

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE

FRANCIS RODRIGUES DA SILVA

**VISTAS HÍBRIDAS: REPRESENTAÇÕES DA PAISAGEM NA PINTURA DO
INÍCIO DO SÉCULO XXI NO BRASIL**

DISSERTAÇÃO

CURITIBA
2019

FRANCIS RODRIGUES DA SILVA

**VISTAS HÍBRIDAS: REPRESENTAÇÕES DA PAISAGEM NA PINTURA DO
INÍCIO DO SÉCULO XXI NO BRASIL**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Tecnologia e Sociedade, no Curso de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Área de concentração: Mediações e Culturas.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Martha Silveira

CURITIBA
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

S586v Silva, Francis Rodrigues da
Vistas híbridas [recurso eletrônico] : representações da paisagem na pintura do início do século XXI no Brasil / Francis Rodrigues da Silva.-- 2019.
1 arquivo texto (250 f.) : PDF ; 37,3 MB.

Modo de acesso: World Wide Web.
Texto em português com resumo em inglês.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade. Área de Concentração: Mediações e Culturas, Curitiba, 2019.
Bibliografia: f. 238-250.

1. Tecnologia - Dissertações. 2. Pintura paisagística - Séc. XXI - Brasil. 3. Pintura paisagística brasileira - Séc. XXI. 4. Pintura moderna - Séc. XX. 5. Abordagem interdisciplinar do conhecimento. 6. Artes e sociedade. 7. Cultura e tecnologia. 8. Inovações tecnológicas. I. Silveira, Luciana Martha, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade. III. Título.

CDD: Ed. 23 -- 600

Biblioteca Central do Câmpus Curitiba - UTFPR
Bibliotecária: Luiza Aquemi Matsumoto CRB-9/794

TERMO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO Nº 546

A Dissertação de Mestrado intitulada **Vistas híbridas: representações da paisagem na pintura do início do século XXI no Brasil** defendida em sessão pública pelo(a) candidato(a) **Francis Rodrigues da Silva** no dia **16 de abril de 2019**, foi julgada aprovada em sua forma final para a obtenção do título de Mestre em Tecnologia e Sociedade, Linha de Pesquisa – Mediações e Culturas, pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade.

Prof^ª. Dr^ª. Marilda Lopes Pinheiro Queluz - (UTFPR)
Prof. Dr. Geraldo Leão Veiga de Camargo - (UFPR)
Prof^ª. Dr^ª. Joelma Zambão Estevam - (UFPR)
Prof^ª. Dr^ª. Luciana Martha Silveira - (UTFPR) - *Orientadora*

Curitiba, **16 de abril de 2019**.

A via original deste documento encontra-se arquivada na Secretaria do Programa, contendo a assinatura da Coordenação após a entrega da versão corrigida do trabalho.

Carimbo e Assinatura do(a) Coordenador(a) do Programa



AGRADECIMENTOS

Muito obrigado ao “Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da UTFPR”, em especial a Linha de Pesquisa “Mediações e Culturas”, por toda a reflexão e debate propostos, proporcionando uma maior sensibilidade ao mundo e a sua complexidade. Agradeço a minha orientadora, professora e amiga Dra. Luciana Martha Silveira, por todo o direcionamento, conversas e aconselhamentos, diante à vastidão do conhecimento, que em muitos momentos atordoia e intimida; aos professores participantes da banca, pelos apontamentos e considerações cuidadosas: Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz, Dra. Joelma Zambão Estevam e Dr. Geraldo Leão Veiga de Camargo; aos meus pais, Selma e Israel, assim como ao meu irmão Fábio, pelo suporte e incentivo; à Deise Oliveira e Emerson Persona, por todos os diálogos, trocas e companheirismo.

RESUMO

SILVA, Francis Rodrigues da. **Vistas híbridas: representações da paisagem na pintura do início do século XXI no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

