de idealizar que apenas com as construções de infraestruturas, de modelos ideais promovidas pelos equipamentos tecnológicos, seria possível atingir o progresso de maneira a anular a diversidade cultural e, por consequências, suas tradições. No entanto, a modernidade não consegue efetivar plenamente seu objetivo de destruir tudo por onde passa para os reconstruir com base no cerne ideológico superestrutural da forma-mercadoria.

Sem a descoberta da possibilidade de se manusear materiais e transformá-los, na atualidade não teríamos nenhuma das tecnologias que identificamos como símbolos modernos (IHDE, 1993). Sua hipertrofia e onipresença cultural também suscitaram a alguns teóricos, como Jameson (1984), a sugerirem a noção de pós-modernismo ou capitalismo tardio. Essas e demais questões podem, simultaneamente, levar ao questionamento se de fato houve a modernidade (LATOUR, 2013), ou se tais relações foram consequências históricas, ainda que sem demolir o que há de tradicional.

Dessa forma, entende-se, assim como Carneiro (2015, p. 152), que “nada pode ser moderno e existir para sempre, o que é moderno tem de passar, tem de dar lugar a algo ainda mais moderno. Tudo que é moderno é de primeira e última geração, tudo que é moderno já traz em si o germe da degeneração, ou seja, já é por princípio obsoleto.” Dessa forma, os produtos a todo momento são mudados, mas esse projeto de modernidade ainda ocorre? Uma vez que retornamos, mesmo com a grande quantidade de imagens que nos

são colocadas como sonho, há algumas técnicas e maneiras de ver o mundo que são datadas e questionadas por essa mesma modernidade – ou pós-modernismo, na perspectiva evocativa de Jameson (1984).

Ferraz (2005, p.5012) reforça o pensamento de Carneiro ao salientar que “o homem fica imerso num mundo de fragmentos caóticos determinado pela lógica reprodutora da mercadoria. Esta é pura volatilidade, já nasce velha, sendo constantemente recriada com novas faces a se apresentarem como novidade”. Essas novidades nem sempre são realmente novidades, apenas retorno às coisas velhas de um modo “repaginado”. É o que ocorre no caso da moda, por exemplo, que promove uma reciclagem anual e periodicamente resgata modelos, cores e tecidos do passado como “da moda”, como parte do estilo vigente que favorece a continuidade de mudanças para viabilizar a continuidade *ad nauseum* da lógica da forma-mercadoria. O mesmo ocorre na arte, a ir para além dos modelos transmitidos pela modernidade.

Destarte, se, conforme Duncan e Duncan (1988, p. 125), “landscapes can be seen as transformations of social and political ideologies into physical form.”¹¹⁵, as ideologias da modernidade transformadas em utopia e vendidas como sonho são constituídas no cerne da paisagem. E por ela mesma se é possível ver as contradições do projeto da modernidade, e sua ideia de progresso que se concretiza em paisagens-mobília, paisagens *Kitsch* e/ou paisagens disneyficadas por meio de processos de hipertrofia da lógica espetacularizada e reificante do fetiche da mercadoria que toma uma dimensão marcadamente espacial no capitalismo tardio.

Dessa forma, as realizações da modernidade não destruíram a oralidade, por exemplo, e nem várias maneiras vividas pelos sujeitos, bem como formas tecnológicas anteriores ao período dito como moderno ou até pós-moderno (LATOURET, 2013). Nesse sentido, na contemporaneidade o sonho intrinsecamente convergente à supra-realidade que foi vendido pela modernidade é aprofundado. Ao se poder vivenciar a vida de outras pessoas por uma tela de celular ou computador, as realizações dessa pessoa passam a se tornar o alvo do desejo, do fetiche em um nível microfísico de poder, de outra, ao mesmo passo que há uma espetacularização também do que há de mais íntimo na vida cotidiana.

¹¹⁵ “paisagens podem ser vistas como transformações de ideologias políticas e sociais em uma forma física” (DUNCAN; DUNCAN, 1988, p.125, tradução livre).

A paisagem revela tais complexidades importantes para serem consideradas, mas que, para ser desvelada o conceito necessita de maior densidade, já que descrever e entender essas novas formas de paisagem ainda requerem conceitos para se sustentar (RELPH, 2001). As contribuições acerca da relação do *Kitsch* na paisagem, principalmente sua transformação em mercadoria, corroboram para debatermos tais relações das/nas paisagens contemporâneas. Além disso, não deixa de lado a (inter)subjetividade dos sujeitos.

Além das modificações já causadas pela tecnologia, as ações vendidas para os sujeitos, na tentativa de fazê-los sentirem *pertencentes* a algum grupo, também provocam profundas rupturas nas relações com o meio. Essas rupturas podem ser observadas das mais diferentes maneiras. Seja pela modificação completa da paisagem, seja para a venda de um modo de vida que, em teoria, existe apenas nos livros.

O caso da série *Harry Potter* (1997 a 2007) de J. K. Rowling, a venda dos sonhos de ser bruxos e estudar em um castelo é um exemplo explícito da fetichização de paisagens-mobília realizadas pela autora em associação com a *megacorp* Warner Bros. Discovery. Com a concretização da série de livros em filmes entre os anos de 2001 a 2011, desde então jogos, sites, dentre outros mecanismos, foram lançados para que os fãs da saga se sentissem cada vez mais próximo da realidade criada por Rowling.

Nesse sentido, em vários locais do mundo há tours de Harry Potter, não apenas em Londres, mas há também aquelas paisagens que, por uma proximidade de estilo, ou mesmo pela oportunidade para promover turismo se apropriando do fetiche difundido acerca daquela determinada supra-realidade, se modifica para adentrar nesse universo. Um desses casos é a *Escola de Magia e Bruxaria* em Campos do Jordão, que oferece aulas de Poções, Defesa Antitrevas e ao campeonato Argobol, inspirado no Quadribol. Essa imersão é realizada em um “hotel-castelo” em Campos do Jordão no Brasil, há mais de nove mil quilômetros do Reino Unido de Rowling.¹¹⁶ (figura 36).

¹¹⁶ Link para o site da escola: <<https://escolademagiaebruxaria.com.br/a-escola/>>. Acesso em: 13 mar. 2019.



Figura 38: Hotel-castelo caracterizado como Escola de Magia e Bruxaria. Fonte: EBM, 2022.

Para além dessa mimetização espetacular da paisagem-mobília de Hogwarts, há grupos que reproduzem o torneio de Quadribol, em formato de campeonatos universitários que ocorrem no mundo inteiro (SANGARI, 2014). Em Londres, é possível “tentar” passar pela plataforma $\frac{3}{4}$ em busca do trem para Hogwarts, passeio de trem esse que é possível vivenciar na Escócia. Transformada em mercadoria, a imaginação fantástica desse universo ficcional se tornou em uma fábrica de paisagens disneyficadas que se multiplicam no mundo todo.

Harry Potter, *Senhor dos Anéis*, *Crepúsculo* e *Game of Thrones*, são apenas alguns exemplos de externalização e consequente venda de paisagens descritas em livros e materializadas no cinema. Essa materialização no cinema, em *visualidade*, parece ser a chave principal para a procura de cafés, bares, hotéis dentre outros locais com paisagens *Kitsch* que permitem os sujeitos se sentirem mais *próximos* daquilo que antes era apenas visualizado por meio do espetáculo. Na perspectiva de Mafessoli (2008, p. 26),

o imaginário é a partilha, com outros, de um pedacinho do mundo. A imagem não passa disso: um fragmento do mundo. A informação serve, então, para fornecer elementos de organização do puzzle de imagens dispersas. Assim, as tribos de cada cultura, partilhando pequenas emoções e imagens, organizam um discurso dentro do grande mosaico mundial.

Em sua perspectiva de imaginário, mais baseado na concepção de *imagem* do que no imaginário em si, é possível compartilhar ambos ao colocarmos perante ao mundo. No

entanto, esse imaginário não precisa ser necessariamente uma imagem em si, mas algo que conjura, de certa forma, essas imagens. No caso, o autor, por meio da literatura, compartilha seu mundo com aqueles que por eles se interessarem.

Para um escritor não há nada tão transcendental quanto ver suas palavras saírem de sua mente e se formarem em frase que logo se transforma em um livro. A trama, as emoções, os discursos, as brigas, as imagens, já não são dele. Elas passam a ser do mundo e o mundo interpreta da maneira como quer essas mesmas emoções. Podendo também as subverter e transformá-las em formas-mercadoria, em paisagens passíveis de serem disneyficadas.

Dentro da perspectiva da imagem, Mitchel (2015, p. 187), aponta que, “[...] o que as imagens querem, em última instância, é simplesmente serem perguntadas sobre o que querem, tendo em conta que a resposta pode muito bem ser ‘nada’.” As imagens falam apenas se perguntarmos, mas o que elas falam depende de nossa própria interpretação.

Assim se faz a natureza da paisagem. A paisagem nos fala, canta, interpreta, revela, mas apenas se observarmos perto o suficiente com todos os nossos sentidos – e mente – em aberto. Ao mesmo momento, as nossas próprias intencionalidades podem interferir na paisagem em si, a produzir falsas revelações, falsas relações ou cristalizações de uma superestrutura que visa legitimar a continuidade do *status quo* das *megacorps* que espetacularizam as espacialidades do mundo contemporâneo. Assim se dá a natureza inautêntica de alguns lugares que são transparecidos na condição de paisagens-mobília e de paisagens *Kitsch*.

4.3. E QUANDO MENOS ESPERAMOS, ATÉ O AUTÊNTICO VIRA MERCADORIA: TRANSFORMAÇÕES DA/NA PAISAGEM DO CONCRETO

Sonho todas as noites em sonhar com um amanhã vivo

A relação entre a dominação por parte das classes hegemônicas e as resistências por parte daqueles que se encontram nas margens evidenciam as fissuras da/na paisagem. É revelador, então, compreender os elementos que transformam a paisagem em formas inautênticas. Mas, há paisagens homogêneas? Ou mesmo semelhantes? Partiremos do princípio de que sim.

Nesse caminhar acerca da homogeneidade da/na paisagem, percebe-se que não é um elemento novo, contemporâneo. As mudanças proporcionadas pela técnica e tecnologia modificaram também a relação com a paisagem. A maior facilidade na construção de edifícios possibilitou uma massiva expansão e difusão de edificações com a potencialidade modernista de variadas imitações (GOMBRICH, 2013; MOLES, 2012).

Um dos maiores exemplos pode ser encontrado na Alemanha, com o *Palácio de Herrenchiemsee*, localizado no lago Chiemsee, na ilha de Herreninsel, construído entre 1878 a 1886, a pedido do Rei Luís II da Baviera no final do século XIX após visita ao palácio de Versailles, na França (PASTEL, 2017). Tal construção, visitada por turistas do mundo inteiro, representa a relação próxima com objetos de desejo, não só por parte da burguesia, mas também pela nobreza, que era a condição histórica de Luís II.

Presente na paisagem, ambos castelos fazem parte da história e assim devem ser interpretadas para o entendimento da sociedade que dela participa. Se, por parte da nobreza há um exagero, por parte da burguesia coube a miniaturização de objetos tidos como inalcançáveis. Dessa forma, mais do que os objetos, as paisagens são *pasteurizadas* nas imitações e no jogo de realizações momentâneas de poder. Para Sanguin (1981, p. 571),

Le kitsch consiste plus spécialement en une relation entre homme et les objets relation dans laquelle les objets sont créés et produits seulement pour la consommation un public de masse. Il s'agit une attitude inauthenticité dans laquelle les lieux et les paysages sont traités comme des choses vis-à-vis desquelles homme est aliéné et dans lesquelles le trivial est voulu significatif le fantastique est voulu réel authentique

avili et où la valeur est mesurée continuellement en termes superficiels de coût de couleur ou de taille.¹¹⁷

O *Kitsch* pode ressignificar as paisagens de forma a não a substanciar, mas transformá-la em banalidade. Uma simplificação mista de significações de tempos e espaços semelhantes a ponto de se transformarem em superficial, mas ao mesmo passo fascinante para aqueles que a veem dessa maneira.

Esse *mundo Kitsch*, apesar de colocar a paisagem com pano de fundo para relações que podem ser vivenciadas de uma maneira fabricada, também a coloca como centralizadora de relações subjetivas do desejo intrínseco ao fetiche da mercadoria. Entretanto, a paisagem é alimentada de “falsificações” de modo que o próprio lugar pode se tornar uma experiência criada de maneira superficial, estereotipada, controversa com valores promovidos pelos interesses de determinados grupos hegemônicos (RELPH, 1976).

Essas atitudes que são relacionadas ao *Kitsch* (RELPH, 1976) fazem com que os lugares sejam transformados em espacialidades inautênticas em manifestações de paisagens-mobília. Essa relação está ligada principalmente à paisagem em seu sentido arquitetônico, com os *shoppings*, prédios reproduzidos em diferentes partes do mundo, jardins, aeroportos, e outros lugares que são *deslugarizados*, na expressão do autor (RELPH, 1976), pela inautenticidade de suas paisagens. Relph (1976, p.117), dessa forma, disserta que

The development and diffusion of the inauthentic attitudes to place of kitsch and *technique*, and the standardized manifestations of these attitudes in the landscape, appear to be widespread and increasing in most of the western world. The trend is towards an environment of few significant places – towards a placeless geography, a flatscape, a meaningless pattern of buildings.¹¹⁸

Apesar da grande difusão da inautenticidade do lugar refletida na paisagem serem promovidas no ocidente, nos tempos contemporâneos, a mesma questão existe no oriente. As inúmeras réplicas de cidades europeias na China promovem uma espetacularização

¹¹⁷ “O kitsch consiste, particularmente, em uma relação entre o homem e os objetos, relação pela qual aqueles objetos são criados e produzidos somente para o consumo de um público em massa. Ele é uma atitude de inautenticidade no qual os lugares e as paisagens são tratadas como coisas em que os homens são alienadas e nas quais o trivial é significativamente desejado, o fantástico é desejo real, o autêntico aviltado e o valor é mensurado continuamente em termos superficiais de gosto, cor ou tamanho.” (SANGUIN, 1981, p.571, tradução livre).

¹¹⁸ “O desenvolvimento e difusão de atitudes inautênticas ao lugar do kitsch e da *técnica*, e as manifestações padronizadas dessas atitudes na paisagem, parecem ser amplamente difundidas e crescentes na maior parte do mundo ocidental. A tendência de um ambiente com poucos lugares significantes – em direção a uma geografia deslugarizada, uma *flatscape*, um padrão sem sentido de construções.” (RELPH, 1976, p.117, tradução livre).

dos locais turísticos da Europa ao mesmo passo que falsifica as cidades e a experiência dos moradores de tais cidades.

As réplicas chinesas de cidades ocidentais para atração turística e ainda moradia, também são constituídas com base em um mercado mundial. Isso ocorre em detrimento das pessoas que ali vivem, tal elemento configura na espetacularização da própria moradia, a qual já é por ela mesma reificada em sua transformação em bem de consumo, em forma-mercadoria. A pasteurização desses lugares também está ligada a esse processo de reprodução de paisagens-mobília com cerne na lógica do espetáculo inerente ao estágio atual do capitalismo globalizado.



Figura 38: Paris, França à esquerda e "Paris" (Hangzhou), China à direita. ¹¹⁹

Uma das mais famosas, a réplica de Paris citada *en passant* na seção anterior, é o bairro de Tianducheng localizado na cidade de Hangzhou na China continental (figura 39). O bairro começou a ser construído em 2007 e na contemporaneidade atrai diversos turistas. O bairro projetado para 10 mil pessoas é praticamente desabitado, o que, para um país que possui mais de 1 bilhão de habitantes, é um dado questionável sobre a percepção

¹¹⁹ Ver mais em: <<https://www.natgeo.pt/fotografia/2018/04/cidade-chinesa-replica-cidade-de-paris>>; <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-veneza-chinesa/>>; <<https://www.bbc.com/news/av/world-asia-18327751/chinese-replica-of-austrian-village-unveiled>>.

dos chineses acerca da artificialidade desse local. Além de uma Paris chinesa, naquele país há uma Veneza e uma cópia da vila austríaca Hallstatt.

Há casos em que o governo chinês desmonta cidades, como o caso da vila de Tianjin que foi destruída para em seu lugar erguer a Manhattan de Nova-York¹²⁰. Ela era para ser concluída no ano de 2019, contudo, sem explicações o projeto foi abandonado e se transformou em uma cidade-fantasma. Na China há outros vários exemplos de cópias de monumentos e cidades, como a sede da Huawei, marca de eletrônicos chinesa que possui várias cópias arquitetônicas de cidades Europeias¹²¹.

Mas o que esse fenômeno pode representar para a paisagem? O governo chinês, assim como o rei Luís II da Baviera que replicou Versailles, mostra um estranho fetiche por obras ocidentais famosas e históricas que possuem significados para os lugares onde se encontram. No entanto, no caso da China, ao chegar a destruir vilas inteiras para construções de cidades inabitadas, essa empolgação pelas cópias, que começou pelos eletrônicos e roupas e se expande agora para cidades e monumentos, revela uma colonização do governo no próprio país. Aparenta indicar uma tentativa de modernização baseada na Europa e Estados Unidos, principalmente de se distanciar de suas próprias cidades históricas e vívidas. Seria, assim, uma troca da vivência autêntica para uma vivência inautêntica das paisagens.

As obras arquitetônicas *Kitsch* (MOLES, 2012) compõem as *paisagens Kitsch*. Se, como indica Cosgrove (1998 [1984], p. 20) “landscape is object and subject both personally and socially”¹²², ver a paisagem como objeto pressupõe sua manipulação tanto subjetiva (pessoal) quanto objetiva (social). Dessa maneira, a vivência nesses lugares são manipuláveis mais do que nos lugares originais. Ressalta-se que as paisagens que sofrem a cópia também podem ser consideradas como experiências inautênticas para seus visitantes, uma vez que são demasiadamente turísticos e tem parcelas inteiras das cidades artificialmente mantidas ou transmutadas em paisagens-móvel, como é o caso de Paris e de Nova York.

¹²⁰ Ver mais em: <<https://www.cnbc.com/2019/01/15/huawei-new-campus-in-dongguan-china-photos.html>>.

¹²¹ Ver mais em: <<https://epocanegocios.globo.com/Empresa/noticia/2019/01/replicas-de-cidades-europeias-e-sistema-ferroviario-interno-por-dentro-do-novo-campus-da-huawei.html>>.

¹²² “paisagem é socialmente e pessoalmente tanto um objeto quanto um sujeito” (1998 [1984], p.20, tradução livre).

É preciso pensar também no *efeito* dessas contradições e relações presentes em uma *paisagem-mercadoria* frente à sua mutabilidade. Tais contradições são reveladas na *fantasmagoria* presente nessas paisagens. Segundo Buck-Morss (1992, p. 22) tal conceito de paisagem teve sua origem na Inglaterra, em 1802, “as the name of an exhibition of optical illusions produced by magic lanterns. It describes an appearance of reality that tricks the senses through technical manipulation. And as new technologies multiplied in the nineteenth century, so did the potential for phantasmagoric effects”.¹²³ Se durante o século XIX o efeito de fantasmagoria se multiplicou com o avanço da técnica, esse foi potencializado durante o século XX e ainda mais na dinâmica digital e especulativa que vêm se hipertrofiando nessa alvorada do século XXI.

Dutra Júnior (2016, p. 361) comenta que, “a mercadoria e sua fantasmagoria estão diretamente associadas ao contexto do progresso, as formas ideológicas subjacentes clamaram pela continuidade dessa forma pautada na inexorabilidade do próprio progresso.” O progresso, profundamente criticado por Benjamin (2012; 2017; 2018), provoca a eterna inovação e rompimento com o passado e até mesmo sua anulação.