A pintura de paisagem se estabeleceu como um gênero artístico, tratando da relação do ser humano com a natureza. No decorrer do tempo, este gênero sofreu modificações na sua representação, assim como o seu conceito, ampliando abordagens e envolvendo diversas áreas do conhecimento, com características interdisciplinares. Essas transformações são visíveis na produção brasileira de pintura, com uma tradição no gênero paisagístico, iniciada por artistas viajantes europeus, principalmente no século XIX. No Brasil, as construções simbólicas desse período se transformaram, apresentando outros rumos para a representação da paisagem do início do século XXI, em que os cânones tradicionais são revistos. As visualidades produzidas carregam características híbridas, sendo a pintura contaminada por outros meios expressivos, como a fotografia, tendo como resultado, imagens de vistas fragmentadas e ambíguas, trazendo princípios da colagem, com sobreposições e justaposições. O objetivo da dissertação é investigar a relação da paisagem, como conceito e representação, com a cultura e a tecnologia na produção de pintura do início do século XXI no Brasil, para assim compreender como se dão os processos de reelaboração de construções do passado, que de algum modo se modificam e produzem outras visualidades na pintura. As obras com a representação de paisagem pesquisadas, estão situadas entre os anos de 2000 e 2019 no Brasil, período com diversidade de produções. As pinturas selecionadas são analisadas a partir de pesquisa bibliográfica e pictórica, envolvendo a História da arte europeia e brasileira, considerando-se o conjunto da produção dos artistas selecionados e as características de cada obra. Dessa maneira, são apontadas associações, fluídas e inter cruzadas, entre produções brasileiras em pintura e conceitos sobre processos culturais, da arte, da tecnologia e da paisagem, como meio simbólico e material, para a construção de representações no século XXI.

Palavras-chave: paisagem, pintura, arte, imagem, tecnologia.

ABSTRACT

SILVA, Francis Rodrigues da. **Hybrid Views: Landscape painting representations in the beginning of the 21th century in Brazil.** Dissertation (Master's Degree in Technology and Society) – Technology and Society Post-Graduation Program, Universidade Tecnológica Federal do Paraná (Paraná Federal Technological University), Curitiba, 2019.

Landscape painting is an art genre depicting the relationship between man and nature. As time went by, that genre has undergone changes in its representation, time and concept thus extending its approaches and involving several areas of knowledge and interdisciplinary subjects. The aforementioned transformations are visible in the Brazilian art production where the landscape genre tradition was introduced by European traveler artists mainly in the 19th century. In the beginning of the 21th century, Brazilian symbolic constructions changed and led to new ways of landscape representation that reviewed traditional canons. The visuals produced have hybrid characteristics and the painting is contaminated by other expressive means, such as photography, resulting in fragmented and ambiguous images through collage principles including superposition and juxtaposition. The present dissertation aims at investigating the relationship between landscape, as concept and representation, and culture and technology in the 21th century painting produced in Brazil aiming towards understanding the past construction re-elaboration processes which somehow has changed and, as a consequence, ended up producing other painting visualizations. The research focused on Brazilian works depicting landscapes between 2000 and 2019, a period with a wide diversity in art production. The selected paintings are analyzed through bibliographic and pictorial research considering Brazilian and European art history relationship, selected artist production and each work characteristics. Thus, the research points out fluid and interwoven associations between Brazilian painting and concepts about cultural process, art, technology and landscape, as symbolic and material means, to build representations in the 21th century.

Key-words: landscape, painting, art, image, technology.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Figura 1 – Luiz Zerbini, Mamão manilha, 2012 | 12 |
| Figura 2 – Claude Lorrain, Landscape with Cephalus and Procris reunited by Diana, 1645 | 16 |
| Figura 3 – Nicolas-Antoine Taunay, Entrada da baía e da cidade do Rio a partir do terraço do convento de Santo Antônio em 1816 | 17 |
| Figura 4 – Claude Monet, La gare Saint-Lazare, 1877 | 18 |
| Figura 5 – Pablo Picasso, The Reservoir, Horta de Ebro, 1909 | 19 |
| Figura 6 – Tarsila do Amaral, A Gare, 1925 | 20 |
| Figura 7 – Franz Ackermann, My Private Greens Leaving, 2014 | 21 |
| Figura 8 – Vista da exposição individual “Mistifórios urbanos”, realizada no Museu Alfredo Andersen, em Curitiba em 2013 | 25 |
| Figura 9 – Cidade do Rio de Janeiro | 34 |
| Figura 10 – Fronteira entre Tijuana (México) e San Diego (Estados Unidos) dividida por cercas | 38 |
| Figura 11 – Garimpos ilegais de ouro em terras indígenas no Pará | 40 |
| Figura 12 – Desastre ambiental em Mariana, Minas Gerais, 2015 | 41 |
| Figura 13 – Chuvas na Região Serrana do estado do Rio de Janeiro, 2011 ... | 42 |
| Figura 14 – Calçadão da Rua XV de novembro em Curitiba | 44 |
| Figura 15 – Estrutura construída para preservar capela no Complexo Matarazzo em São Paulo | 45 |
| Figura 16 – Passeio público localizado no centro da cidade de Curitiba | 46 |
| Figura 17 – Muro construído na Rodovia dos Imigrantes, estado de São Paulo | 48 |
| Figura 18 – Vila Esperança localizada ao lado da Rodovia dos Imigrantes | 48 |
| Figura 19 – Tuca Vieira, Cidade de São Paulo, favela de Paraisópolis e o bairro de Morumbi | 49 |
| Figura 20 – Polo Industrial de Camaçari, Salvador, Bahia | 50 |
| Figura 21 – Refugiados entre as fronteiras da Grécia e Macedônia, maioria deles sírios | 55 |
| Figura 22 – Pessoas caminhando na fronteira entre o Brasil e a Venezuela, em 2019, desviando dos bloqueios dos militares venezuelanos | 55 |
| Figura 23 – Foto do planeta Terra feita pelo satélite NOAA Goes-East, em 2014 | 58 |
| Figura 24 – Paisagem pintada em mural, Villa Albani, Roma, século I d.C | 65 |
| Figura 25 – Afrescos de vistas de paisagens pintados na Vila Lúvia e que estão no Museu Nacional Romano, em Roma | 66 |
| Figura 26 – Basílica de Santo Apolinário, Classe, Ravenna, Itália, 530 d. C. ... | 67 |
| Figura 27 – Giotto di Bondone, A fuga para o Egito, 1305-1306 | 68 |
| Figura 28 – Pietro Perugino, A entrega das chaves a São Pedro, 1482 | 70 |
| Figura 29 – Leonardo da Vinci, A virgem e o Menino com Sant’Ana, 1513 | 72 |
| Figura 30 – Giorgione, A tempestade, 1506 – 1508 | 74 |
| Figura 31 – Exemplo de como funciona a câmara escura e câmara lúcida | 76 |
| Figura 32 – Johannes Vermeer, Vista de Delft, 1660-1661 | 77 |
| Figura 33 – Claude Lorrain, Landscape with Nymph and Satyr Dancing, 1641..... | 78 |
| Figura 34 – Thomas Gainsborough, Landscape with Cattle, 1773 | 79 |