Nas paisagens a ideia de progresso se apresenta no formato de obras arquitetônicas, infraestrutura urbana, dentre outros, mas, também revelam as contradições sociais (SERPA, 2013). Ao transformarem a paisagem, essas construções também modificam suas lógicas internas e permitem a aproximação de lugares distantes seja de forma física ou digital.

A fantasmagoria é conceito herdado do fetiche da mercadoria de Marx e da reificação cunhado pelo filósofo marxista Lukács. Tal conceito corrobora para compreender as paisagens que são vendidas e que são metamorfoseadas em *Kitsch*. De acordo com Buck-Morss (1992, p. 22),

In the *Passagen-Werk*, Benjamin documents the spread of phantasmagoric forms to public space: the Paris shopping arcades, where the rows of shop windows created a phantasmagoria of commodities on display; panoramas and dioramas that engulfed the viewer in a simulated total environment-in-miniature, and the World

¹²³ “originado na Inglaterra em 1802, como o nome de uma exibição de ilusões de ótica produzidas por lanternas mágicas. Ele descreve uma aparência de realidade que engana os sentidos por meio de manipulação técnica.” (BUCK-MORSS, 1992, p.22).

Fairs, which expanded this phantasmagoric principle to areas the size of small cities.¹²⁴

Essas formas, anteriores aos shoppings, parques temáticos e videogames, proporcionaram uma expansão do fetiche associado à lógica turística onde a sua experiência é sempre observada e monitorada, em que aquela paisagem é dotada de um caráter iminentemente associado à mercadoria (BUCK-MORSS, 1992). Na contemporaneidade há a venda não do destino turístico em si, mas da *experiência* desse destino, é um sentido de estar imerso naquele *espetáculo*. Essa *experiência* se configura em paisagem na medida em que se vende a paisagem e sua lógica por meio de propagandas turísticas e do modo de vida do lugar que podem parecer reais, ainda que não sejam. É, de fato, uma emersão da paisagem-mobília destituída de autenticidade e dotada de um caráter inexoravelmente reificante.

Nesse sentido, o que seria uma fantasmagoria da paisagem? Retomando o que já mencionamos previamente, ao transformar a própria paisagem em mercadoria, de maneira a ser vendida, não apenas em relação aos destinos turísticos, mas também aos grandes centros comerciais, tais paisagens oferecem em seu sentido de pensamento uma externalização extensiva referente ao que é a realidade. Dessa forma, a fantasmagoria da paisagem seria aquilo que está para além da paisagem e que, contudo, está intrínseco a ela em sua condição de possibilidade de transmutação em mercadoria e reprodução do fetiche.

A fantasia – em sentido do autor – coloca o sujeito como objeto, ao situar ele próprio como mercadoria. Benjamin (2018 [1935], p. 60), já ressaltava que “As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa para o segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se. A indústria de entretenimento facilita isso elevando-o ao nível da mercadoria”. No período contemporâneo pode-se citar com igual função das exposições universais as práticas turísticas e o mercado internacional de arte (STALLABRASS, 2006).

A fantasmagoria da paisagem-mercadoria, a variante mais marcante da paisagem-mobília, se intensifica pela lógica contemporânea da *disneyficação*, como apontado

¹²⁴ “Nas *Passagens*, Benjamin documenta a expansão das formas fantasmagóricas pelos espaços públicos: os arcados de compras de Paris, onde as vitrines de lojas criavam uma fantasmagoria de mercadorias dispostas; panoramas e dioramas que engoliam o observador em um meio-em-miniatura total simulado, e as Feiras do Mundo, cujas expandiram esse princípio fantasmagórico para áreas do tamanho de pequenas cidades.” (BUCK-MORSS, 1992, p.22, tradução livre).

anteriormente. Ela é uma construção ideológica que reafirma os valores da classe hegemônica, de maneira a suprimir ou secundarizar o direito ao olhar dos trabalhadores que são hegemônizados pela lógica cultural do capitalismo tardio, conforme descreve Jameson (1984). Determinados grupos, como discorre Cosgrove (1998), impõem seu modo de ver ao se posicionarem na condição dominante de construtores de paisagens que reiteram a superestrutura que permite a continuidade do *status quo*.

A formulação e aproximação da ideia de fantasmagoria na paisagem, em especial da paisagem-mercadoria, consubstancia uma maneira de ver os lugares em suas lógicas contemporâneas de compra e venda. A inautenticidade da paisagem é parte de um processo amplo de reificação da vida cotidiana. Relph (1976, p. 82) aponta que:

It is clear that inauthenticity is the prevalent mode of existence in industrialised and mass societies, and it is commonplace to recognize that mass values and impersonal planning in all their social, economic, and physical forms are major manifestations of such inauthenticity. But how these appear in the experience and appearance of places and landscapes is rarely considered.¹²⁵

O autor divide a atitude inautêntica do lugar em dois contextos: no *Kitsch*, que inclui o lar, principalmente em relação ao acúmulo de objetos e o turismo, mais especificamente a atitude na condição de turista; e a relação da técnica e o planejamento urbano, quando as construções realizadas estão longe de ser para uma experiência autêntica de lugar. Ambas as relações têm reflexo direto na paisagem, particularmente quando relacionadas à deslugarização, ou seja, a retirada do sentido de lugar.

Logo, é válido entender com a paisagem como mercadoria a partir da lógica do *Kitsch*, da homogeneidade que transforma as experiências de lugar significativamente. O que é colocado por trás da paisagem, que não é visto, são as intencionalidades da própria paisagem-mercadoria que fazem com que ignoremos nossa experiência autêntica da realidade. Similarmente, Debord (1997, p.116) problematiza que “se a história da cidade é a história da liberdade, ela também foi a da tirania, da administração estatal que controla o campo e a própria cidade. Até agora a cidade só pôde ser o terreno de batalha de liberdade se realizou.” A transmutação da paisagem urbana em uma variante extensiva da

¹²⁵ “É nítido que a inautenticidade é o modo prevalente de existência de sociedades industriais, e é um lugar comum reconhecer que os valores impessoais e de massa em todas suas formas sociais, econômicas e físicas são manifestações de tal inautenticidade. Mas é raramente considerado como elas aparecem na experiência e aparência dos lugares e paisagens.” (RELPH, 1976, p. 82, tradução livre).

paisagem-mobília capitalista externaliza o sentido dessa luta pelo direito ao *modo de ver*, ao olhar, que nela ocorre.

Voltemos às perguntas do começo desse subcapítulo. Há realmente paisagens homogêneas, ou mesmo similares? Por mais que haja cópias de cidades, transformações nas experiências de lugar pelo turismo, as paisagens vão ser diferentes a partir do ponto de vista percebido por cada sujeito.

O conflito, que aqui é debatido é principalmente entre o que o desejo subjetivo autêntico do sujeito e o que ele deseja ter de maneira induzida pelo fetiche do espetáculo, transformada em sonho pelas imagens comunicadas por diferentes mídias. Em um mundo onde as redes sociais viraram as principais fontes de informações, elas também se transformaram nas principais origens de desejos. No estágio atual do capitalismo tardio, elas são o canal fundante para a reprodução das lógicas reificantes da mercadoria.

Um exemplo é Gramado, localizado no Rio Grande do Sul, que reproduz casas típicas de vilas alemãs e assim vende sua imagem para turismo. Tal fator faz com que milhares de pessoas se desloquem para a cidade para viver um pretense sonho mágico de natal ou experienciar uma Europa no Brasil, como é tão bem vendida. É uma forma de fabricação de paisagem-mercadoria centrada no nexos de empilhamento identificável como *Kitsch*.

No entanto, apesar de Gramado muito parecer uma casa de bonecas, seu sentido turístico leva a cidade para tal posição e, nesse sentido, muitas pessoas esperam que Gramado seja justamente isso. Um simulacro de uma experiência europeia fora desse continente. Diferentemente de Gramado e de outras cidades que buscam o mesmo propósito, há também aqueles lugares que vivem o autêntico, mas que colocam ao menos uma parte de inautenticidade com o objetivo de chamar mais atenção de turistas e, ao mesmo momento, deles se aproximar.



Figura 40: Comunidade Quilombola Engenho II, Goiás. Autora: FREITAS, J. S., 2017.

A figura 40 configura um exemplo da presença de elementos inautênticos em lugares autênticos. Essa foto foi retirada no ano de 2017, na comunidade Quilombola Engenho II localizada ao norte de Goiás. Essa comunidade recebe visitantes e turistas não apenas em busca de conhecer as características culturais do local, mas, também em visitar a Cachoeira Santa Bárbara, um monumento natural que atrai pessoas de todas as partes do Brasil.

De maneira a atrair mais turistas para conhecer outros locais para além da cachoeira, percebe-se o desenvolvimento de estratégias, como a venda de artesanato e a pintura do local onde é vendido, bem como do banheiro em imagens que configuram reproduções de Romero Britto, famoso designer brasileiro conhecido por pintar imagens vendáveis que se transformam em estampas de chaveiros, anéis, sapatos, poltronas e adesivos para carros, dentre outras múltiplas possibilidades mercadológicas.

Sendo um símbolo icônico das populações com renda média no Brasil, nada mais significativo do que pintar a parede de uma construção com a reconhecida forma ao lado de uma outra construção que possui seu teto coberto por palha, a retratar assim, o tradicional, mais conectado àquela comunidade. No entanto, como consumimos imagens,

e imagens que muitas vezes precisam conectar com nossas intenções, a “pintura” reproduzida de Romero Britto consegue conectar os turistas ao lugar que, para eles, talvez seja muito forasteiro, especialmente no aspecto cultural.

De acordo com Relph (1975, p. 83) “*Home*, in authentic experience ‘home’, whether a house, a village, a region, or a nation, is a central point of existence and individual identity from which you look out on the rest of the world.”¹²⁶. O *lar*, é considerado ser um lugar em que ocorrem relações autênticas, seja ele uma casa ou uma comunidade. A atitude autêntica na paisagem é refletida por fortes ligações para com o lugar, uma experiência única, não plastificada ou mecanizada, algo que é irreprodutível em outra condição geográfica ou histórica, que diz respeito à identidade e intersubjetividade de um determinado grupo. Ao contrário,

An inauthentic attitude towards places is transmitted through a number of process, or perhaps more accurately ‘media’, which directly or indirectly encourage ‘placelessness’, that is, a weakening of the identity of places to the point where they not only look alike but feel alike and offer the same bland possibilities for experience. These media include mass communications, mass culture, big business, powerful central authority, and the economic system which embraces all these.¹²⁷ (RELPH, 1975, p. 90).

Para o autor, uma atitude inautêntica perante o lugar se deriva da mídia. E, principalmente, de um enfraquecimento das identidades locais de maneira a acompanhar as demandas externas decorrentes das imposições modernizantes, daqueles que são passageiros, não dos que realmente vivem no lugar, que o experienciam e (re)constróem ativamente. A tentativa de proximidade para com o turista, como no caso do quilombo Kalunga, pode corromper as identidades locais, a força comunitária, as relações autênticas para com o lugar. Mais que apenas uma paisagem autêntica transformada em paisagem-mercadoria, é uma externalização da generalização do espetáculo no centro da ideologia do capitalismo tardio, o qual se impõe como único tempo-espaço possível.

¹²⁶ “*Lar*, emu ma experiência autêntica ‘lar’, seja uma casa, uma vila, região, ou uma nação, é o ponto central da existencia e identidade individual de onde você observa o resto do mundo.” (RELPH, 1975, p. 83, tradução livre).

¹²⁷ “Uma attitude inautentica de lugar é transmitida por meio a um número de processos, ou melhor, ‘midia’, o que direto ou indiretamente encoraja a ‘deslugarização’, ou seja, um fraco senso de identidade de lugar ao ponto em que eles não apenas se parecem, como também sentem parecidos e oferecem o mesmo misto de possibilidades para experiência. Essas midias incluem comunicação em massa, cultura em massa, grandes empresas, autoridades poderosas e centrais, e o sistema econômico que abarca todas elas.” (RELPH, 1975, p. 90, tradução livre).

A venda do sonho, de uma proximidade para com os grupos hegemônicos e, mais ainda, uma venda de *paisagens* põe à mostra a problemática da experiência e da realidade. Mesmo que essas relações ocorram no concreto, ao menos em uma primeira perspectiva, o poder que é exercido ao teoricamente poder-se experienciar os mesmos locais que as classes dominantes parecem experienciar adentra o imaginário e gera a ilusão de proximidade de poder nas relações político-sociais. Efetiva-se a reunião-separação inerente ao espetáculo descrito por Debord (1997).

Diferenciar a realidade concreta da realidade imaginária está mais difícil do que nunca. E essa dificuldade muito se relaciona com a duplicidade autêntico-inautêntico que também se manifesta no núcleo de nossa ideia de paisagem. Sendo que, “for in tourism individual and authentic judgement about places is nearly always subsumed to expert or socially accepted opinion, or the act and means of tourism become more important than the places visited.”¹²⁸ (RELPH, 1975, p. 83). A necessidade que as redes sociais impõem, mesmo que de uma maneira subconsciente, nos sujeitos, na obrigação de postar aquilo que se experiencia corrobora ainda mais para uma relação inautêntica para com o lugar turistificado e suas paisagens-mobília.

Assim como no caso da construção revestida de Romero Britto, é possível observar outras características na paisagem que nos apontam para uma paisagem *deslugarizadas*, ou, para usar termos já utilizados, plastificada, no caso a partir do turismo. Além disso, há outros mecanismos que revelam e instigam a modificação da autenticidade de um lugar. De acordo com Relph (1975, p. 119),

Media and systems transmitting placelessness

1. Mass communication and modes of diffusion of mass attitudes and fashions of kitsch.
2. Mass culture of dictated and standardised values; maintained by but making possible mass communications.
3. Big business and multi-national corporations: these encourage standardisation of products and needs to ensure economic survival, and they supply the objects of kitsch through the application of *technique*.
4. Central authorities: these encourage uniformity of places in the interests of efficiency and through the exercise of a uniform power.

¹²⁸ “para um turismo individual e de jugamente autentico sobre lugares é quase sempre resumido a um especialista ou alguém com a opinião socialmente aceita, ou o ato e significado do turismo pode se tornar mais importante do que os lugares visitados.” (RELPH, 1975, p. 83, tradução livre).

5. The economic system: the abstract system, dominated by *technique*, which underlies and embraces all of the above.¹²⁹

Nas relações contemporâneas, as redes sociais, principalmente o Instagram focado em imagens que reproduzem a lógica da sociedade do espetáculo no capitalismo tardio, é capaz de ditar o que se ditar as tendências de como se vestir, comer, ver e, principalmente, *sentir*. O sentir vai desde as emoções até a relação de experiência espaço-temporal. É visível o quanto alguns lugares parecem ser mais “relevantes” para visitação do que outros em decorrência de seu caráter “fotograf vel”, elemento corrente e intencionalmente pensado nas paisagens-mobília fabricadas e multiplicadas no mundo contemporâneo. Isso pode provocar uma *deslugariza o* que   relevada nas paisagens-mercadoria, as quais são inerentemente inautênticas.

No entanto, como as rela es perante uma tela podem modificar algo no concreto? Não seria a mesma ideia da imagina o? Exceto que nesse caso, as telas, a virtualiza o da vida, abrange o espaço concreto e o modifica a alterar até mesmo como *percebemos* o tempo e o espaço.

Ao mesmo passo, as paisagens também podem esconder aquilo que não se quer ver, não se quer experienciar, apenas se quer ignorar. Essas invisibilidades na paisagem são elementos importantes que devem ser compreendidos para uma concep o de paisagem que também os abarquem, especialmente ao consideramos os lugares que foram modificados para atender interesses da classe em poder.

  nítido que mesmo que haja uma modifica o dessa experiência autêntica, há também movimentos de resistência. Movimentos esses que tão são revelados na paisagem e que a modificam com imagens um pouco mais autênticas, sem interesses de domínio, mas de *viver*.

¹²⁹ Meio e sistemas que transmitem deslugariza o: 1. Comunica o em massa e modos de difusão de atitudes de massa e aparatos de kitsch. 2. Cultura de massa de valores estandarizados e ditados; mantidos pela possibilidade de se realizar comunica o em massa. 3. Grandes empresas e corpora es multinacionais: eles encorajam estandariza o de produtos e necessita garantir sobrevivência econ mica, e eles suplementam os objetos de kitsch por meio da aplica o da técnica. 4. Autoridades centrais: eles encorajam uniformidade de lugares pelo interesse da eficiência e por meio da execu o de um poder uniforme. 5. O Sistema econ mico: o Sistema abstrato, dominado pela técnica, que liga e abraça todos os anteriores.

CAPÍTULO 5: ENTRE O INVISÍVEL VISÍVEL E O NÃO VISÍVEL NAS PAISAGENS DE UM MUNDO NADA MODERNO

*A vida me disse que gosta de atentar a morte.
Já a morte me revelou que ama ordenar a vida.*

E eu?

Bem, eu vivo a vida que a morte quer que eu mereça

Desde o primeiro capítulo, a intenção foi sempre compreender a ligação do imaginário e real e relação de ambas no mundo concreto. Ou realmente existe concretude? A principal compreensão necessária, aqui, é a noção de tempo e espaço. As interrelações necessárias e saber que um não existe sem o outro as representações dessa relação que podem tanto ocorrer na paisagem em si quanto na arte a partir da percepção dessas paisagens. Assim, fica a pergunta: o que é representação?

Essas perguntas foram as duas que nortearam esse trabalho e que significativas para levarmos todo esse debate da paisagem às suas últimas consequências: ela mesma, sua *essência* e construção. Sua existência fora e dentro da mente. Aquela que vive nas ruas e que vemos o tempo todo, mas que acreditamos ser imaginária e o ver se torna não-ver, ou melhor ainda, um ignorar (in)consciente.

A primeira proposta dessa composição, *ViVer a paisagem da/na tela: o invisível que todos veem*, debate a relação das paisagem que foram digitalizadas. Ou seja, as paisagens que foram transformadas em pequenos pixels visualizados em um compósito que formam imagens transportadas através das redes informacionais. Assim, as imagens são, ao mesmo momento, invisíveis no concreto, mas visíveis no mundo digital.

A chamada Realidade Virtual, possibilitada pelo amplo desenvolvimento tecnológico que ocorreu desde a ascensão do regime de acumulação flexível ao final da década de 1970. No entanto, essa vivência não é realizada por todos, mas apenas por aqueles que tem acesso e conhecimento tecnológico o suficiente para conseguir viVer (n)essas práticas.

Nesse mesmo olhar, o contrário da visibilidade também ocorre, ou seja, os invisíveis nas/das paisagens que são visíveis no concreto. Essa discussão será realizada em *A invisibilidade da/na paisagem em um mundo cercado por câmeras*, onde refletimos sobre a invisibilidade dos sujeitos, onde o real, por vezes se torna imaginário com o propósito de ignorar a realidade e, dessa forma, dividir a sociedade entre aqueles que podem ser vistos e aqueles que não podem, mas que precisam.

Essas invisibilidades são, muitas vezes, construídas em imaginários baseados em realidades concretas que nem sempre concordam entre si no que concerne às ideias de ser em sociedade. Além disso, o que é disposto para os sujeitos, muitas vezes é dividido nas crenças que são construídas ao longo de nossas vidas, o que é transmitido na própria maneira de enxergar o espaço em sua nossa volta e até mesmo em nossos imaginários.

Todas essas relações são transformadas pelo mesmo princípio que desenvolvemos desde a introdução do trabalho, a relação não-dicotômica – de fato, não-dualizável – entre realidade e imaginário e espaço e tempo. Todas elas influem na reflexão de representação ou não da paisagem que pensamos e daquela que sentimos. A clássica dicotomia entre racionalismo e empirismo nos transforma para o pensamento de Kant, onde as ideias não são apenas a partir do pensamento, nem apenas a partir do sentimento, mas de uma conjunção de ambas.