| | |
|--|-----|
| Figura 35 – Frans Post, Paisagem com tamanduá, 1660-1680 | 81 |
| Figura 36 – Caspar David Friedrich, O mar de gelo, 1822 | 82 |
| Figura 37 – Joseph Mallord William Turner, Vapor numa tempestade de neve, 1842 | 83 |
| Figura 38 – John Constable, A carroça de feno, 1821 | 84 |
| Figura 39 – Jean-Baptiste Camille Corot, Paisagem com camponesa, 1861 ... | 85 |
| Figura 40 – Édouard Manet, Almoço na Relva, 1863 | 86 |
| Figura 41 – Claude Monet, Boulevard des Capucines, 1873-74 | 89 |
| Figura 42 – Katsushika Hokusai, Ejiri in Suruga Province (Sunshū Ejiri), 1830-1832 | 90 |
| Figura 43 – Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire, 1902-1904 | 91 |
| Figura 44 – Georges Seurat, Uma tarde de domingo na Ilha de La Grand Jatte, 1884 – 1886 | 92 |
| Figura 45 – Vincent van Gogh, Passeio ao crepúsculo, 1889-1890 | 93 |
| Figura 46 – Paul Gauguin, Pobre pescador, 1896 | 94 |
| Figura 47 – Henri Matisse, La berge, 1907 | 95 |
| Figura 48 – Pablo Picasso, L'Usine de Horta de Ebro, 1909 | 96 |
| Figura 49 – Umberto Boccioni, La strada entra nella casa, 1911 | 97 |
| Figura 50 – René Magritte, La condition humaine, 1933 | 98 |
| Figura 51 – Max Ernst, Europe After the Rain, 1940-1942 | 99 |
| Figura 52 – Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie 1942-1943 | 100 |
| Figura 53 – David Hockney, A Bigger Splash, 1967 | 101 |
| Figura 54 – Gerhard Richter, Chinon n° 645, 1987 | 102 |
| Figura 55 – Anselm Kiefer, Bohemia Lies by the Sea, 1996 | 103 |
| Figura 56 – Peter Doig, Echo Lake, 1998 | 103 |
| Figura 57 – Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970 | 105 |
| Figura 58 – Richard Serra, Arco inclinado, 1981 | 106 |
| Figura 59 – Imagem da galáxia NGC 5949, localizada a 44 milhões de anos luz, registrada pelo Telescópio espacial Hubble | 107 |
| Figura 60 – George Shaw, The National Game, 2017 | 111 |
| Figura 61 – Cui Jie, "Zhao Wei Building", 2014 | 113 |
| Figura 62 – Corinne Wasmuht, Siempre Es Hoy, 2007 | 114 |
| Figura 63 – Franz Ackermann, Facius Center, 2016 | 115 |
| Figura 64 – Julie Mehretu, Congress, 2003 | 116 |
| Figura 65 – Sandra Gamarra, El marco del paisaje II, 2015 | 117 |
| Figura 66 – Juan Araujo, Residencia Milan 1, 2010 | 118 |
| Figura 67 – Luiz Zerbini, Mar do Japão, 2010 | 119 |
| Figura 68 – Complexo de favelas do Lins, localizado na zona norte do Rio de Janeiro | 135 |
| Figura 69 – Frans Post, Vista de Olinda, Brasil, 1662 | 140 |
| Figura 70 – Leandro Joaquim (atribuído), Vista da Lagoa do Boqueirão e do Aqueduto de Santa Teresa, 17-- | 142 |
| Figura 71 – Thomas Ender, Vista do Rio de Janeiro, 1837 | 144 |
| Figura 72 – Maria Graham, Panorama da Baía de Guanabara, 1825 | 145 |
| Figura 73 – Maria Graham, Panorama da Baía de Guanabara, 1825 | 145 |
| Figura 74 – Johann Moritz Rugendas, Paisagem na Selva Tropical Brasileira, 1830 | 146 |
| Figura 75 – Eduard Hildebrandt, Rio de Janeiro, 1844 | 147 |
| Figura 76 – E. F. Schute, Cachoeira de Paulo Afonso, 1850 | 148 |