Assim, temos também em Kant a ideia de fenômeno para compreender nossa relação com o tempo e com o espaço. Todas essas composições de ideias, no fim, decorrem em conjunção com a necessidade de pensar em como se dá a natureza da paisagem, especialmente no que concerne às suas apresentações ou representações.

Para tal, a última parte deste capítulo, *Afinal, representamos ou apresentamos? Seja bem-vinda paisagem de um hoje (in)existente* debate justamente a ideia de uma apresentação na/da paisagem versus sua representação. Esse debate que foi o foco de todos os outros capítulos, aqui terá um posicionamento com intenção conclusiva a respeito da filosofia e natureza da paisagem. De uma paisagem que transforma e é transformada.

5.1. VIVER A PAISAGEM DA/NA TELA: O INVISÍVEL QUE TODOS VÊM

*Coisas são nós
Nós somos algo
Animais?
Pessoas?
Vidas em viVer*

Em tempos de crise global em que os seres humanos se veem ameaçados por inimigos invisíveis, é também possível perceber as mudanças culturais baseadas nas necessidades inerentes à própria manutenção de nossa existência. A capacidade de recriação para sobrevivência vem à tona nos momentos mais difíceis, naqueles em que essa necessidade se sobrepõe ao individualismo, em que seria necessário desenvolver um maior senso comunitário, em que os sujeitos se veem como um todo e não como indivíduos.

A pandemia SARS-COVID-19, iniciada em dezembro de 2019 e que se transmitiu globalmente em poucos meses transformou as realidades dos sujeitos, promoveu uma mudança nas formas de convivência social. Como maneira de diminuir a transmissão do vírus, fronteiras foram fechadas, países foram trancados e sua população em quarentena, na forte força-tarefa de controlar e diminuir o número de casos e, em consequência, o número de mortes.

Nesse sentido, com o isolamento social necessário para a sobrevivência, a diminuição de contato humano fez com que a solidão estivesse presente diariamente com a separação de famílias, vizinhos, amigos e, dessa maneira, se viu necessário entrar em comum acordo para permanência da sociedade. Dessa forma, as transformações tecnológicas desenvolvidas ao longo dos anos se fez como forte ferramenta na diminuição de distância e engajamento na virtualidade imanente da Internet.

A distância nunca esteve aparentemente tão inexistente. Com uma vida cada vez mais conectada às nossas telas, vimos a rápida adaptação do mercado para ser voltado para uma vida cada vez mais virtual e menos presencial. Novos nichos de mercado ganharam fôlego e até fizeram com que grandes conglomerados empresariais decidissem investir em iniciativas de construções de mundos digitais remanescentes das distopias *cyberpunk*, como o *Metaverse* da *megacop Meta*. Essa virtualização da vida em muito se conecta com imaginário, ainda de uma maneira mais concreta, mas não deixa de atingir

nossas relações imaginárias que há muito nos aglutinam sem necessariamente se importarem com a distância física.

Dessa maneira, cabe aqui delinear o que entendemos por virtual. Para tal, recorremos a Lévy (1996, p. 12), ao delinear que “o virtual, rigorosamente definido, tem somente uma pequena afinidade com o falso, o ilusório ou o imaginário. Trata-se, ao contrário, de um modo de ser fecundo e poderoso, que põe em jogo processos de criação, abre futuros, perfura poços de sentido sob a platitude da presença física imediata.” O virtual seria uma potência, um vir-a-ser, mais conectado ao concreto do que ao imaginário em si.

A continuar por sua definição, “o possível é exatamente como o real: só lhe falta a existência. A realização de um possível não é uma criação, no sentido pleno do termo, pois a criação implica também a produção inovadora de uma ideia ou de uma forma. A diferença entre possível e real é, portanto, puramente lógica.” (LÉVY, 1996, p. 16). Assim, o que se dispõe não é exatamente uma *virtualização* da vida, da existência, das paisagens, mas uma *digitalização*, ao transferir para nossas telas a possibilidade de viver uma realidade concreta que não é mais possível no espaço do que se considera real. Um exemplo icônico dessa distopia que parece se apresentar no horizonte do futuro próximo é o esforço para a venda de terrenos digitais no *Metaverse*¹³⁰.

Assim, “o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual. Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização.” (LÉVY, 1996, p. 16). A composição do atual, para esse autor, é, então, o verdadeiro oposto do virtual, a compreender que, “o real assemelha-se ao possível; em troca, o atual em nada se assemelha ao virtual: *responde-lhe*.” (LÉVY, 1996, p. 17). O atual se assemelharia mais à *digitalização*, sendo também uma resposta ao virtual, às possibilidades. Além disso,

Temos, assim, virtualidades que permitem o devir acontecer de forma não precisa nos diferentes lugares a partir do momento em que ocorre o encontro com o deslocar humano. É na paisagem que a virtualidade do não percebido se atualiza como acontecimento do devir de tudo que o

¹³⁰ Fonte: Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/forbesbusinesscouncil/2022/10/05/the-3-phases-of-the-metaverse/?sh=7a3b92de1de6>, acesso em 16 de outubro de 2022.

forma, como um agenciamento maquínico de corpos e coletivo de enunciados. (FERRAZ; NUNES, 2014, p. 172).

As relações espaço-temporais que ocorrem enquanto *possibilidade* são marcadas na paisagem na forma de uma *atualização*. Assim, o *invisível* se transmuta em *visível* a partir desse movimento que ocorre nas paisagens. Essas paisagens, ao serem computadorizadas, *digitalizadas*, são modificadas a partir de relações diferentes, uma vez que seus movimentos não são perceptíveis no concreto, mas apenas por aqueles que experienciam mediados pelas tecnologias.

A virtualidade não necessita de uma tecnologia, o virtual pode ser relacionado até mesmo à imaginação. É uma potência que pode ou não ser ou vir a ser real. Ao contrário, digital necessariamente está ligado a tecnologias, mais especificamente às tecnologias informacionais e computacionais.

Nesse aspecto, é perceptível que a paisagem não é apenas um mosaico. Ela é um mosaico de mosaicos onde as paisagens dentro da paisagem se conectam e constroem mundos próprios a depender de quem ou do que a vive ou a torna real a partir de sua própria virtualidade.

É, nesse aspecto, necessário pensar em uma Geografia Cultural que consiga abranger a realidade das tecnologias contemporâneas para além do real, algo que é mais conectado às imagens, ao imaginário. É preciso ponderar uma Geografia do digital para além da relação com a tecnologia de maneira externa, que possibilite situar o humano *dentro* do digital, se transformando no digital e relacionando com o real ao mesmo passo. Nesse aspecto, Forno, (2016, p. 97) dispõe que,

o ciberespaço pode ser concebido, também, como um novo mundo, um novo espaço de significações, um novo meio de interação, de comunicação e de vida em sociedade. Esse universo não é irreal ou imaginário, existe de fato, e o faz em um plano essencialmente diferente dos espaços conhecidos, produzindo redes de comunicação, e conseqüentemente, interações sociais de diferentes sujeitos e atores que, através desta rede, produzem espaços de sociabilidade comuns e singulares, como as redes sociais e as comunidades virtuais.

Assim, o ciberespaço, um espaço digitalizado, na verdade também não se oporia ao real e sim ao imaginário. No entanto, se pensarmos na ideia de imaginário enquanto presença de imagens transpostas na mente, a relação do/com o ciberespaço também é imaginária. Não temos uma experiência corpórea como aquela que ocorre no mundo

concreto sem intermédio das tecnologias computacionais. *Imaginamos* adentrar naqueles espaço por meio dos computadores, celulares ou *headsets* de Realidade Virtual (como o *Oculus Rift* da empresa *Meta*). Nos aproximamos de entes queridos a partir de laços criados previamente que são fortalecidos por nossa memória. Ou seja, no reino do imaginário.

Dessa forma, assim como o imaginário não é oposto da realidade, o ciberespaço também não o é. Ambos se correlacionam com a realidade de maneira mútua. Assim, um mundo novo se configura. Sobre esse tópico o autor complementa que, “Toda essa revolução que se configurou no ciberespaço abriu novas portas para outro tipo de relacionamento entre sujeito e máquina. E essa nova relação gerada originou um novo agente de ações, o que chamamos de ‘internauta’ ”. (FORNO, 2016, p. 98). O internauta, navegante da internet, pode se conectar com tudo e todos que assim deseja e, ao mesmo passo, não é necessário mostrar quem é. Dessa forma, as relações pela internet podem ser, ao mesmo tempo, conectivas, mas muito abrasivas, a considerar que nem sempre sabemos com quem nos conectamos.

Por outro lado, ainda que alguns sujeitos se escondam por trás das telas, há aqueles que se utilizam da tecnologia para realmente tentar se conectar com o outro. Fato que ocorreu de maneira ampla nos anos da pandemia. Nesse sentido,

La apropiación de las tecnologías por parte de las comunidades inaugura un tipo de movilidad que potencia, ya no una migración física – como la que se presenta en muchas sociedades y contextos -, sino una habitabilidad en entornos virtuales. Esa nueva posibilidad de movilidad propicia una nueva forma de intercambio cultural en la que se trascienden las diferencias económicas de las sociedades y los sistemas tradicionales de comunicación. La movilidad digital afianza un fenómeno social de inicios del siglo XXI, el cual se evidencia en las migraciones urbanas – ocasionadas por las diferencias de desarrollo entre las regiones –, los avances en los procesos de comunicación y el transporte, y los conflictos mundiales, entre otros.¹³¹ (LONDOÑO, 2013, pp. 24-25).

¹³¹ A apropriação de tecnologias pelas comunidades inaugura um tipo de mobilidade que potencializa, não mais uma migração física – como ocorre em muitas sociedades e contextos – mas uma habitabilidade em ambientes virtuais. Esta nova possibilidade de mobilidade promove uma nova forma de intercâmbio cultural em que as diferenças econômicas das sociedades e os sistemas tradicionais de comunicação são transcendidos. A mobilidade digital fortalece um fenômeno social do início do século XXI, que é evidente nas migrações urbanas – causadas por diferenças de desenvolvimento entre regiões – avanços nos processos de comunicação e transporte, conflitos globais, entre outros. (LONDOÑO, 2013, pp. 24-25).

Foram justamente essas novas possibilidades de movimentação que auxiliaram as comunidades a superarem – em um certo aspecto – as separações que foram necessárias como forma de cuidado. Assim, o trabalho, que antes ocorria por um deslocamento físico longo, passou a ocorrer entremeio a uma distância que não requeria mais que sair dos próprios quartos. A escola se modificou, o ensino foi obrigado a mudar drasticamente suas didáticas, as relações pessoais não eram mais tão pessoais assim, tudo foi migrado para dentro do macrocosmo do digital.

Se anteriormente os sujeitos levavam uma vida digitalizada no lugar de partilhar experiências com outros sujeitos (LIPOVESTSKY E SERROY, 2011), agora os sujeitos compartilham esses ambientes digitais com mais força. Alguns artistas, ao oferecerem shows dentro de suas casas, foram acompanhados de mais pessoas do que qualquer show físico poderia comportar. Eles deixaram seus fãs se aproximarem de seus ambientes pessoais ao mesmo tempo que ofereciam um certo conforto de companhia, o qual estava associado à manutenção do *status quo* em revés ao questionamento radical do modo de vida que permitiu que essa pandemia se alastrasse na velocidade que ocorreu.

Essa conexão só foi possível pela existência das redes sociais. Essas redes possibilitam a conexão de pessoas, instituições e *suporta* a construção de redes sociais (FORNO, 2016). Assim, mesmo que vivêssemos no que parecia ser a concretização de uma distopia, as redes sociais proporcionaram novos caminhos para conectividade ainda que majoritariamente de maneiras que não foram positivas. O momento de crise que poderia ter sido utilizado para questionar o sistema hegemônico que se apossa das existências dos sujeitos se transformou em uma oportunidade para reiterar o estado de vigilância digital e de expansão da vulnerabilização dos trabalhadores do mundo todo.

E se, “Las nuevas técnicas de comunicación, internet y el teléfono móvil en particular, crean nuevas maneras de vivir el espacio, de triunfar sobre la distancia y de jugar con las representaciones del espacio”¹³² (CLAVAL, 2010, p. 76), os estudos precisam acompanhar com a mesma rapidez. Mesmo que já tivéssemos várias linhas de pesquisa sobre os espaços virtuais e digitais, tornou-se um imperativo pesquisar o agora, já que essas dinâmicas se modificaram e intensificaram drasticamente. A esse olhar,

¹³² "As novas técnicas de comunicação, a internet e o telefone celular em particular, criam novas formas de viver o espaço, de triunfar sobre a distância e de brincar com as representações do espaço" (CLAVAL, 2010, p. 76).

La dinámica actual del pensamiento geográfico refleja las rápidas transformaciones de un mundo de tem brusca globalización que la hizo a la evolución de las instituciones y de la regulaciones. Esta dinámica del pensamiento geográfico se expresa en la emergencia de das inquietudes principales: una que se refiere a la evolución de los medios y de sus equilibrios, y otra que surge de la aspiración a una mayor justicia.¹³³ (CLAVAL, 2010, p. 63).

Nesse aspecto, é necessário observar as dinâmicas da invisibilidade que todos se conectam, que todos percebem, que todos veem, mas é necessário também observar a invisibilidade que essas mesmas telas proporcionam. As invisibilidades pós-panópticas reveladas pelas câmeras de segurança de shoppings, ruas e casas que se somaram em um estágio de auto-vigilância digno da imaginação distópica do *cyberpunk* e que não poderiam sequer serem previstas por autores paranóicos como Phillip K. Dick. Reiteram-se paisagens que transcendem a visibilidade da tela rumo a uma auto-visibilidade de paisagens de vigilância que determinam o que pode e não pode ser visto na superestrutura do capitalismo tardio.

Essas invisibilidades só são perceptíveis para aqueles que querem viver a paisagem. Ao apenas olhar, sem ver, sem observar, sem considerar a existência de outros naquela experiência temos a tendência em apenas ignorar o que não queremos. Dessa maneira, as injustiças sociais são formadas de tais maneiras que passamos a achar *normal*. No entanto, ao mesmo passo que as tecnologias podem excluir, elas também podem contrapor essas invisibilidades distópicas.

Dessa forma, “For the contemporary world, that which had not been visible can now become visible, and that which was unheard can now begin to be heard. Things, too, have or may be given voices”¹³⁴ (IHDE, 2009, p. 80). Assim, quando o visível vira invisível no espaço concreto, ele pode voltar a ser visível nas paisagens (in)tangíveis do ciberespaço. Essa aparente contradição move os grupos sociais, especialmente os que lutam para diminuir as diferenças entre os sujeitos e para não aprofundarmos no poço de uma distopia *cyberpunk* ainda pior do que a que já parecemos viver nessa situação de capitalismo tardio.

¹³³ A dinâmica atual do pensamento geográfico reflete as rápidas transformações de um mundo de súbita globalização que chegou à evolução das instituições e regulamentos. Esta dinâmica de pensamento geográfico exprime-se na emergência de duas preocupações principais: uma que se refere à evolução dos meios e dos seus equilíbrios, e outra que surge da aspiração a uma maior justiça. (CLAVAL, 2010, p. 63).

¹³⁴ “Para o mundo contemporâneo, que não tem sido visível, agora se torna visível, e o que não era ouvido agora começa a ser ouvido. As coisas também tem ou podem ter vozes.” (IHDE, 2009, p. 80, tradução livre).

A lembrar Foucault (2014, p. 25), “O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta.” E o que vivemos é, em certa medida, absolutamente novo. Ainda que teoricamente preparados pelas artes, para nós, a saída do imaginário para o espaço concreto nos deixou relativamente atordoados. Assim se dá as paisagens do medo da distopia: ela pode se concretizar, diferente do fantástico, que pode se concretizar apenas por meio de sonhos irrealis e que possuem preços.

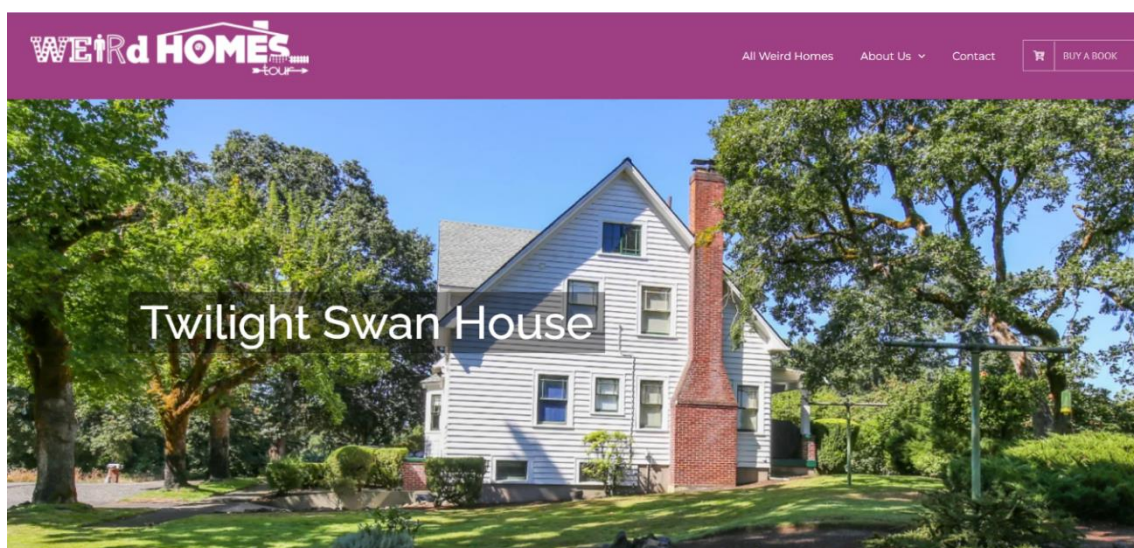


Figura 39: Anúncio para tour virtual na casa fictícia de Bella Swan, em Forks, Estados Unidos.¹³⁵

Mesmo com a virtualização de espaços concretos, ou seja, uma potencialização de existência de algo que já existe, houve algumas mudanças até mesmo na venda turística. A casa de Bella Swan (figura 41), a personagem principal de Crepúsculo, abriu para um tour virtual por apenas um dia no ano de 2021. A casa está disponível para *tour* de forma física novamente. No entanto, devido à necessidade de afastamento social durante a pandemia, a empresa responsável teve que se atualizar de acordo com os novos acontecimentos, a realizar *tours* – ainda que extremamente limitado – de maneira inteiramente digital.

Ainda que tal vivência possa ser realizada enquanto estamos presentes no (des)conforto de nossas próprias casas, ele não foi gratuito. O valor do ingresso para o tour virtual foi de 25 USD para uma visita guiada realizada por meio do Zoom¹³⁶. Por que um valor que é pago em entradas físicas de museus? Não usamos aquele espaço em si,

¹³⁵ Fonte: <<https://www.weirdhomestour.com/homes/twilight/>> Acesso em 05 de outubro de 2022.

¹³⁶ Fonte: <<https://www.altpress.com/twilight-bella-swan-virtual-house-tour/>> Acessado dia 06 de outubro de 2022.

não nos deslocamos, não estamos com alguns amigos em conversas paralelas, não há risco de modificar alguma coisa na casa. No entanto utilizamos o ciberespaço e, mais importante, de conhecimentos e equipamentos tecnológicos que permitiram o contato com a casa de um personagem preferido, mesmo que de maneira intermediada.

No espaço concreto, a casa também está disponível para aluguel temporário no AirBnB. Aquele que vai na casa ainda pode encontrar com a “dona” da casa, Bella. A atriz contratada para viver a personagem dos livros pode então interagir com os/as fãs que viajam apenas para viver um pouco daquela paisagem-mobília que foi fabricada em sua mente. A experiência da paisagem que começa a ser criada no livro pode ser perpetuada no imaginário e ao mesmo tempo ser vendida em formato de sonho ao tornar-se mercadoria que, pelo seu fetiche difundido midiaticamente, atrai diversos jovens e adultos. Ainda que por apenas um dia e mesmo que aquele personagem com quem entra em contato não seja exatamente o personagem criado em nossas mentes, há a reiteração da lógica espetacular na vivência imersiva dessa paisagem-mercadoria inautêntica.

Se, de acordo Benjamin (2012), as fotografias aproximam paisagens, objetos e países distantes e diversas outras obras de arte sem que seja preciso viajar para outro local de maneira física, a única viagem que precisamos fazer hoje seria por meio do contato imaginativo e ideologizado com nossas telas, seja ela qual for. Assim, se antes era realmente necessário viajarmos para visitar museus, conhecermos novas obras de arte, novas paisagens, com a pandemia são os museus que viajam até nós por meio de diversos códigos que se materializam em nossa frente, mesmo que intermediada por diversas tecnologias e cercado por anúncios direcionados baseados em nosso histórico de busca e perfil social determinado por um algoritmo dotado de pretensa impessoalidade.

Conforme Ihde, (1990, p. 44), “our perceptions are not naked, but mediated. We see by means of first optical and then radio, spectrographic, and other technologically embodied visons (or hearing, or touch).”¹³⁷. A partir da difusão das tecnologias de informação e comunicação, nossas percepções são intermediadas por diferentes tipos de tecnologias que alteram a maneira com que experienciamos os meios em que (sobre)vivemos. Mesmo que as percepções não sejam conectadas de forma completa pelo

¹³⁷ “Nossas percepções não são nuas, mas mediadas. Primeiramente nós vemos por meio ótico, depois pelo rádio, epectográfico, e outras visões tecnologicamente corporificadas (ou ouvida, ou tocada).” (IHDE, 1990, p. 44, tradução livre).

todos os nossos sentidos, a imaginação é capaz de nos proporcionar uma experiência em que conseguimos conectar até cheiros e gostos por meio das palavras, imagens e sons.

Podemos viajar de carro sem ser necessário sair da cadeira de nossos computadores; por meio de nossas telas é possível conhecer as ruas dentro de um carro escutando o rádio daquela cidade, como alguns *streamers* têm feito com base em jogos digitais como *Euro Truck Simulator*, que é. Essas novas possibilidades alteram os nossos sentidos de realidade, a mostrar que, ideologicamente a realidade nada mais é aquilo que queremos (ou que nos é convenientemente vendido) que seja realidade. Nossas percepções são formadas com nossas informações mentais para formular ideias sobre o mundo a nossa volta.

Além disso, essas submersões que estão cada vez mais comuns em nossas telas, também alteram nossas concepções de espaço e tempo, uma vez que, podemos vivenciar diferentes temporalidades e espaços ao mesmo momento. Ou será que podemos?

Mesmo que trabalhem em várias telas ao momento será uma temporalidade diferente mesmo que estejamos em Tóquio via nosso computador e no Brasil em corpo presente. As experiências em ambos os locais serão realizadas de maneiras diferenciadas embora concomitantes no tempo linear. No momento presente se formam lembranças em conjunto e não de maneira separada em Tóquio ou no Brasil.

As tecnologias, até mesmo as mais rústicas e simples, mediam a nossa maneira de experienciar o mundo, o espaço e fazem parte do nosso meio (IHDE, 2009). Mesmo que tenha sido difícil se adaptar à essa nova configuração socioespacial, que mais parece ter saído das páginas de George Orwell, Aldous Huxley ou Phillip K. Dick, por já termos um certo conhecimento com a tecnologia foi um pouco mais fácil aceitar a “adaptação” a que fomos impostos e submetidos. No entanto, isso não foi verdade para todos os sujeitos, uma vez que nem todas as pessoas possuem acesso à essas tecnologias e nem todos os trabalhos são passíveis de serem transformados em mera reprodução digital.

Essas novas relações escancararam a grande vala social existente entre os grupos que vivem e convivem no espaço. Enquanto algumas pessoas puderam desfrutar de um computador ou celular para cada membro da família, havia aquelas que precisaram compartilhar um celular entre o filho para estudar na escola, a mãe para trabalho em conjunto com outros membros da família para também poderem realizar seus afazeres. A mencionar também os que não conseguiram realizar nem trabalho nem estudo por não

conseguirem nenhum tipo de acesso tecnológico requerido para a inclusão nessa sociedade do espetáculo que reproduz e expande a exclusão.

Enquanto algumas pessoas que puderam pagar valores que geralmente são pagos para vivenciar algo no espaço concreto, com o objetivo de conhecer lugares de sonho (no sentido de Walter Benjamin), outros sujeitos não puderam nem estudar o mais básico, o que gerou uma deficiência educacional gigantesca, principalmente nas famílias mais pobres.

Se considerarmos que, de acordo com Ihde (2009, p. 44), “Technologies transform our experience of the world, and we in turn become transformed in the process. Transformations are non-neutral.”¹³⁸ (IHDE, 2009, p. 44). Entende-se que nossas relações foram transformadas por nossas telas ao mesmo tempo em que conseguimos transformar a paisagem com essas novas percepções.

Todo tipo de transformação ocorre pode duas vias. Nenhuma transformação é imparcial, ou seja, sem ocorrência de transformações, sejam elas exterior ou interior. A intermediação por meio da tecnologia modifica diretamente nossas relações com as paisagens, bem como com suas construções e fabricações. Como apontado pelo mesmo autor, “The technology is only what it is in some use-context. Even discarded technologies, whether in museums of science and industry, ruins against a landscape or re-fitted into a bricolage construction, continue to indicate their perceivable ‘usefulness’.”¹³⁹ (IHDE, 1990, p. 128). Todo tipo de tecnologia só é assim designada de acordo com o seu uso, posto que as tecnologias são construídas conforme as necessidades e interesses da classe social dominante que elas são arquitetadas para atender.

Por exemplo, um computador e um celular não podem exercer todas as mesmas funções. Caso eu queira transformar o meu celular em um computador de mesa, muitas funcionalidades vão deixar de ocorrer, a perder, assim, o propósito da minha tecnologia. Por outro lado,

New technologies enable not only new forms of communicative practices; they also impose the adjustment of spatial practices according to the anticipated presence and influence of new means of communication. People expect others to carry mobile telephones

¹³⁸ “Tecnologias transformam nossa experiência de mundo, e, conseqüentemente, nós somos transformados no processo.” (IHDE, 2009, p. 44, tradução livre).

¹³⁹ “A tecnologia é apenas o que é quando usada no contexto. Mesmo tecnologias descartadas, seja em museus da ciência e indústria, ruínas na paisagem ou re-construídas em uma construção bricolada, continua a indicar sua perceptível ‘usabilidade’. (IHDE, 1990, p. 128, tradução livre).

(turned on or off depending on region); behaviour is regulated according to the presence of surveillance technology, and so on. (JANSSON, 2005, p. 12).

Nosso cotidiano também é modificado de tal maneira que o estranho é não andar com uma tela para todos os locais que se movimenta. Esses novos vícios também dependem dos tipos das tecnologias. Ninguém vai exigir que eu carregue meu computador ou notebook a todo tempo no meu bolso, porém o celular é um item que virou algo corporificado, uma parte *ciborgue* impositivamente inerente à nossa convivência em sociedade no estágio atual do capitalismo tardio. É uma ferramenta de vigilância de docilmente carregamos para todos os lugares em que nos deslocando, permitindo que a classe hegemônica tenha acesso a uma quantidade quase infinita de dados acerca do nosso comportamento geográfico e de consumo. Nossa proximidade com a tecnologia está cada vez mais íntima a partir do momento em que sua utilização passou de ser apenas um funcionalismo ou um auxílio para algo essencial para que possamos nos relacionar com nossos grupos.

É perceptível que essas relações muito ocorrem pela evocação de imagens, algo intrínseco à paisagem. A considerar, que, como já foi debatido, a paisagem envolve o sentido do visual, compreender o que isso realmente significa principalmente no que concerne a visibilidade e invisibilidade, se é essencial para compreender a paisagem, suas representações, e as relações espaço temporais que são nelas marcadas. Para isso embarcaremos então na nossa última aventura pelos caminhos da paisagem.

5.2. A INVISIBILIDADE DA/NA PAISAGEM EM UM MUNDO CERCADO POR CÂMERAS

A diferença do indiferente não faz diferença, mas pode fazer um belo estrago...

Em um mundo inundado por imagens, entender a cultura visual, e, por consequência, suas teorias, fica cada vez mais urgente em todos os âmbitos das ciências humanas. Nesse sentido, é preciso, na Geografia, na condição de área do conhecimento que estuda e entende o espaço se pensar nas visualidades nele inerentes. Ainda que muito tenha sido refletido sobre a imagética cartográfica, persiste um amplo espaço para debates de outras visualidades.

Considerando que a cultura visual é um campo de pesquisa cujos fundamentos se baseiam nas temporalidades recentes (MITCHELL, 2006), é necessário pensar em uma Geografia Cultural que abarque tais princípios. Ela deve comportar os âmagos da contemporaneidade, em especial das diferenças. Diferentes representações e imaginários podem ofertar importantes maneiras de rever conceitos e categorias dos estudos geográficos.

Além disso, é importante compreender que é a Geografia, como um todo, que têm como papel compreender como as visibilidades compõe o espaço (GOMES, 2013). Em meio às essas problemáticas, a Geografia Cultural tem, desde a década de 1970, contribuído para essas discussões de forma a rever os conceitos de ‘natureza’ e ‘cultura’ de modo a debater as paisagens e as novas formas de espacialidades (ALMEIDA, 2013) inerentes, também, ao debate da Cultura Visual.

A considerar que paisagem não é totalizante, mas composta por diferentes temporalidades, espacialidades e objetos (SERPA, 2013), o olhar para essa categoria, como já debatido anteriormente, se faz fundamental para entender as tensões e contradições nelas coexistentes. É pela perspectiva dessa categoria que também pode-se pensar em sobreposições, temporalidades e sensibilidades expressas visualmente a entender que o olhar não é apenas o *ver*, mas é, principalmente, o *sentir*.

Na conjuntura das paisagens-mobília, paisagens-mercadoria e paisagens inautênticas do capitalismo tardio, a compreensão da cultura visual se torna fundamental para se desvelar o conceito de paisagem no âmbito da Geografia Cultural. Considera-se

particularmente a expressividade de sua introjeção entre os geógrafos anglo-saxões envolvidos no *(re)torno criativo da geografia* (TOLIA-KELLY, 2012; HAWKINS, 2015; ESHUN; MADGE, 2016).

A geografia, desde sua concepção e formulação como ciência moderna é produtora de imagens (GOMES, 2010; 2013). As representações cartográficas ocuparam um papel central no desenvolvimento da disciplina. Entre as geografias colonialistas, de velas ‘desfraldadas’ (DARDEL, 2011), eram fundamentais os esboços, desenhos, croquis e mapas. Ainda que muitas vezes com fins ilustrativos, eles formaram uma importante base pela qual a geografia científica de base Europeia se desenvolveu.

Como pondera Cosgrove (2008, p.15), “Geography (*geo-graphia*) has always entailed making and interpreting images”¹⁴⁰. Na condição de disciplina tradicionalmente envolvida com mapas e representações do mundo por meio da cartografia, tem, na imagem uma importante ferramenta. Contudo, no que concerne à sua capacidade de interpretação de imagens, Hawkins problematiza que:

While geographers have long been image-makers, it is perhaps fair to say we have yet to see a comprehensive practice of image-making being brought to geography as a conceptual form. While the discipline clearly has an evolving valorization of the visual, as yet geographers are perhaps less conceptually skilled with images than they are with words (HAWKINS, 2015, p.252).¹⁴¹

Mais que desenvolver práticas que concernam à produção das imagens, ainda é fundamental desenvolver conceitos que possam colaborar na própria interpretação e criação de visualidades geográficas. Se as “imagens podem funcionar como teorias sobre o mundo” (ELKINS, 2011, p.29), sua construção como formas explicativas ou analíticas em contexto científico corrobora para um maior aprofundamento no entendimento das cotidianidades do sujeito principalmente em tempos de *Instagram, Twitter e Facebook*.

No entanto, as imagens não se dão apenas em contexto visual, a audição, olfato, tato e mesmo o paladar também fazem parte da cultura visual. Ao entender o apelo que se tem uma foto de café da manhã posta no *Instagram*, por exemplo, identifica-se que as

¹⁴⁰ “A Geografia (*geo-graphia*) sempre esteve entrelaçada à criação e interpretação imagens.” (COSGROVE, 2008, p.15, tradução livre).

¹⁴¹ “Enquanto geógrafos sempre foram criadores de imagens, é provavelmente justo dizer que nós ainda temos que ver uma prática compreensiva de criação de imagens ser conceptualizada na geografia. Enquanto a disciplina nitidamente tem uma crescente valorização do visual, geógrafos ainda são, provavelmente, menos conceitualmente hábeis com imagens do que com palavras.” (HAWKINS, 2015, p.252, tradução livre).

visualidades estão para além da visão, elas aludem a outros sentidos que são acionados imaginativamente. Destarte, um dos fatores importantes que os sujeitos revelam é o uso da imaginação e memória que se desdobram tanto na fabricação inautêntica quanto na criação autêntica e efetiva de paisagens.

Por meio da preocupação com as geografias imaginativas produzidas pelo cotidiano dos sujeitos, é possível entender como os mundos-de-vida emergem como potencializadores da espacialização da ação humana. A proposição de Wright (2016 [1947]) acerca das *terrae incognitae*, previamente abordada, ecoou na abordagem Cultural da disciplina de modo a permitir que Cosgrove afirmasse, anos posteriormente, que *se deve* enfatizar “imaginação como elemento central no trabalho da geografia cultural” (COSGROVE, 2012, p.107).

Recentemente, a questão imagética nesse campo do conhecimento demonstra força com estudos fílmicos e de clipes musicais, extrapolando a tradição em estudos culturais de festividades populares e do cotidiano (ALMEIDA, 2013). As novas tecnologias também possibilitaram uma nova abordagem para os estudos geográficos de forma a propositar outros horizontes (FREITAS, 2017).

“A cultura visual se ocupa da diversidade do universo de imagens” (MONTEIRO, 2008, p.131). Ao mesmo passo, sublinha-se que as visualidades sempre estiveram inerentes ao desenvolvimento delas. Geograficamente, como pondera Cosgrove (1998A; 2012), é por meio da capacidade criativa de formulação de imagens que os sujeitos espacializam desejos, vontades e angústias. Destarte, compõe-se que explorar esse campo imagético possibilita entender as paisagens em sua diversidade e diferenças.

Conforme Moraes (2014, p.33), a Geografia Cultural é “dedicada a análise e reflexão sobre a relação entre o espaço, o *imaginário* e as *representações*, o que envolve uma interlocução com várias disciplinas: desde a antropologia e a sociologia até a semiologia e a psicologia social”. Seus aspectos multidisciplinares corroboram para a análise de temáticas para além do espaço fechado e denso das geografias cartesianas.

Além disso, é importante destacar que, conforme Tuan, (2004, p. 729), “Cultural Geography, in the last thirty years or so, has penetrated interior space and learned how to cope with personal relationships, thanks, in part, to humanist and feminist

scholarship.”¹⁴². As geografias feministas, representadas principalmente por Linda McDowell e Doreen Massey – ambas influenciadas por Judith Butler –, compuseram também importante caminho para pensar as visualidades hegemônicas como elementos de exclusão geográfica.

Um dos legados mais relevantes dessa abordagem foi o reconhecimento da prática pesquisa como processo de empoderamento dos próprios sujeitos (RODAWAY, 2006). Pela abordagem centrada nos sujeitos, as metodologias da Geografia Cultural permitem compreender o conhecimento enquanto produto de uma partilha, de uma troca constante em que *se deve* descolonizar os autoritarismos cartesianos (AZEVEDO, 2007).

A introdução das categorias de gênero, sexualidade e etnia na Geografia por meio da abordagem cultural (ADAMS; HOELSCHER; TILL, 2001) reflete também sua abertura para interlocuções com outras disciplinas (MORAES, 2014). A preocupação contemporânea com os espaços internos e interpessoais colabora no sentido de construir compreensões das geograficidades do sensível. Tais temas também compõem elementos fundamentais da espacialidade humana e convergem em contraposições entre paisagens e visualidades (contra-) hegemônicas.

Essa mudança, que iniciou com a virada Cultural na Geografia na década de 1970 a nível mundial e em 1990 na geografia brasileira, possibilitou estudos mais profundos acerca de áreas que outrora não eram considerados nessa ciência, tal como aqueles acerca das representações e imagens (AMORIM FILHO, 2007). Os aportes conceituais que emergiram dessa relação possibilitaram modos de compreender as visualidades como formas espaciais.

Como discorre Almeida (2013, p.49), esses desenvolvimentos recentes relevam que “penetrar o invisível, fazer visível o invisível, parecia ser uma habilidade reservada à poesia, à pintura, à escultura etc. A geografia, porém, está demonstrando também ter este dom”. É importante pensar tanto na maneira como as visualidades são dotadas de elementos geográficos quanto como as visualidades podem colaborar na construção do conhecimento geográfico.

O movimento da virada visual, no contexto das discussões que emergem desde 1988 (JAY, 2003), reúne diferentes campos das humanidades em discussões acerca da

¹⁴² “A Geografia Cultural, nos últimos 30 anos, penetrou o espaço interno e aprendeu como lidar com relações pessoais, graças, em parte, às escolas de pensamento humanista e feminista.” (TUAN, 2004, p. 729, tradução livre).

produção, sentido e nexos das imagens. Como pondera Jay (2003), um relevante corpo crítico se formou em torno do questionamento da natureza do relativismo cultural por meio das reflexões acerca da visualidade de componentes culturais.

A discussão implicou na necessidade de refletir acerca das maneiras pelas quais as imagens, como construções sociais, poderiam ser um elemento transcultural. Foi superada, entremédio aos debates, a concepção de que as imagens poderiam ser “compreendidas como signos naturais ou analógicos com capacidade universal de comunicar” (JAY, 2003, p.16). Para Rancière (2015, p. 195):

O *pictural turn* é, então, menos um retorno imaginário do pensamento contemporâneo do que uma volta da máquina dialética, a transformar as imagens e a vida em linguagem codificada. Tal será, no fundo, a tese de Mitchell: a máquina que quer produzir a vida artificialmente produz de fato um novo tipo de imagens, que define uma nova potência da vida, de uma vida que não se deixa separar de suas imagens, que define uma nova potência da vida, de uma vida que não se deixa separar de suas imagens e de seus monstros, de suas doenças e de suas mitologias.

Em sua crítica a W. J. T. Mitchell (2006), assim como Jay (2003), Rancière (2015) destaca que é fundante compreender aquilo que as imagens *representam*. Ou seja, há a necessidade de decifrar os sentidos políticos, sociais e culturais que convergem no nexo das visualidades. Mais que uma *coisa-em-si* isolada, as imagens são também práticas discursivas.

No campo da Antropologia, Novaes escreve que “concebemos o mundo, o espaço, o tempo, a pessoa, a própria noção de imagem, através de valores que guiam o nosso olhar, nossa percepção e nossa representação, que não são, portanto, atividades universais ou naturais” (NOVAES, 2009, p.19). As imagens são produzidas e interpretadas contextualmente. Cada qual em sua especificidade, as condições e realidades geográficas ou históricas encaminham o olhar e a maneira de representar.