| | |
|---|-----|
| Figura 77 – François Auguste Biard, Índios da Amazônia adorando o Deus-Sol (atribuído), 1860-1861 | 149 |
| Figura 78 – Jean-Baptiste Debret, Ponte de Santa Ifigênia São Paulo, 1827 .. | 150 |
| Figura 79 – Nicolas-Antoine Taunay, Largo da Carioca, 1816 | 151 |
| Figura 80 – Félix-Émile Taunay, Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão, 1840 | 153 |
| Figura 81 – Manuel de Araújo Porto-Alegre, Grande cascata da Tijuca (atribuído), 1833 | 154 |
| Figura 82 – Pedro Américo, Passagem do Chaco (estudo), 1871 | 155 |
| Figura 83 – Pedro Weingärtner, Vida Nova (Nova Veneza), 1893 | 156 |
| Figura 84 – Georg Grimm, Vista do Cavalão, 1884 | 158 |
| Figura 85 – Giovanni Battista Felice Castagneto, Vista do Rio de Janeiro tomada de Niterói, 1887 | 159 |
| Figura 86 – Eliseu Visconti, Avenida Central, 1908 | 160 |
| Figura 87 – Alfredo Andersen, Pinheiros, s/ data | 162 |
| Figura 88 – Alfredo Andersen, Paisagem com canoa na margem, 1922 | 162 |
| Figura 89 – Anita Malfatti, A Ventania, 1915 | 164 |
| Figura 90 – Tarsila do Amaral, São Paulo, 1924 | 165 |
| Figura 91 – Candido Portinari, Café, 1935 | 166 |
| Figura 92 – Cícero Dias, Visão romântica do porto de Recife, 1930 | 166 |
| Figura 93 – Alberto da Veiga Guignard, Paisagem Imaginária Noturna, 1950.. | 168 |
| Figura 94 – Iberê Camargo, Dentro do mato, 1941-1942 | 169 |
| Figura 95 – Alfredo Volpi, Paisagem do Interior, 1924 | 170 |
| Figura 96 – Alfredo Volpi, Casario, 1950 | 170 |
| Figura 97 – Alfredo Volpi, sem título, 1950 | 171 |
| Figura 98 – Raymundo Colares, Ultrapassagem Pista Livre, 1968 | 172 |
| Figura 99 – Antonio Dias, Anywhere is my land, 1968 | 173 |
| Figura 100 – Claudio Tozzi, Trama Urbana, 1983 | 174 |
| Figura 101 – Wanda Pimentel, Corcovado série Montanhas do Rio de Janeiro, 1984 | 175 |
| Figura 102 – Guilmar Silva, Série fragmentos urbanos, 1990 | 176 |
| Figura 103 – Leda Catunda, Paisagem com lago, 1984 | 178 |
| Figura 104 – Paulo Pasta, sem título, 1986 | 179 |
| Figura 105 – Cristina Canale, Cachoeira, 1989 | 180 |
| Figura 106 – Luiz Zerbini, O Hamlet contemporâneo não segura a caveirinha, 1994 | 181 |
| Figura 107 – Adriana Varejão, Carne à moda de Frans Post, 1996 | 182 |
| Figura 108 – Anselm Kiefer, Barren Landscape (Paisagem árida), 1987 | 183 |
| Figura 109 – Miguel Penha, Algodãozinho, 2009 | 189 |
| Figura 110 – Paulo Pasta, Sem título, 2015 | 190 |
| Figura 111 – Vista da exposição “SCAPELAND: Território de Trânsito Livre”, na Galeria Marta Traba no Memorial da América Latina | 191 |
| Figura 112 – Fernando Lindote, Não te esqueças que eu também venho dos trópicos (as 3 ninfas), 2017 | 193 |
| Figura 113 – Adriana Varejão, Passagem de Macau a Vila Rica, 1992 | 194 |
| Figura 114 – Adriana Varejão, Panorama da Guanabara, 2012 | 195 |
| Figura 115 – Adriana Varejão, Panorama da Guanabara, 2012 | 195 |
| Figura 116 – Alan Fontes, Poéticas de Uma Paisagem - Palácio Monroe, 2016 | 197 |
| Figura 117 – Alan Fontes, Zoom in, zoom out, 2016 | 198 |