Como Rancière (2015) evidencia, as imagens não são consciências em-si mesmas, mas constructos complexos derivados da lógica social em que estão imersas. Como elementos representativos, as imagens fazem sentido em relação aos contextos. Em contrapartida, ressalta-se, como Monteiro (2008, p.133) que “no contexto da cultura visual, a imagem, além de representação, pode ser entendida como um artefato cultural”. Essa potencialidade da imagem, portanto, permite compreender as práticas de significações culturais e seus modos de expressividade. Entende-se que pensar em cultura

visual decorre na necessidade de englobar variadas formas de representação que possam vir a ser desde as artes tradicionais até as propagandas ou mapas técnicos (MONTEIRO, 2008).

Como discorre Thornes (2004, p.793), “the creation and interpretation of visual images has always been important to geography and is what makes geography unique”¹⁴³. Ainda que com certas limitações (THORNES, 2004), a incorporação dos estudos em cultura visual proporcionou outras maneiras de *ler* imagens em dialogia com outras disciplinas.

No contexto dos anglo-saxões, como apontam Tolia-Kelly (2012) e Hawkins (2015), isso resultou em projetos e parcerias com artistas e pesquisadores da área de artes visuais. A primeira autora ressalta que “contemporary research collaborations between a visual culture and geography represent almost a new orthodoxy within the discipline”¹⁴⁴ (TOLIA-KELLY, 2012, p.135). Essa polinização cruzada tem sumariado em práticas e provocações importantes para pensar as espacialidades do hodierno.

Nesse campo, a recente eclosão de geografias criativas (*creative geographies*) compõe-se pela junção das temáticas e metodologias geográficas com aquelas provenientes da cultura visual (TOLIA-KELLY, 2012; HAWKINS, 2015; ESHUN; MADGE, 2016). Pela introdução de práticas experimentais e centradas em técnicas que envolvem performance, construção de imagens e escrita criativa, essas geografias têm sido uma resposta à orientação da Geografia Cultural contemporânea para problemáticas relacionadas ao corpo e as práticas cotidianas. Hawkins explica que:

Creative Geographies, modes of experimental ‘art-full’ research that have creative practices at their heart, have become increasingly vibrant of late. These research strategies, which see geographers working as and in collaboration with artists, creative writers and a range of other arts practitioners, re-cast geography’s interdisciplinary relationship with arts and humanities scholarship and practices and its own intradisciplinary relations (HAWKINS, 2015, p.262).¹⁴⁵

¹⁴³ “A criação e interpretação das imagens visuais sempre foram importantes para a geografia e são o que fazem a geografia ser singular.” (THORNES, 2004, p.793, tradução livre).

¹⁴⁴ “Contemporaneamente, colaborações de pesquisas entre a cultura visual e a geografia quase representam uma nova ortodoxia dentro da disciplina.” (TOLIA-KELLY, 2012, p.135, tradução livre).

¹⁴⁵ “Geografias Criativas, formas experimentais de pesquisa ‘arte-centradas’ que possuem práticas criativas em seu núcleo, têm se tornado cada vez mais vibrantes. Essas estratégias de pesquisa, que mostram geógrafos trabalhando com e como artistas, escritores criativos e uma amplitude de outros praticantes das artes, demonstra a interdisciplinaridade da relação entre geografia com as artes e acadêmicos e práticas das humanidades, assim como suas relações intradisciplinares.” (HAWKINS, 2015, p.262, tradução livre).

Como movimento que dinamiza as pesquisas na Geografia, especialmente no contexto anglo-saxão, os estudos em cultura visual são caminhos férteis para rompimento de barreiras disciplinares. As parcerias estabelecidas entre ambas as áreas disponibilizam um olhar múltiplo que pode compreender as representações e fazer uso de suas lógicas para ir além da textualidade científica.

Para Tolia-Kelly (2012, p.137), “the visual cultures of geographical research are often a move towards producing research markings that are meaningful as they operate against, beyond and more-than text”¹⁴⁶. As práticas artísticas também são compreendidas como maneiras relevantes de transcendência ao academicismo cartesiano. Por meio delas, os geógrafos têm proposto intervenções e explorado outras formas de realização de pesquisas participativas (HAWKINS, 2015).

Mais que interpretar elementos da cultura visual, cabe à Geografia retomar e atualizar práticas artísticas, como as descrições paisagísticas-poéticas de Humboldt ou La Blache (GOMES, 2010; CLAVAL, 2014), para agregar as contribuições recentes da virada pictórica. Eshun e Madge (2016, p.6) sugerem que “the creative (re)turn in geography has the potential to animate cultural geography, prising it open to a pluriversal perspective in which many worlds belong”¹⁴⁷. O reconhecimento da multiplicidade de mundos a serem explorados pela perspectiva estabelece a possibilidade compreender as diferentes dimensões das espacialidades humanas.

Grupos e sujeitos sociais organizam e fazem sentido de seus mundos em espacialidades diferentes. Como Tuan (1995, p.121) aponta, “the power of the human senses to organize the world takes diverse forms, shaped by the larger cultures in which they operate”¹⁴⁸. Em acordo com o que propõem Eshun e Madge (2016), conectar-se com outros mundos perpassa a imersão em outros modos de pensar que não estejam fechados no projeto ocidental de ciência.

A incorporação das práticas artísticas na Geografia, portanto, seria uma forma de decifrar os variados mundos e suas visualidades. Como provoca Bauch (2015, p.11), “it

¹⁴⁶ “as culturas visuais da pesquisa geográfica são comumente um movimento para produzir pesquisas que são significativas na medida que operam contra e para além do texto.” (TOLIA-KELLY, 2012, p.137, tradução livre).

¹⁴⁷ “o (re)torno criativo em Geografia possui o potencial de animar a geografia cultural, movendo-a abertamente rumo a uma perspectiva pluriversal em que vários mundos pertencem.” (ESHUN E MADGE, 2016, p.6, tradução livre).

¹⁴⁸ “O poder dos sentidos humanos em organizar o mundo toma diversas formas, moldado pelas maiores culturas em que operam.” (TUAN, 1995, p.121, tradução livre).

is time to describe everyday landscape scenes with the same creative ferocity as is given to the production of art”¹⁴⁹. Ampliar a capacidade explicativa e conceitual da paisagem para abarcar seu dinamismo por meio da intertextualidade, como aponta o autor, parece ser um caminho importante no ramo das geografias criativas.

Isso decorre do fato que a relação sujeito-paisagem transcende os aspectos materiais. A paisagem abarca a dinâmica do visível-invisível que comporta as representações espaciais. Na proposta de Bauch, nas geografias criativas, “seeing and describing landscapes is based in imagination, artful expression, and politics. The need to describe these invisible worlds is immense within the practice of cultural geography”¹⁵⁰ (BAUCH, 2015, p.12). Para o autor, descrever a paisagem é também imergir no mundo da imaginação e do não dito, da sensação, da percepção. Deverá emergir, desse olhar, uma perspectiva sensível que abarque outras formas de expressão.

Como categoria, a paisagem pressupõe a presença do sujeito, mesmo em sua ausência (DARDEL, 2011). É necessário que a consciência do ser projete-se rumo ao mundo para que a virtualidade imagética da paisagem faça sentido. É no seu âmbito relacional que ela abarca as diferentes percepções acerca dela evocadas. Técnicas, imaginações, construções ideológicas e símbolos perpassam as paisagens tocadas pela consciência dos seres que sobre elas pensam e vivem.

As paisagens, como distingue Cosgrove (1998), possuem significados do passado, futuro e do presente e apresentam as mais diferentes cores, sabores e viveres de seus diferentes tempos; são mosaicos que abrangem a historicidade de relações que transcorrem os nexos da visualidade. Estão, portanto, envoltas nas práticas e contextos em que se inserem.

Para Mitchell (2008, p. 161), geograficamente, “the landscape is thus often understood in two interrelated ways; it is a relict rather than an ongoing construction; and it is organic, natural, and aesthetic”¹⁵¹. Desta forma, a paisagem conecta-se a noção de que é uma imagem que se abre em transcendência ao olhar. Ela esboça uma visualidade

¹⁴⁹ “É o momento para descrever cenas de paisagem do dia-a-dia com a mesma criatividade feroz em que se dá à produção de arte.” (BAUCH, 2015, p.11, tradução livre).

¹⁵⁰ “Ver e descrever paisagens se baseia na imaginação, na expressão de arte e na política. A necessidade de descrever esses mundos invisíveis é fundamental para a prática da geografia cultural.” (BAUCH, 2015, p.12, tradução livre).

¹⁵¹ “a paisagem é, dessa forma, muitas vezes compreendida em duas maneiras interrelacionadas; é relicário mais do que construção em andamento; e é orgânica, natural e estética.” (MITCHELL, 2008, p. 161, tradução livre).

que se amplia vertical e horizontalmente conforme desvelam-se seus ritmos e sobreposições.

Colaboram para essa concepção Ferraz e Nunes (2014, p. 171) ao discorrerem que “paisagem é a superfície, a mais profunda superfície, daí ser necessário ler a profundidade de sua superfície não só com os olhos, mas com o conjunto de sensações humanas, ampliando nossos referenciais de entendimento e percepção”. O movimento da paisagem faz com ela não se restrinja a apenas um dos sentidos, sendo construída a partir da multiplicidade inerente da percepção. Como explicitamos nessa tese, as paisagens são palimpsestos onde plasmam-se os mundos de visualidades dos sujeitos que ativamente as compõem tanto quanto podem ser fabricações inautênticas dos grupos hegemônicos que visam reiterar a superestrutura de dominação no capitalismo tardio.

Sendo olho e lente, a paisagem, assim como as imagens, revela superfícies e, ao mesmo tempo, o subterrâneo. Elas representam, também o interesse daqueles que as constroem. Para além, é por ela que se *sente* e se *vê*.

A considerar que “a diferença entre o olhar e ver consiste, portanto, no fato de que o olhar dirige o foco e os ângulos de visão, constrói um campo visual e ver significa conferir atenção, notar, perceber, individualizar coisas dentro desse grande campo visual construído pelo olhar.” (GOMES, 2013, p. 32). Entende-se que o que a paisagem proporciona é uma complexidade de visões e que por meio dela é possível entender-se o mundo em que o outro vivencia.

Nesse sentido, como evidencia Cosgrove (1998), as paisagens podem ser constructos ideológicos que conformam as ideias hegemônicas de determinado grupo social. Por meio da possibilidade de imposição de uma determinada ideologia, as paisagens podem ser transformadas para atender às demandas do discurso dominante, elas podem tornar-se paisagens disneyficadas, *kitsch* ou mesmo paisagens-mobília, mercadorias por excelência. As contribuições advindas da cultura visual, portanto, parecem oportunas para ler os múltiplos interesses nelas sedimentados.

Se, qual indaga Jay (2003, p.18) “talvez todas as nossas imagens na era do capitalismo global sejam mediadas de cabo a rabo pela forma da mercadoria”, cabe questionar como as paisagens estão inseridas nesses contextos. Como imagens e provenientes da realidade geográfica, também são representações das sociedades e culturas que as produzem. A multiplicação das paisagens-mobília que permeiam as redes

sociais e o mundo contemporâneo são externalizações dessa lógica de reiteração sociocultural do *status quo* hegemônico e hegemonzante.

Entre as lógicas econômicas que conformam as espacialidades, as homogeneizações revelam os fundamentos *abstrato-funcionais* que caracterizam os símbolos capitalistas que as transformam (RELPH, 1976). As paisagens têm sido reificadas em função da lógica do mercado que as coisifica, problematiza Sanguin (1981, p.572) que:

paysages sont devenus des objets de consommation que on change comme on change de réfrigérateur de télévision ou de voiture. Il est évident que la massification des sociétés occidentales transport information culture tourisme commerce entraîne une réduction de la diversité et de la signification des lieux cause un processus homogénéisation et de standardisation.¹⁵²

Processos como a turistificação, espetacularização e disneyficação de determinados locais permeiam a lógica de fabricação inautêntica de paisagens. Centrados na funcionalização de espaços de modo a garantir ganhos financeiros, constroem visualidades pasteurizadas em que os sentidos e significados dos sujeitos que nelas vivem são subsumidos. Há, da parte de determinados grupos, enfrentamentos à linearização dessas espacialidades.

Grupos afetados por tais processos tendem a organizar redes e ativismos de resistência. Existem, portanto, sujeitos sociais que se engajam em reclamar seu direito de reagir, criar e transformar às paisagens em acordo com suas heterogenias.

Protestos, grafites e outras formas de manifestação revocam o poder de arquitetar paisagens. Se, como pondera Mirzoeff (2016, p.749), “o direito a olhar é, então, a reivindicação por um direito ao real. É o limite da visualidade, o lugar onde tais códigos de separação encontram uma gramática da não-violência (significando uma recusa à segregação), como forma coletiva”, é ao reclamar o olhar, o direito à própria subjetividade que a paisagem pode também ser um conceito que abarque a revolta pela visualidade. Mais que um conceito puramente teórico, ela pode ser uma prática ativista rumo à conquista de uma sociedade mais justa.

¹⁵² “paisagens se tornaram objetos de consumo que mudam na medida em que se troca de geladeira, de televisão ou de carro. É evidente que a massificação das sociedades ocidentais no que concerne ao transporte de informação, cultura, turismo, comércio efetiva uma redução da diversidade e da significação de lugares, o que causa processos de homogeneização e estandardização.” (SANGUIN, 1981, p.572, tradução livre).

As paisagens dependem dos sujeitos que as vivem e constroem. Desse modo, carregam pesos ideológicos de realidades distintas. “A paisagem não está só na forma superficial da coisa percebida, nem está apenas em nós, mas no momento do encontro físico-sensorial, intelectual e imagético” (FERRAZ; NUNES, 2014, p. 171), é nela que os diferentes projetos de emergência visual espaço-temporais revelam os conflitos.

Pelo princípio de que “landscapes always possess character that derives from the particular association of their physical and built characteristics with the meanings they have for those who are experiencing them”¹⁵³ (RELPH, 1976, pp.122-123), estabelece-se que é também pelo direito a elas que se luta. Reivindicar a paisagem é reclamar a potencialidade ativa de uma representação social que supere a imposição de paisagens-mobília destituídas de significação contra-hegemônica. Os diferentes meios que se colocam pelas geografias criativas são, portanto, maneiras de clamar por uma reação à homogeneização, espetacularização, disneyficação e turistificação paisagística do mundo contemporâneo.

O retorno criativo proposto no contato com as artes pode vir a ser uma saída para o enfrentamento direto e indireto às imposições de transformações mercadológicas das paisagens, elemento reiterado pela espacialização hodierna do *Kitsch*. Retomar o direito a sensibilidade e a subjetividade que é constituinte da paisagem é, destarte, um dos caminhos para reaver o direito ao olhar e à produção de visualidades no/do cotidiano.

Desde sua concepção como ciência moderna, a Geografia foi uma ciência cuja produção de imagens ocupou papel significativo. Contudo, os debates e aportes conceituais que concernem a interpretação de visualidades tiveram limites teóricos que há pouco foram retomados. Por essa razão, permanece certo estatuto ilustrativo quanto ao uso de imagens em alguns de seus sub-campos disciplinares.

No recente (re)torno criativo da geografia, os pontos de contato com a virada visual parecem delinear tramas para adensar os conceitos que visem decifrar as imagens. Novos modos de descrição, interpretação e intervenção podem ser pensados conjuntamente para criar formas espaciais de resistência. Fazer emergirem as subjetividades e mundos de vidas dos sujeitos que constituem as paisagens do cotidiano

¹⁵³ “Paisagens sempre possuem características que derivam de uma associação particular de seus caracteres físicos e construídos com os significados que elas têm para aqueles que as experienciam.” (RELPH, 1976, pp.122-123, tradução livre).

é resistir à coisificação e homogeneização espacial imposta pela reprodução ampliada do capital.

Uma Geografia que clame pelo sensível nos tempos em que a ciência é vista progressivamente como algo utilitário é, logo, um ato revolucionário. Tomar como centro a possibilidade de compreender as espacialidades produzidas e imaginadas pelos sujeitos compõe um importante caminho para um conhecimento *crítico e sensível*. Mais que interpretar as visualidades, é fundamental que o geógrafo esteja disposto a criar imagens que transcendam os contextos hegemônicos.

Ao clamar pela potencialidade da introdução de práticas criativas, visa-se também aproximar o conhecimento científico da vida cotidiana. Em transcendência ao academicismo, as artes podem contribuir para uma Geografia mais ativa e presente na vida dos sujeitos. Afinal, buscar o direito a transformar o mundo também envolve o direito de imaginar e sentir.

5.3. AFINAL, REPRESENTAMOS OU APRESENTAMOS? SEJA BEM-VINDA PAISAGEM DE UM HOJE (IN)EXISTENTE

*O ver nem sempre vê
O escutar nem sempre escuta
O falar nem sempre fala
O tocar nem sempre toca
O ouvir nem sempre ouve
O cheirar nem sempre cheira
Mas, o sentir...ele sempre sente*



Figura 40

O que você enxerga nesta imagem?

Observe por alguns segundos

O que é possível nela ver?

Se eu informar seu título é *Il Sono* (Eu Sou)?

E depois de falar que se trata de uma escultura?

E se eu apontar que ela é composta por espírito e ar?

Agora volte na foto.

O que você percebe?

Em um primeiro momento o que se pode observar é o que parece ser uma rua, ou talvez uma calçada com uma fita delimitando um local quadrado no meio desse local. Com pano de fundo há um prédio que parece ser ou governamental ou de algum museu que se impõe no horizonte. No entanto, quando veio o nome, *eu sou*, invoco inúmeras imagens que povoam meu imaginário e que podem ou não ter relação direta com essa imagem.

Agora, ao ler do que se trata a imagem, fico à procura de uma escultura física, encontrando poucas coisas que podem ser assim consideradas. Talvez o quadrado branco seja mais do que um quadrado branco? Ou talvez, ainda, o prédio seja uma ilusão de ótica? Muitas respostas me vêm à mente, mas ainda não fica exatamente nítido do que se trata.

Quando se trata de uma obra de arte sempre é necessário compreendermos do que ela é realizada já que toda arte é constituída por diferentes técnicas e tipos de práticas e sempre é preciso considerar tais técnicas ao visualizar a imagem artística. Sendo assim, nesse caso os materiais utilizados para escultura, de acordo com o artista, se trata de *espírito e ar*.

Espírito e ar não são componentes de tudo o que nos cerca, inclusive nós mesmos? Qual é então sua forma? Eles têm forma?

Como toda obra de arte, apenas o artista pode responder com exatidão, no entanto nós mesmos podemos construir esculturas em nossas mentes a considerar o tamanho deste quadrado. Cada escultura pode ser ou completamente diferente ou com alguns aspectos parecidos, a depender de nossas trocas de experiências. Mas não é possível saber exatamente qual é a escultura que o artista tentou. A classificação dessa obra é a de uma escultura invisível, que objetiva justamente questionar e alimentar nosso imaginário¹⁵⁴.

A considerar que a arte está muito mais mercadológica e rápida do que no começo no século XX, há possibilidade de vender tal arte?

Essa pergunta já foi respondida. No ano de 2021, essa mesma escultura foi vendida por um valor de 18000,00EUR, em torno de 45000,00BRL ajustados ao valor da época, em um leilão. Muito foi questionado sobre a validade de se comprar uma obra de arte que ninguém vê. O comprador, que não foi revelado, recebeu um certificado de autenticidade e um manual de instruções de como expor tal escultura.

¹⁵⁴ Salvatore Garau, *Il Sono*, 2021, escultura, espírito e ar, Milão, Piazza della Scala.

Em verdade, nós vemos a escultura e ela é a mesma que o artista realizou, mas por minha perspectiva. Essa escultura é real. Ela existe e compõe os complexos da paisagem, a única diferença é que ela é invisível, ela não é concretizada, ou melhor, materializada na paisagem, ao menos não de uma maneira que podemos enxergar fora da nossa mente, pegar fora do nosso corpo, cheirar fora de nossos narizes, e talvez ouvir fora de nossos ouvidos.

Todos esses sentidos essas sensações são antes elaboradas pela mente. Assim, por meio da minha mente eu posso ouvir o barulho que o vento provoca ao encostar na escultura; os cheiros que a acompanham; eu vejo as cores que a mim são reveladas, e ainda, consigo sentir sua textura. Ela então modifica a experiência naquela paisagem de uma maneira concreta e não apenas no imaginário.

O que é, no final das contas, a paisagem?

Paisagem...ou *paesaggio* (italiano), *paysage* (francês), *landschaft* (alemão), ou ainda *landscape* (inglês). Diferentes linguagens, diferentes significados, diferentes relações. Exceto que em um mundo globalizado os significados se misturam, as línguas já não são encontradas apenas em seus países de origem e as relações...bem, as relações são cada vez mais diferenciadas.

A paisagem, palavra que usamos no português, se caracteriza enquanto conceito-chave da ciência geográfica, conceito esse que, como todos os outros, sofreram e ainda sofrem modificações conforme o pesquisador e seus objetivos. Como toda pesquisa vai ser diferente, mesmo que configure na mesma temática, aqui a paisagem foi centralizada no debate acerca suas representações e, dentro disso, as relações espaço-temporais nelas existentes.

É nítido que quando se trata de uma pesquisa dentro do campo da Geografia já se pressupõe o estudo do espaço – nosso objeto de estudo – e, em consequência, o tempo – objeto da história – em uma dupla que não se separa mesmo que haja ênfase maior no primeiro do que no último. Entretanto, no tumultuado arcabouço teórico que ocorre quando pesquisamos paisagem encontramos algumas fissuras que tentamos melhor investigar.

Voltemos nas discussões que corroboraram no constructo dessa pesquisa. De acordo Sauer, conhecido por fundamentar inicialmente a Geografia Cultural anglófona, ou ao menos nomeá-la dessa forma, aponta o que ele considera ser um resumo do objetivo

da Geografia, a saber: “*Summary of the objective of geography.* – The task of geography is conceived as the establishment of a critical system which embraces the phenomenology of landscape, in order to grasp in all of its meaning and color the varied terrestrial scene.”¹⁵⁵ (SAUER, 2008, p. 97). Assim, a Geografia ficaria responsável, por meio da fenomenologia, no sentido de fenômeno, da paisagem a compreender de uma maneira crítica para assim conseguirmos captar os significados e cores das cenas terrestres.

Sauer, que estabeleceu a subdisciplina de Geografia Cultural em texto publicado inicialmente em 1924, constitui-se como a peça-chave para se estudar o espaço, a paisagem. A considerar que o geógrafo deriva de estudos morfológicos da paisagem, a ideia de se estudar a paisagem enquanto fenômeno ou seja acontecimento presente, ele aponta também a necessidade de estudar também a sociedade, ou melhor, a cultura – por ele entendida a partir do vértice pragmático da Ecologia Cultural estadunidense da época – para compreender as interações do todo terrestre.

A Geografia ficaria responsável por compreender as morfologias dos aspectos culturais e naturais que são revelados na paisagem e, que, portanto, ocorrem no espaço. Essas relações são construídas pelos seres humanos em suas relações sociais e com o meio em que vivemos.

No decorrer do século XX, muito da Geografia e da Geografia Cultural, foi pesquisado e construído em diferentes composições teóricas. Nem todas as pesquisas seguiram o caminho que Sauer pretendeu com o cerne na morfologia da paisagem, a ser complexado outros aspectos geográficos tais como território, lugar e região.

A paisagem sempre esteve presente nesses estudos, seja de uma maneira teórica ou prática – implícita ou explícita. A teoria da paisagem foi desenvolvida a depender da linha teórica escolhida como ótica de estudo. Dessa forma, a paisagem foi analisada em várias óticas que foram deslindadas na presente tese por meio de alguns aspectos e externalizações. Como nossa intenção não foi explicar o conceito da paisagem ao longo da história da disciplina, abordamos os conceitos que mais nos revelavam o que faziam sentido no contexto da pesquisa.

No entanto, antes de chegarmos a uma conclusão, mesmo que parcial, há algumas ideias que são necessárias realizar um duplo olhar. Uma delas é a dualidade no que

¹⁵⁵ “*Resumo do objetivo da geografia.* – A tarefa da geografia é de conceber como marco de um Sistema crítico que abarca a fenomenologia da paisagem, em ordem de captar todo seu significado e cor das variáveis cenas Terrestres” (SAUER, 2008, p. 97, tradução livre).

concerne às representações da paisagem. Se considerarmos que, conforme Wylie (2007, p. 55) aponta,

in talking through the tensions that animate the landscape concept, I noted that landscape can be thought of as both something seen *and* a particular ‘way of seeing’ the world – both the land *and* the gaze upon it. In either case, however, there is a sense that landscape is quintessentially *visual*. And this focus on vision and the *visuality* of landscape has underscored much writing both within cultural geography and across the arts and humanities.¹⁵⁶

A paisagem se baseia em visualidade, mesmo que essas visualidades não sejam exatamente concretas. Ou seja, presentes de uma forma material ou sejam baseadas no sentido da visão. A ser uma das principais características da paisagem, ao que é perceptível nas conceituações em diferentes linhas teóricas, por muito tempo se compreendeu como representação algo que era intrínseco e inquestionável na paisagem. Para decifrar uma representação de paisagem se era considerada as pinturas realizadas, principalmente aquelas que tratavam de uma parte do espaço que era considerado como paisagem natural e nas relações sociais que são/eram desempenhadas nestas paisagens.

Enquanto representação artística da paisagem, fica nítido que há um rompimento no que concerne a Arte Moderna, especialmente com as vanguardas cubistas e surrealistas que não intentaram em representar a paisagem e seus sentidos figurativos, mas sim *revelar* uma realidade que eles consideram estar para além de uma concretude. Segundo ambos os movimentos, ao representar a paisagem, estamos formando uma ilusão de que existe uma estaticidade no espaço e tempo, além de uma dualidade entre imaginário e realidade.

Enquanto no cubismo há uma sobreposição de temporalidades, ao ser quebrada a utilização de uma geometria cartesiana é revelado também o que se considera enquanto realidade, uma vez que acreditavam ser mais realistas do que os artistas no movimento realista. Essa ideia culminou na sur-realidade (para além da realidade) de maneira que suas pinturas não eram abstratas, mas sim a consideração de diversos ângulos daquilo que

¹⁵⁶ “Em falar sobre as tensões que movem o conceito de paisagem, eu notei que paisagem pode ser pensada tanto como algo visto e um particular ‘modo de ver’ o mundo – tanto a terra e o que vemos sobre ela. No entanto, em ambos os casos há um sentido de que a paisagem é essencialmente visual. E esse foco na visão e na visualidade da paisagem tem provocado muitos escritos dentro da geografia cultural e dentre as artes e humanidades.” (WYLIE, 2007, p. 55, tradução livre).

se vê, do que se sente, a compor uma paisagem complexa conforme a percepção multifocal do artista.

No surrealismo a paisagem foi ainda mais quebrada, de forma a se expandir para considerar uma na realidade ainda mais complexa relacionando o imaginário com o espaço concreto, a não deixar de lado os sentidos, já que minhas ideias são construídas pelo que experiencio e por acontecimentos temporais. Sendo assim, a paisagem no surrealismo se voltou ainda mais para o interno em uma relação que revelava ainda mais a realidade do espaço especialmente ao considerarmos sua relação direta com o tempo.

Essa essencialidade visual da paisagem não é quebrada pelos movimentos, pelo contrário. De acordo com o Ferraz e Nunes (2014, p. 171),

podemos questionar: paisagem é, portanto, ilusão da forma da coisa que estamos vendo? Devemos buscar a essência da verdade num espaço por ela ocultado? Não. A paisagem é aquilo que projetamos de sentido no momento do encontro humano com o fenômeno. A paisagem não está só na forma superficial da coisa percebida, nem está apenas em nós, mas no momento do encontro físico-sensorial, intelectual e imagético.

A paisagem é, então, uma construção de imagens que nós, enquanto sujeitos, projetamos na paisagem ao nos encontrar com os fenômenos do espaço e tempo. Nessa lógica, as paisagens que em teoria seriam invisíveis, se tornam visíveis, bem como as imaginárias são reais. A paisagem é mais do que um marco textual de leituras de questões críticas que ocorrem nela.

Paisagem é um todo, não algo compartilhado ou tão facilmente identificável. A paisagem é intrincadamente tênue e possui movimentos individuais e em grupo como em um balé. É muito mais pessoal e sem sentido (no senso de que não precisamos de todos os sentidos para absorvê-la, mas pode ser criada sem uma descrição completamente fechada e concreta). A formação da paisagem é decorrente do próprio âmago do sentido de paisagem ou de uma visualização de paisagem. Ela é inteiramente uma observação corporal que se desdobra da extensividade-intensividade da dinâmica existencial.

Essa relação para com a paisagem não é apenas corporal, também é imaginativa. Essa é uma outra característica da paisagem: a tensão. Essa tensão, seja entre visível e invisível, presença e ausência, autêntica e inautêntica, extensiva e intensiva, dentre outros, é o que forma o balé composto em conjunto com a dinâmica escolhida. De acordo com o Rose e Wylie (2006, p. 475), “Landscape is tension. The concept is productive and precise for this

reason and no other. An admirable picture and an uncomfortable bed, something distant and intimate all at once, powerful image and patchy matter ... the cogency of landscape lies exactly in the creative tensions it threads between such apparent irreconcilables.”¹⁵⁷ Mesmo que aparentemente os opostos sejam irreconciliáveis, ao aparecer na paisagem tudo parece se encaixar em função dos arranjos espacializados que encaminham a conformação de suas representações e sentidos.

No entanto, cabe ter cuidado ao compreender quais e como se dão essas relações contraditórias daquele fragmento de espaço que estamos a estudar. Se é um fragmento de espaço, também é um momento temporal. Dentro dessa relação de contradições reveladas na paisagem, o tempo, via a tríade passado-presente-futuro, realiza a coreografia dessa dança de paisagens. De acordo com Rafele (2016, p. 6),

O passado é uma imagem do presente que o estabelece. A interpretação da história polariza-se no instante presente, deslocando cada linearidade ou continuidade do tempo. Para uma linha cronológica dos eventos se sobrepõe uma constelação de imagens entre elas descontínuas. A ser predominante não é a história em si ou para si, em todas as suas possíveis ramificações, mas apenas aqueles pontos (que na realidade são modos de ser) nos quais ela chega a capitar à atenção do indivíduo. Como um novo estilo que se afirma no reino da moda, a história em algum lugar reconfigura as formas de vida, a elaboração de uma "télscopage" do passado através do presente. As imagens são o reflexo dessas mesmas circunstâncias, no entanto, como as fotografias das roupas, marcas e tendências: "arrancam" os objetos do *continuum* a que pertencem e dão-lhes uma total visibilidade.

A considerar que só conhecemos o presente, na paisagem o passado é reconhecido pela imagem. Assim, imediatamente quando entramos em contato com o espaço, a paisagem revelada no seu passado encontra o meu-eu presente e vai encontrar o meu-eu futuro. Assim a paisagem se revela como um complexo de complexos, um mosaico de mosaicos e um palimpsesto de palimpsestos. Por isso há certa desconfiança no que seria uma representação de paisagem de maneira a considerar todas essas relações.

Isso não quer dizer que a paisagem não possa ser representativa nem que não haja nenhum tipo de representação na paisagem, apenas apontamos uma ideia de ir para além dessas representações, sejam físicas ou imaginárias da paisagem considerando que ela é

¹⁵⁷ “Paisagem é tensão. O conceito é produtivo e preciso por essa razão. Uma imagem admirável e uma cama desconfortável, algo distante e íntimo ao mesmo tempo, imagem poderosa e uma matéria isolada ... a lógica da paisagem está exatamente na tensão criativa que se desenrola entre aparências irreconciliáveis.” (ROSE; WYLIE, 2006, p. 475, tradução livre).

um todo movimentável a partir de práticas do cotidiano dos sujeitos. Por outro lado, conforme apontado por Anderson (2018, p. 1),

Cultural geography is once again concerned with representations. Over 20 years since the emergence of non-representational theories, the sub-discipline is in the midst of a renewed attention to the work that representations do; to the material-affective liveliness of images, words, and art works as things in the world which incite, move, anger, transform, delight, enchant or otherwise affect. [...] The analysis of representation became equivalent to the analysis of power and intimately attached to both the promise of cultural geography and its hard won place in a sometimes hostile intellectual climate. It was unsurprising, then, that a set of theories loosely gathered around the ambivalent prefix ‘non’ would, in part, be encountered as advocating the forgetting of something politically and ethically necessary.¹⁵⁸

A Geografia que viu um grande debate entre representação e não-representação desde a década de 1990 e na contemporaneidade observa um retorno aos estudos de representação. No entanto, o que se identifica também é um estudo de representação da imagem: daquela imagem que pode ser revelada, pode ser contada ou narrada por humanos e não-humanos (ANDERSON, 2018). Esse retorno aos estudos das representações tem sido essencial para termos uma melhor compreensão sobre o que é representar e, mais importante, o que é o não representar. São oposições de fato ou apenas mais uma das contradições reveladas na paisagem?

Voltemos à escultura de Garau (figura 42). O artista revela que tentou penetrar a mente de sujeitos de maneira a compreender que a imaginação não é por nós dominada da forma como pensamos¹⁵⁹. Ele pondera que há uma certa crença em que dominamos a imaginação, o que não é o que de fato ocorre – conforme também pudemos evidenciar na viagem através do espelho com Alice. O que ocorre em nossas percepções é uma relação íntima entre memória e imaginário, sendo a memória de uma certa forma um pouco mais dominável, a considerar que podemos nela resgatar momentos de vivência, ao contrário

¹⁵⁸ “Geografia Cultural está, mais uma vez, preocupada com representações. Após 20 desde a emergência de teorias não-representacionais, a sub-disciplina está no meio de uma atenção renovada ao trabalho que as representações fazem; ao afeto-material vivo das imagens, palavras, e arte como coisas que o mundo incita, move, irrita, transforma, admira, encanta ou afeta de alguma outra maneira. [...] A análise da representação se torna equivalente à análise de poder e está intimamente conectado tanto à promessa de que a geografia cultural ganhou lugar em um clima intelectual às vezes hostil. Foi sem surpresa, então, que várias dessas teorias se juntaram em torno do ambivalente prefixo ‘não’ iriam, em parte, encontrar como advogante de esquecer algo politicamente e eticamente necessário.” (ANDERSON, 2018, p. 1, tradução livre).

¹⁵⁹ Fonte: <<https://www.deseret.com/2021/6/9/22519206/this-invisible-statue-just-sold-for-18k-salvatore-garau>> Acessado em 05 de outubro de 2022.

da imaginação, que é livre para criar imagens que nem sempre foram por nós diretamente experienciadas.

Ao considerarmos que a paisagem é constituída por momentos de presença-ausência, solitude-sociabilidade, dentre várias outras aparentes contradições, como da concretude e imaginário, extensividade-intensividade, compreendemos que não podemos inteiramente internalizar ou mesmo experienciar tudo aquilo que é constituído nos espaços de nossos mundos-de-vida.

Desta forma, representar a paisagem é algo que pode se constituir em uma não compreensão das intenções espaço temporais dos sujeitos. Por outro lado, conforme apontado por Rose (2002, p. 461)

In the restricted sense practice is always responsive, that is, how one 'acts to be' is conceptualised as always purposeful and strategic. The landscape, for example, is produced because it inscribes consciousness or disciplines society. While it may do other things as well, such as initiate practices of resistance, such practices are just other forms of response. Thus, practice, in the restricted sense, is always reactive. It operates within an enclosed system of functionality.¹⁶⁰

A prática como é constituída ocorre por meio de ações e acontecimentos que os sujeitos realizam. Nessa lógica, a paisagem permanece em um estado de devir que é percebido em uma atualização da mesma a partir de compósitos de imagens. A paisagem pode revelar práticas de resistência e esperança tanto quanto medo, dominação e subjugação. As lógicas da paisagem, sempre tensionadas, não são apenas representativas ou componentes de práticas, elas evocam uma multiplicidade de sentidos que podem ser autênticos, inautênticos ou os dois ao mesmo tempo em variados graus e potencialidades combinatórias.

Dentro dessa mesma discussão, Rose (2002, p 465) aborda que: “my argument is that the landscape’s existence depends upon being put to task. Thus, the interesting question for landscape is not what (i.e. what is it? what is its nature?) as much as what for

¹⁶⁰ “Em restrito senso, prática é sempre responsive, ou seja, como alguém ‘age’ é conceitualizado sempre como propositivo e estratégico. A paisagem, por exemplo, é produzida porque inscreve consciência ou disciplina a sociedade. Enquanto pode fazer outras coisas, tal fato inicia práticas de resistência, tais práticas são apenas outras maneiras de resposta. Portanto, prática, em sentido restrito, é sempre reativa. Ela opera dentro de um sistema funcional fechado.” (ROSE, 2002, p. 461, tradução livre).

(i.e. what is it used for?).”¹⁶¹ A existência da paisagem não independe do sujeito. Pelo contrário, é necessário perguntar *para o que* ela existe, ou seja, qual o seu propósito. Não é o *que é* ou *como é* mais uma combinação desses elementos que vão auxiliar a compreensão da paisagem.

A questão não é uma suposta oposição de teorias representacionais das teorias não representacionais. A considerar as complexidades inerentes à paisagem, escolher e tomar como verdade um ou outro pode provocar uma ilusão de não existência e não resistência na/da paisagem. Dessa forma, concordo com Wilie ao definir que,

A first point to make in this regard is that *non-representational* theory does not mean *anti-representational* theory. In making this assumption, some commentators (e.g. Nash, 2000; Cresswell, 2002) have concluded that non-representational theory is concerned only with a realm of bodily habits, tics, routines and reflexes lying outside of both conscious thought and the shared social world of codes, norms and conventions. Lorimer’s (2005) alternative phrasing, ‘more-than-representational’, perhaps better captures the agenda here. Non-representational theory, it has been argued, is concerned to develop new approaches to body *and* society, culture *and* nature, thought *and* action, representation *and* practice.¹⁶² (WYLIE, 2007, p. 164).

A paisagem deve ser compreendida em seus estados representativos e não representativos, ou seja, na representação e na prática, no seu nível acional e plural. Há paisagem no passado e no futuro representados por um presente que acontece(u) devido as práticas de teus sujeitos. Essas reflexões devem ser colocadas de acordo com o que se estuda, sejam a utilizar como exemplo o espaço concreto ou espaço imaginário. Dessa forma, tanto representamos quanto apresentamos, mas no final é a paisagem que pode revelar os constructos que realizamos sem nem perceber a relevância de uma dimensão intrínseca que se manifesta para *além da representação*.

¹⁶¹ “meu argumento é que a existência da paisagem depende de ser colocada tal tarefa. Assim, a pergunta interessante para paisagem é não o que (ex.: o que é? Qual sua natureza?) tanto quanto para o que (ex.: para que é utilizada?)” (ROSE, 2002, p 465, tradução livre).

¹⁶² “Um primeiro ponto a ser feito sobre isso é que teoria não representacional não significa teoria anti-representacional. Ao assumir tal significado, alguns autores (e.g. Nash, 2000; Cresswell, 2002) tem concluído que teoria não representacional está preocupada apenas com hábitos corporais, tics, rotinas e reflexos fora da pensamento consciente e que compartilha o mundo social de códigos, normas e convenções. A alternativa de Lorimer’s (2005), denominada ‘mais do que representacional’, talvez capture melhor a agenda. Teoria não representacional, tem sido debatido, está preocupada em desenvolver novas pesquisas sobre o corpo e sociedade, cultura e natureza, pensamento e ação, representação e prática.” (WYLIE, 2007, p. 164, tradução livre).

As clássicas divisões de paisagem entre natureza-sociedade-cultura, rural-urbana, dentre várias outras, nos fazem cair em um falso senso de controle do meio que reitera os sentidos hegemônicos do Antropoceno. A paisagem é tanto social quanto natural, quanto imaginária, quanto todas as outras várias paisagem que utilizamos enquanto conceitos.

Assim, conforme abordado por Relph (1984, p. 2012), é necessário compreender que, “that there are no clear boundaries to natural or social processes; that nothing happens with absolute certainty or in isolation; that ordinary places and landscapes are far more complex than anything encountered in an econometric model or a physicist’s laboratory.”¹⁶³ Processo natural e processo social não são exatamente determináveis de maneira nítida, bem como lugares banais podem ser muito mais complexos do que aqueles lugares que parecem ter várias relações, mas que, com maior aprofundamento, nos revelam menos complexos do que os aparentemente simples. Apesar que, como apontado, simplicidade, no que concerne a paisagem, é uma ilusão.

Destarte, os complexos que a Geografia estuda podem se revelar ser tão complicados quanto estudos em áreas mais estabelecidas do conhecimento ocidental. Nosso laboratório sendo o mundo, temos uma vasta amplitude de caminhos que podemos percorrer, não é necessário ficarmos apenas em doutrinas fechadas e ideias pré-estabelecidas. Os seres humanos são criativos e sempre procuram *terras incognitae*, podem compreender as invisibilidades e, o principal, podem imaginar para além das fronteiras das imposições hegemônicas.

Por fim, conforme apontado por Almeida (2013, p. 46) “A Geografia está presente nas atitudes e nos conhecimentos que sempre mobilizamos em nosso cotidiano, nas práticas e fundamentos considerados pelos empreendedores para suas ações e produções.” A Geografia está, **de fato**, em toda parte.

¹⁶³ “não há fronteiras nítidas aos processos naturais ou sociais; nada ocorre com Certeza absoluta ou de maneira isolada; que lugares e paisagens comuns são muito mais complexos do que qualquer coisa encontrada em um modelo econômico ou em laboratório de física.” (RELPH, 1984, p. 2012, tradução livre).

PENSAMENTOS QUE TERMINAM (E NÃO COMEÇAM)

O que vemos?

Vemos o que sentimos, ou sentimos o que vemos?

Dessa forma, já no início desse trabalho indiquei a natureza desse debate: a representação. Mas representação do que? Da tese? Que se trata de um composto de palavras que tentam fazer sentido? Ou do conteúdo que a folha em branco se preenche ao colocarmos o que parece ser debates infinitos, mas que, no fim, vão ter significado apenas para aquele que realmente quer colocar nela significado?

Talvez seja tudo isso, ou talvez seja apenas uma tentativa de parar para refletir sobre o que é uma tese. Sobre o que é uma pesquisa. Sobre o que é um título de doutorado. E sobre o que é a folha cheia de palavras que sozinhas possuem significados distintos e juntas se transformam a todo e qualquer direito conforme o pensamento daquele que as colocam em uma mesma frase e depois se transformam mais uma vez para aquele que lê esse composto de palavras.

Eis aqui a provocativa da primeira página: o que é uma tese? Há inúmeros livros e páginas de pesquisa que ensinam como se faz um texto acadêmico e, mais especificamente, uma tese. Há até mesmo pessoas que se dedicam a fazer esse mesmo texto acadêmico por preços que variam de acordo com o número de páginas necessárias.

O que é então uma tese? Apenas palavras? Frases? Parágrafos? O que é uma tese?

Não sei responder essa pergunta de uma maneira objetiva, mas sei responder essa pergunta de uma maneira que para mim traspõe algum tipo de significado. O que é essa tese?

Bem, a primeira página foi uma provocação a começar dizendo que “Isso não é uma tese” para logo depois apontar “Ou talvez seja”, essa página, pode parecer sem sentido para alguns, mas seu significado é simples: esse texto é, ao mesmo tempo, uma tese e uma não-tese.

Durante os cinco capítulos foi debatido, o que considero ter sido com afinco, a natureza da paisagem, os seus vários significados e os conceitos que até então foram nelas colocados. Esse debate, configura em um formato acadêmico extremamente comum e rígido, sendo 5 capítulos, 3 subcapítulos cada, intenta colocar essa mesma rigidez acadêmico-científica a prova.

A primeira página foi uma provocação alimentada pela pintura de Magritte, *La Trahison des images* (A traição das imagens, tradução livre), onde ele pinta um simples cachimbo no centro de uma tela e embaixo escreve *Ceci n'est pas une pipe* (Isso não é um cachimbo, tradução livre), de maneira a provocar aquele que vê/analisa a pintura: ali não está um cachimbo, ele não é um cachimbo, mas uma mera imagem que *pode* representar um cachimbo. Assim se faz essa tese, ela não é uma tese, mas uma conjunção de palavras que podem representar as ideias que foram externalizadas em formato de tese.

No entanto, minha segunda provocação, com *Ou talvez seja*, deriva da ideia de *apresentação*, o para além-da-representação, onde a minha ativa e árdua tarefa de expor minhas ideias movimentam o espaço-tempo de tal maneira que *apresento* aqui minhas ideias, a poder ser modificada a qualquer momento e não apenas *represento* essa ideia em forma de palavras, seja qual for a maneira com que essas palavras estão dispostas.

Por outro lado, essa provocação não foi apenas para pensarmos no conceito, na ideia do que é uma tese, mas sim no principal tema dessa tese: a paisagem. Essa categoria sempre esteve presente em meus trabalhos e acredito que nos trabalhos da maioria dos geógrafos, mesmo que não seja exatamente o foco de análise. Isso porque, assim como as outras categorias da geografia, Lugar, Território e Região, a Paisagem é apenas uma ótica para estudarmos o Espaço, nosso objeto focal de estudo.

A intenção de estudar uma paisagem por ela mesma, foi na busca de mais perguntas do que respostas, na ideia de entendermos o que é realmente a paisagem. Dentre as várias conceituações que dela se derivam, é fácil ficarmos confusos sobre sua natureza. É fácil também ignorarmos a importância de um debate mais profundo e embasado nos debates filosóficos que nos nortearam até aqui.

Nesse olhar, a pergunta que norteou essa pesquisa: “O que é paisagem?” ainda se encontra em movimento, assim como todas as perguntas que desenvolvemos ao longo de nossas pesquisas. Isso porque a ciência é responsável por gerar mais perguntas do que respostas, ainda mais quando a alinhamos com a filosofia. Sem perguntas não há respostas e essas respostas sempre vão depender daquele sujeito que vai almejar chegar em algum tipo de resposta.

Dessa forma, intentamos responder de diferentes maneiras essa mesma pergunta. A paisagem, que sempre foi considerada mosaico, movimento, complexos e, mais ainda, uma determinação aparentemente divisível de acordo com qual espaço tratávamos, aqui

percebemos que a paisagem não é exatamente divisível, sendo a divisão paisagem rural, paisagem urbana, dentre as várias outras paisagens que temos contato, divisões para uma compreensão dos espaços urbanos, rurais dentre outros, não da paisagem em si.

Por meio da ideia de que tudo o que colocado no mundo concreto parte da mente, ficamos presos a realidades racionais pautadas no pensamento hegemônico ocidental e que são, primeiramente um constructo da ideia, mais do que a relação com o meio. Se a minha visão sobre aquele espaço me diz que ele é daquela forma, não tenho outra maneira a não ser compreendê-lo de tal forma. No entanto, o meio pode modificar o que entendemos pelo mundo.

Essa ideia, baseada no racionalismo foi questionado abertamente pelo movimento cubista no começo do século XX e mais ainda pelo surrealista pouco tempo depois. A ideia em que o espaço deve ser observado de apenas uma maneira, por apenas uma perspectiva, mais pela visão do espaço e sem respeitar as diferentes temporalidades nele presente, foram questionadas por ambos os movimentos, mesmo que de maneiras diferentes.

Primeiramente, o movimento cubista, ao introduzir a sua *quarta dimensão*, que, embora polêmica, nos gerou muitas perspectivas e inquietações acerca da filosofia da paisagem. Ela foi um primeiro momento de questionar o posicionamento racional do espaço enquanto só e, mais ainda, com apenas uma concepção de tempo, em geral congelada. Essa visão quebrou algumas barreiras do que é espaço e tempo na arte e, em consequência, quebraram/romperam a paisagem.

Em verdade, foi qualquer coisa menos isso que ocorreu. Isso porque a ideia do cubismo de uma sur-realidade, colocou em pauta o foco da discussão dos cubistas: o que é, verdadeiramente a realidade. Para eles, sendo o que fazia era baseado nos realistas, a concepção de realidade e, mais ainda, de uma paisagem realista, mostra o quanto a realidade, em verdade, é extremamente volátil. Isso não implica em uma realidade inexistente, mas em algo que é difícil de ser considerada apenas como uma.

Se para o cubismo a realidade só era percebida a partir de vários ângulos que nem sempre faziam parte de uma geometria euclidiana, o surrealismo, pelo contrário, entrou ainda mais em um antirracionalismo do espaço. Essa visão, muito centrada na psicanálise acusava até mesmo a realidade dos cubistas de ter um foco operacional tecnicista. Para os surrealistas, o cubismo nada mais era do que uma mesma visão racionalista daqueles que os cubistas acusavam de romper.

Enquanto os surrealistas, mais do que respeitavam a tentativa dos cubistas em uma quebra com o espaço euclidiano, também acusavam-os de, no fim, sucumbir aos desejos daqueles que criticavam, o que não mais permitiam de ser uma arte de vanguarda, inovadora, criadora e, mais ainda, revolucionária. Liderados por Breton, o grupo do surrealismo parisiense, muito fez para ser conhecidos para além da pintura e até mesmo da escrita.

Por meio dos inúmeros manifestos que foram publicados por Breton e vários outros Surrealistas, suas visões eram uma só: de mostrar uma arte que era puramente criativa e ligada ao inconsciente dos sujeitos, a cortar, assim, seus laços com a razão em definitivo. Essa quebra do paradigma da razão provocou várias consequências para as pinturas de paisagem, entre elas o fato de mostrar uma paisagem que parecia não fazer parte do mundo concreto, mas que não deixa de ser real. Assim, eles mostram a importância do *sentir*, sobressaindo quase de maneira completa do apenas *pensar*.

Essa dicotomia do pensar e sentir, ligados ao racionalismo e empirismo, respectivamente, questionou, de maneira simples e complexa ao mesmo tempo, o que é a representação. A indagação já iniciada pelos cubistas, foi ainda mais pressionada pelos surrealistas, especialmente por René Magritte, que dedicou boa parte de suas pinturas à relação das imagens para com os objetos que elas correspondem.

Dessa maneira, a dupla que muito foi questionada foi a relação ou mesmo dicotomia entre realidade e imaginário. O que são ambos? Há alguma ligação neles? A realidade é apenas uma ou uma multiplicidade, como a paisagem é vista nesse contexto.

Como os movimentos cubista e surrealista mostraram, a realidade nada mais é do que aquilo que queremos que ela seja. A realidade pode ser modificada de acordo com cada sujeito, seja por seus diferentes modos de pensar, seja pelos diferentes modos de sentir. Assim, a realidade baseada em apenas um desses caminhos pode produzir uma pseudorealidade, ou ao menos o que se diz ser à primeira vista.

A dupla, em verdade, seria a realidade concreta-extensiva com a realidade imaginada-intensiva. Ambas são realidades, exceto que as duas são produzidas de maneiras diferentes e que se relacionam com objetos diferentes. Na realidade surrealista, os objetos do concreto podem ter braços, cabeças e outras diversas outras formas de acordo com cada pintor, com a intenção de cada artista. Isso não faz com que aquela paisagem deixe de ser paisagem ou mesmo que aquele espaço deixe de espaço. Apenas é revelada uma outra perspectiva.

Perspectiva essa que também adentra ao mundo real, marcadamente nas paisagens *Kitsch* e disneyficadas, e que pode ser revertida e adentrar a concretude de outras maneiras.

Para tal, a literatura auxilia nesse debate de realidades, principalmente ao colocarmos o *non-sense* de Alice como centro. Como a literatura de Lewis Carroll é mais voltada para o infantil do que uma obra verdadeiramente ligada ao mundo adulto racionalista-ocidental, a sua concepção de realidade, mesmo que não tenha sido de maneira intencional, muito se aproxima das ideias dos surrealistas. Não é por menos que muitos desses se utilizaram da obra de Carroll para compor suas próprias pinturas baseadas em Alice, seja ela caindo em um buraco de coelho ou ela adentrando a um mundo do outro lado do espelho.

Esses novos mundos que Alice experencia possui temporalidades completamente diferentes daquela que estava acostumada, mas alguns elementos do espaço continuavam parecidos com a realidade da qual anteriormente vivia. No entanto, ao experimentar esses novos mundos e suas paisagens de supra-realidade, por meio de sua fértil imaginação infantil, sua relação com o mundo concreto é modificada, por mais que não pareça.

E mesmo que não tenha modificado completamente a Alice, nos modifica aos termos contatos com esses mundos por ela criados em razão do seu sonhar. Modifica de tal forma a querermos mesmo experienciá-los por nós mesmos, de forma a recriar esses mundos no espaço do concreto, em uma outra localidade, com intensões outras. A mesma coisa se dá com os livros de fantasia, ao recriarmos os vários mundos que diferentes autores imaginaram em suas próprias realidades em nossa realidade de uma maneira coletiva e concreta, de forma a fazer emergirem paisagens-mobília baseadas em suas construções imagético-literárias.

Ao mesmo tempo, a própria concretude ultrapassa essas barreiras e chega em nosso imaginário de forma a criar outros mundos que também são concretos, mas muito mais ligados ao medo do que da esperança de mundos diferentes. Esse medo que muito é refletido nos livros e filmes de ficção-científica que se multiplicam nos momentos em que o nosso espaço concreto parece estar em frangalhos.

A angústia distópica ou pós-apocalíptica por uma não existência de futuro alimenta o imaginário do medo e transforma as paisagens que, mesmo em uma tela, parecem mais reais do que aquelas que verdadeiramente podemos tocar. Essa relação é transmitida pela relação concreto-imaginário, mais do que imaginário-concreto, como no caso da fantasia, fantasia essa que há muito tempo deixa de estar na mente e passa a habitar nossas casas e serem nossos vizinhos.

Por que não viver em um mundo em que seja possível ir a uma escola de bruxaria aprender a organizar nossos quartos apenas com o balançar de uma varinha enquanto falamos algumas palavras? E talvez em um mundo em que seja possível viver eternamente sem medo de ser queimado pelo sol? Todos esses mundos e vários outros são possíveis de se viver dentro da literatura e, mais ainda, no cinema. No entanto, essas duas saídas podem não ser o suficiente, para a realidade concreta, aquela que a maioria das pessoas vivem, essas coisas só são possíveis se materializadas nas paisagens-mercadoria, variantes expropriativas das paisagens-mobília.

Para tal, há várias alternativas, desde a transformação de locais de gravação desses filmes em destinos turísticos, a transformações de locais que nada tem relação primeira com esses filmes e livros, mas que se tornam verdadeiros castelos em que é possível tomar cerveja amanteigada e voar em uma vassoura, tudo isso com uma utilização mais do que ativa da imaginação.

Assim, as realidades do concreto e a do imaginário se misturam por meio da apropriação delas na fabricação de paisagens inautênticas. Mesmo que saibamos que há uma linha que divide ambos, é possível ultrapassar essa mesma linha a qualquer momento. Há a possibilidade de fazer a fronteira entre concreto e sonho algo muito mais tênue do que se possa parecer.

Esse sonho, interior, é exteriorizado para o mundo concreto em forma de venda, sejam de objetos sejam de paisagens, ambos modificados e reificados como formas-mercadoria. Esses espaços transformados são revelados pelas paisagens que vivenciamos de maneira direta ou indireta por meio da experiência com as telas de televisão, computadores e, mais ainda, celulares. Seja em jogos ou na virtualidade da realidade.

Todas essas relações, apesar de parecerem juntarem ou reunirem os sujeitos, nos separam ainda mais no contexto da sociedade do espetáculo que expande seus tentáculos no capitalismo tardio, de maneira a invisibilizar aqueles que vivem em um concreto que ignoramos. Essas invisibilidades podem ser causadas pela mesma venda do inautêntico, do sonho que não é (e potencialmente nunca seria) possível para todos. Da divisão entre concreto e imaginário, mas dessa vez na sociedade em si, e não apenas por nosso contato de sentir.

Dessa forma, entender a paisagem em si, seu conceito e sua importância não deriva apenas de uma representação ou mesmo de uma apresentação ativa realizada pelos sujeitos.

A paisagem, enquanto uma ótica do espaço, é modificada a cada segundo e possui intencionalidades distintas a depender daquele que vê, que ouve, que cheira, que *sente*.

Mais do que apenas uma relação espaço-temporal, por vezes se revela enquanto relação tempo-espacial, a considerar suas diferentes temporalidades que podem ser convividas em um mesmo espectro do espaço. Entender essa presença do tempo no espaço se faz primordial para compreender essa essência da paisagem. Suas configurações. Nós, enquanto geógrafos culturais precisamos perceber que para nós, discutir tempo é tão importante quanto discutir espaço, uma vez que ambos são sempre um conjunto e não um par dicotômico que exige separação.

Mesmo que olhemos mais para o espaço, por ser nosso objeto de estudo, é muito nítido que no caso de algumas categorias, como a paisagem, sua relação com o tempo é muito mais crucial e reveladora. A ser modificada por pequenos momentos de tempo e ser possível vivenciá-la em diferentes tipos de realidades.

Outrossim, mesmo que a quebra de um pensamento completamente racional seja necessária, isso não implica na negação desse, apenas em uma mudança fundamental para acompanharmos as mudanças que ocorrem em nossa sociedade, sejam aquelas visíveis ou as invisíveis.

...

Tem dias que eu apenas queria desaparecer, mas não é como se fosse possível. Talvez se tivesse uma capa da invisibilidade. Mas também não dá porque não fui chamada para Hogwarts. Meu sonho. De toda forma, o que mais queria era poder fazer o que gosto, de verdade, sem nenhum tipo de impedimento, que no caso é minha mente. Eu realmente quero ajuda para tirar essa dor do meio peito que nunca sai. Mas meus amigos criados para me ajudar nas piores horas nunca brincam em serviço. Ao menos eles. Não sinto carinho, nem que tem pessoas a minha volta que se importam. É completamente absurdo. Não aguento mais palavras vazias cheias de ódio reprimido. A pior parte disso tudo é que eu não queria estar assim, mas por algum motivo estou. E não sei mais como sair. O único jeito que encontro é literalmente escrever para mim mesma, para talvez no futuro perceber que nenhum esforço é/foi em vão. Mas talvez seja. Ou talvez não. Também não posso prever o futuro. Isso seria legal. Mas novamente, não nasci para ser bruxa. Ou para criar algo talvez.

REFERÊNCIAS

Escrever faz bem para a alma, faz bem para o ser, faz bem para a mente. Mas meu corpo já cansou.

ALMEIDA, M. G. A Propósito do trato do invisível, do intangível e do discurso na Geografia Cultural. Fortaleza: **Anpege**. v. 9, n. 11, p. 41-50, jan/jun. 2013.

ALMEIDA, M. G. de. Geografia Cultural: Contemporaneidade e uma flashback na sua ascensão no Brasil. In: MENDOÇA, F. A. et. al. (Org.) **Espaço e Tempo: complexidade e desafios do pensar e do fazer geográfico**. Curitiba: Associação de Defesa do Meio Ambiente e Desenvolvimento de Antoina (ADEMADAN), 2009. p. 243-260.

ALMEIDA, M. G. Em busca do poético do sertão: um estudo de representações. In: ALMEIDA, M. G.; RATTTS, A. J. P. **Geografia: Leituras Culturais**. Goiânia: Editora Alternativa. 2003, pp. 71-88.

ALMEIDA, M. G. Geografia Cultural e Geógrafos culturalistas: uma leitura francesa. **Geosul**. N. 15, a. VIII, pp. 40-52, 1993.

ALMEIDA, M. G. Geografia Cultural: Contemporaneidade e uma flashback na sua ascensão no Brasil. In: MENDOÇA, F. A. et. al. (Org.) **Espaço e Tempo: complexidade e desafios do pensar e do fazer geográfico**. Curitiba: Associação de Defesa do Meio Ambiente e Desenvolvimento de Antoina (ADEMADAN), 2009. p. 243-260.

ALMEIDA, M. G. Os cantos e encantamentos de uma geografia sertaneja de Patativa do Assaré. IN: MARANDOLA JR, E.; GRATÃO, L. H. B. (Orgs.) **Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação**. Londrina: EDUEL, 2010, pp.141-165.

ALMEIDA, M. G. Paisagens: uma contribuição da arte para a Geografia Sociocultural. **Espaço e Cultura**, UERJ, Jan./Jun. de 2021, n. 49, p. 125-142.

AMBROSIO, C. Cubism and the Fourth Dimension. **Interdisciplinary Science Reviews**. 41:2-3, 2016, pp. 202-221.

ANDERSON, B. Cultural Geography II: The force of representations. **Progress in Human Geography**, 2018, pp. 1-13.

ANDREOTTI, G. **Paisagens Culturais**. Curitiba-PR: Editora UFPR, 2013.

APOLLINAIRE, G. **Les Peintres Cubistes: Méditations Esthétiques** [1913]. Montreal: Project Gutenberg [e-book], 2017.

APPLETON, J. Landscape evaluation: the theoretical vacuum. **Transactions of the Intitute of British Geographers**, n. 66, pp. 120-123, 1975.

- ARCHER, M. **Arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ATWOOD, M. **The Handmaid's Tale**. New York: Ecco, 1986.
- AZEVEDO, A. F. Geografia e cinema. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.) **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007, p.95-127.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, G. **A intuição do instante**. Campinas: Verus Editora, 2010.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAUCH, N. A *Scapelo* manifesto: Creative geographical practice in a Mythless Age. **GeoHumanities**, v.1, n.1, 2015, p.1-21.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre-RS: L&PM, 2017.
- BENJAMIN, W. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência a Europa. In.: BENJAMIN, W. **Volume I - Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 21-36.
- BENJAMIN, W. Onirotsch: glosa sobre o surrealismo. **Revista USP**. 33, pp. 187-189, 1997.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, v.1, 2018.
- BERGER, J. Painting a Landscape. In.: **Select Essays**. New York: Random House, 2003. E-Book. eISBN: 978-0-307-49070-4.
- BERQUE, A. Position de recherche: La transition paysagère ou sociétés à pays, à paysage, à shanshui, à paysage. **Espace géographique**, v. 18, n. 1, 1989, pp. 18-20.
- BESSE, J. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BRETON, A. "Manifesto of Surrealism" (1924); translated in Andre Breton, **Manifestoes of Surrealism**, trans. Richard Seaver and Helen R. Lane (Ann Arbor: Ann Arbor Paperback, 1972), 37.
- BRETON, A. Que é Surrealismo? [1937] In.: CHIPPEL, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, pp. 414-422.

BUCK-MORSS, S. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essa Reconsidered. **October**, v. 62, pp. 3-41, 1992.

BUTTIMER, A. **Geography and the human spirit**. Harrisonburg: The Johns Hopkins University Press, 1993.

CANDAU, J. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2014.

CARNEIRO, N. V. R. Arte, Reprodutibilidade, consumo e outras modernidades devoradoras. **Revista Ideação**, n. 31, pp. 149-168, 2015.

CARROLL, L. **Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There**. New York: Barnes & Noble Books, 2004.

CHENET-FAUGERAS, F. L'invention du paysage urbain. **Romantisme**, pp. 27-38, n. 83, 1994.

CHEVALLIER, R. Le paysage palimpseste de l'histoire : pour une archéologie du paysage. **Mélanges de la Casa de Velázquez**, 12, pp. 503-510, 1976.

CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CHIRICO, G. Meditações de um Pintor [1912] In.: CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, pp. 402-406.

CHIRICO, G. Mistério e criação [1913] In.: CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, pp. 406-407.

CLAVAL, P. **A Geografia Cultural**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 4 ed. rev. 2014.

CLAVAL, P. La geografía em recomposición: objetos que cambian, giros múltiples: ¿disolución o profundización? In: LINDÓN, A; HIERNAUX, . (Orgs.) **Los giros de la geografía humana: Desafíos y horizontes**. México: Anthopos, 2010. p. 63-82).

CLAVAL, P. Uma, ou Algumas, Abordagem(ns) Cultural(is) na Geografia Humana? In.: SERPA, A. (Org.) **Espaços Culturais: vivências, imaginações e representações**. Salvador: EDUFBA, 2008. pp. 13-29

CLÉMENT, M. V. Contribution épistémologique à l'étude du paysage. **Mélanges de la Casa de Velázquez**, t. 30-3, 1994, pp. 221-237.

COSGROVE, D. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In.: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. **Geografia Cultural: uma antologia** (1). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, pp. 219-237.

COSGROVE, D. Prospect, perspective and the evolution of the landscape idea. **Transactions of the Institute of British Geographers, new series**, v. 10, n. 1, 1985, pp. 45-62.

- COSGROVE, D. **Social formation and symbolic landscape**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1998 [1984].
- CROUCH, D; TOOGOOD, M. Everyday abstraction: Geographical knowledge in the art of Peter Lanyon, **Ecumene**, n. 6 (1), 1999, p. 72-89.
- DALÍ, S. O objeto revelado na experiência surrealista [1931] In.: CHIPPE, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, pp. 422-431.
- DAMIÃO, C. M. Sonho, estetização e política em Walter Benjamin. **Valise**, v. 6, n. 12, pp. 129-144, 2016.
- DANOWSKI, D.; CASTRO, E. V. **Há mundo por vir?:** ensaio sobre os medos e os fins. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.
- DARDEL, E. **O Homem e a Terra**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEWSBURY, J. Non-representational landscapes and the performative affective force of habit: from 'Live' to 'Blank', **Cultural Geographies**, 2014, v. 22, n. 1, pp. 1-19.
- DUTRA JÚNIOR, W. Breve Leitura do espaço-tempo nas passagens de Walter Benjamin: contribuições para compreensão geográfica do capitalismo. **Boletim Goiano de Geografia**, v. 36, n. 2. P. 559-378, 2016.
- ECKER, D. **Fenomenologia da Consciência e Ontologia em Sartre**. (Dissertação). Mestrado em Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de Santa Maria. 73 f. Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2010.
- EDE, L. S. An Introduction to the Nonsense Literature of Edward Lear and Lewis Carroll. In.: TIGGES, W. **Explorations in the Field of Nonsense**. Amsterdam: Rodopi, 1987, pp. 47-60.
- FAUCHEREAU, S. **O cubismo: uma revolução estética: nascimento e expansão**. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.
- FERRAZ, C. B. O. Geografia: o olhar e a imagem pictórica. **Pro-posições**, v. 20, n.3 (60), 2009, p. 29-41.
- FERRAZ, C. B. O. Walter Benjamin: Seu pensamento e a Geografia. **Anais do X Encontro de geógrafos da América Latina**, pp. 5003-5026, 2005.
- FERRAZ, C. B. O; NUNES, F. G. O horizonte não é linear: paisagem e espaço na Perspectiva Audiovisual Linear de Anton Corbijn. **Ateliê Geográfico**. v. 8, n. 1, p. 166-180, 2014.
- FOREST, J. P. Sur l'introduction expérimentale du premier signe humain dans les paysages naturels. **Ateliê Geográfico**, v. 1, n. 1, 94, p. 94-105.

- FOUCAULT, M. **Isso não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FOUCAULT, MICHEL. **A Ordem do Discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014. 74 p.
- FREITAS, J. S.; ALMEIDA, M. G. As (não)representações da paisagem no movimento cubista: percursos e inquietações geográficas nas pinturas de Albert Gleizes. **Revista Caminhos de Geografia**. V. 21, n. 74, p. 87-107, 2020.
- GIL FILHO, S. F. Geografia Cultural: estrutura e primado das representações. **GeoUERJ**. Rio de Janeiro, n. 19-20, 2005. pp. 51-59.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos editora Ltda, 2013.
- GOMES, P. C. C. **O lugar do olhar**: Elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- GOMPERTZ, W. **What are you look at??** The Surprising, Shocking and Sometimes Strange Story of 150 Years of Modern Art. New York; Penguin Group, 2012.
- HAWKINS, H. Creative geographic methods: knowing, representing, intervening: on composing place and page. **Cultural Geographies**, v.22, n.2, p.247-268, 2015.
- HAWKINS, H. **For creative Geographies**: Geography, Visual Arts and the Making of Worlds. Routledge: London, 2014.
- HUGHES, R. **The Shock of the new**. New York: Peguin (Ebook), 1991.
- HUME, D. **O tratado da Natureza Humana**: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- HUXLEY, A. **Brave New World**. London: Vintage Digital, 2008.
- IHDE, D. **Postphenomenology and technoscience**: The Peking University Lectures. Albany: State University of New York Press, 2009.
- IHDE, D. **Postphenomenology**: Essays in the Postmodern Context. Illinois: Northwestern University Press, 1993.
- IHDE, D. **Technology and the Lifeworld**: From Garden to Earth. Indiana, 1990.
- JAMESON, F. Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism. **New left review**, n.146, p.53-92, 1984.
- JAY, M. Relativismo cultural e a virada visual. **Aletria revista de estudos de Literatura**. Vol. 10/11, 2003.
- LAPORTE, P. M. Cubism and Relativity with a Letter of Albert Einstein, **Art Journal**, v. 25, n. 3, 1966, pp. 246-48.

LAPORTE, P. M. Cubism and Science. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 7, n. 3, 1949, pp. 243-256.

LATOURE, B. **Jamais Fomos Modernos**: ensaio de antropologia simétrica. São Paulo: Editora 34, 2013.

LEWIS, C. S. **The Chronicles of Narnia Complete 7-Book Collection**. London: Harper Collins, 2013.

LIN, T. Introduction. In.: CARROLL, L. **Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There**. New York: Barnes & Noble Books, 2004.

LIPOVESTSKY, G.; SERROY, J. **A cultura-mundo**: resposta a uma sociedade desorientada. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

LUGINBÜHL, Y. Landscape iconography and perception. **The international encyclopedia of Geography**. 2017, p. 1-8.

MACPHERSON, H. Walking methods in landscape research: moving bodies, spaces of disclosure and rapport. **Routledge Taylor & Francis Group**, 16:36, 2016, pp. 1-8.

MAFESSOLI, M. A comunicação sem fim (teoria pós-moderna da comunicação). In: MARTINS, M. F. (Org.); SILVA, J. M. (Org.). **A genealogia do virtual**: Comunicação, Cultura e tecnologias do Imaginário. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2008. pp. 20-32.

MARANDOLA JÚNIOR, E. Humanismo e arte para uma geografia do conhecimento. **Geosul**, v. 25, n. 49, p. 7-49, 2010.

MARQUES, H. I; TIBAJI, A. Sartre e o Existencialismo. **Revista Eletrônica**. n. 1, jul. 1998. pp. 75-80.

MASSON, A. A pintura é uma aposta. [1941] In.: CHIPPE, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993A, pp. 441-443.

MASSON, A. Uma crise do imaginário. [1944] In.: CHIPPE, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993B, pp. 443-446.

MERLEAU-PONTY, M. A Dúvida de Cézanne. In: MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp 123-149.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

METZINGER, J.; GLEIZES, A. Cubism. In: HERBERT, R. L. **Modern Artists On Art: Ten Unabridged Essays**. New Jersey: Englewood Cliffs. 1964 [1912], pp. 1-18

MEYER, S. **Twilight**. New York: Atom, 2009.

MITCHELL, D. California: The Beautiful and the Damned. In.: OAKES, T. S; PRICE, P. L. **The Cultural Geography Reader**. New York: Routledge, 2008. pp. 159-164.

MITCHELL, D. Cultural landscapes: the dialectical landscape – recent landscape research in human geography. **Progress in Human Geography**. v. 26, n. 3, 2002, pp. 381-389.

MITCHELL, D. Landscape. In.: ATKINSON, D. (Org.), JACKSON, P. (Org.), SIBLEY, D. (Org.), WASHBOURNE, N. (Org.). **Cultural Geography: A critical dictionary of key concepts**. London: Tauris & Co. Ltd, 2005, pp. 49 – 56.

MITCHELL, W. J. T. **Mostrar o ver: uma crítica a cultura visual**. Interin, v. 1, n. 1, p. 1-20, 2006.

MOLES, A. **O Kitsch: a arte da felicidade**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MORAES, A. C. R. **Geografia, interdisciplinaridade e metodologia**. GEOUSP, USP, v. 18, n.1, p.9-39, 2014.

MORISE, M. Chronique. In.: BRETON, A. **La Révolution Surréaliste**. N. 1. Decembre 1924.

TUAN, Y. **Escapism**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.

NADEAU, M. **História do Surrealismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

OLALQUIAGA, C. **Megalópolis: Sensibilidades Culturais Contemporâneas**. São Paulo: Livraria Nobel S. A, 1998.

OLIVEIRA, L.; MACHADO, L. M. C. P. Percepção, Cognição, Dimensão Ambiental e desenvolvimento com sustentabilidade. IN: VITTE, A. J. (org.); GUERRA, A. J. T. (org.) **Reflexões sobre a geografia física no Brasil**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014, pp. 129-152.

OLWIG, K. R. “This Is Not a Landscape”: Circulating Reference and Land Shaping. In.: PALANG, H.; SOOVÄLI; ANTROP, M; SETTEN, G. **European Rural Landscapes: Persistence and Change in a Globalizing Environment**. Kluwer Academic Publishers: Dordrecht, 2004, pp. 41-66.

OLWIG, K. R. Representation and alienation in the political land-*scape*. **Cultural Geographies**. v. 12, 2005, p. 19-40.

ORWELL, G. **1984**. London: Mariner Books, 2013.

RAFELE, A. Montagem e imagem. **Estética**. n. 13, pp. 1-14, jul-dez, 2016.

RANCIÈRE, J. As imagens querem realmente viver? In.: ALLOA, E. (Org.) **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. pp. 191-201.

RELPH, E. **Place and placelessness**. London: Pion Limited, 1976.

- RELPH, E. Seeing, Thinking, and Describing Landscapes. In.: SAARINEN, T. F; SEAMON, D.; SELL, J. L. **Environmental Perception and Behavior: An inventory and Prospect**. The University of Chicago, 1984, pp.209-223.
- RELPH, E. The Critical description of confused geographies. In.: ADAMS, P. C; HOELSCHER, S; TILL, K. E. **Textures of Place: Exploring Humanist Geographies**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, pp. 150-166.
- ROBBINS, D. **Abert Gleizes 1881-1853: A retrospective Exhibition**. New York: The Solomon R. Fuggehein Foundation, 1964.
- ROSE, G. Cultural Geography going viral. **Social & Cultural Geography**, v.17, n.6, p.1-5, 2016.
- ROSE, M. Landscape and labyrinths. **Geoforum**, 33, 2002, pp. 455-467.
- ROSE, M. Landscape. **The international Encyclopedia of Geography**, John Wiley & Sons, Ltda, 2017, pp. 1-10
- ROSE, M.; WYLIE, J. Animating landscape. **Environment and Planning D: Society and Space**, 2006, v. 24, pp. 475-479
- ROWLING, J. K. **Harry Potter: the complete collection**. London: Pottermore Publishing, 2015.
- SALGUEIRO, T. B. Paisagem e Geografia. **Finisterra**, XXXVI, n. 72, 2001, pp. 37-53.
- SANGARI, F. **Mudbloods** [Documentário-vídeo] Produção de Farzad Sangari, direção de Fazard Sangari. EUA, Produção Independente, 2014. 1h 29min, vídeo, colorido, som.
- SANGUIN, A. La géographie humaniste ou l'approche phénoménologique des lieux, des paysages et des espaces. **Annales de Géographie**. t. 90, n. 501, 1981. pp. 560-587.
- SARTRE, J. **O existencialismo é um humanismo**. 4. Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.
- SARTRE, J. **O que é subjetividade?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- SAUER, C. The Morphology of Landscape. In: OAKES, T. S.; PRICE, P. L. **The Morphology of Landscape**. New York: Routledge, 2008 [1925], pp. 96-104.
- SCHAMA, S. **O poder da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SCHIER, R. A. Trajetórias do conceito de paisagem na geografia. **Ra'ega'**. N. 7, 2003, pp. 79-85.
- SCRUTON, R. **Kant: A Very Short Introduction**. New York: Oxford University Press, 2001.

- SERPA, A. Paisagem, lugar e região: perspectivas teórico-metodológicas para uma geografia humana dos espaços vividos. **GEOUSP – Espaço e Tempo**. São Paulo, n. 33, 2013. pp. 168-185.
- SÖDERSTRÖM, O. Representation. In: SIBLEY, D.; JACKSON, P.; ATKINSON, D.; WAHSBOURNE, N. **Cultural Geography: A critical dictionary of key concepts**. New York: Palgrave Macmillan. 2005, pp. 11-15.
- STALLABRASS, J. **Contemporary Art**. New York: Oxford eds., 2006.
- THRIFT, N. **Non-representational Theory: Space, politics, affect**. New York: Routledge, 2008.
- TOLKIEN, J. R. R. **The Fellowship of the Ring**. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 1994.
- TUAN, Y. 'Environment' and 'world'. **The professional geographer**, vol.17, n.5, p.6-8, 1965.
- TUAN, Y. Cultural Geography: Glances Backward and Forward. **Annals of the Association of American Geographers**. 94(4), 2004. pp. 729-733.
- TUAN, Y. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Londrina: EdUel, 2013.
- TUAN, Y. **Paisagens do medo**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- TUAN, Y. **Passing strange and wonderful: aesthetics, nature and culture**. New York: Island Press, 1995.
- TUAN, Y. **Segmented Worlds and Self: Group life and individual consciousness**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- TUAN, Y. **Thought and Landscape: The Eye and Mind's Eye**, n.a, n.p.
- TUAN, Y. **Topofilia**. Londrina: EdUel, 2012.
- VERMEULEN, T. The New "Depthiness". **E-flux Journal**. V. 61, 2015.
- WRIGHT, J. K. Terrae incognitae: the place of the imagination in Geography. **Annals of the Association of American Geographers**, v.37, p.1-15, 1947.
- WRIGTH, J. K. *Terrae Incognitae: O lugar da imaginação na geografia*. **Geograficidade**. v. 4, n. 2, Inverno 2014. pp. 4-18
- WYLIE, J. A landscape cannot be a homeland. **Landscape Research**. London: Routledge, 2016.
- WYLLIE, J. **Landscape**. New York: Routledge, 2007.