| | |
|---|-----|
| Figura 118 – Alan Fontes, Desconstruções nº 10, 2014 | 199 |
| Figura 119 – David Almeida, Conduta de Risco #8, 2017 | 201 |
| Figura 120 – Rodrigo Andrade, Rua deserta com cerca, 2010 | 202 |
| Figura 121 – Rodrigo Andrade, Paisagem do tsunami II, 2012 | 204 |
| Figura 122 – Rodrigo Andrade, Miami Vice, 2003-2004 | 205 |
| Figura 123 – Cristina Canale, Casa de Amigo II, 2004 | 207 |
| Figura 124 – Marina Rheingantz, Malha viária com piscina, 2010 | 209 |
| Figura 125 – Marina Rheingantz, Terra Líquida, 2016 | 210 |
| Figura 126 – Lucia Laguna, Paisagem nº77, 2014 | 211 |
| Figura 127 – Lucia Laguna, Paisagem nº38, 2010 | 212 |
| Figura 128 – Willian Santos, Profundidade Tácita, 2015 | 214 |
| Figura 129 – Ana Elisa Egreja, Bienal com vista para o Rio, 2014 | 216 |
| Figura 130 – Sandra Mazzini, Sem título, 2018 | 218 |
| Figura 131 – Vista da exposição Amor de Luiz Zerbini, realizada no MAM-RJ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), em 2012 | 220 |
| Figura 132 – Luiz Zerbini, Mamanguá - Recife, 2011 | 221 |
| Figura 133 – James Kudo, Sem título, 2019 | 224 |
| Figura 134 – James Kudo, sem título, 2018 | 225 |
| Figura 135 – Osmar Pinheiro, Longe, 2006 | 227 |
| Figura 136 – Leda Catunda, Duas Árvores, 2009 | 229 |
| Figura 137 – Leda Catunda, Mundo Macio, 2007 | 230 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1 INTRODUÇÃO | 12 |
| 2 CONCEITOS DE PAISAGEM: ENTRE O MATERIAL E O SIMBÓLICO | 31 |
| 2.1 DIFERENTES PROBLEMÁTICAS PAISAGÍSTICAS | 36 |
| 2.2 PAISAGEM E GLOBALIZAÇÃO | 52 |
| 3 PAISAGEM COMO IMAGEM, REPRESENTAÇÃO E PINTURA | 59 |
| 3.1 PROCESSOS CULTURAIS E TECNOLÓGICOS NA PINTURA DE PAISAGEM DO SÉCULO XXI | 109 |
| 4 BRASIL: PAISAGEM E PINTURA | 130 |
| 4.1 TRANSFORMAÇÕES NA PINTURA DE PAISAGEM NO BRASIL | 136 |
| 4.2 SÉCULO XXI NO BRASIL: VISTAS HÍBRIDAS DA PAISAGEM | 185 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 233 |
| REFERÊNCIAS | 238 |

1 INTRODUÇÃO

A pintura é um meio expressivo que, ao longo dos séculos, tem se transformado. Há um diálogo com o passado, e constantemente suas questões são revistas e transformadas, apresentando uma grande diversidade de proposições artísticas, dentre elas a representação da paisagem, gênero tradicional artístico, que busca a representação do espaço e da natureza. Isso também ocorre em produções em pintura com a representação da paisagem do início do século XXI no Brasil, foco dessa pesquisa. Um exemplo desses diálogos e transformações da paisagem na pintura, é a produção do artista brasileiro Luiz Zerbini (Brasil, 1959).

Figura 1 – Luiz Zerbini, Mamão manilha, 2012, acrílica sobre tela, 295 cm X 295 cm



Fonte: Inhotim¹.

¹ Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/mamao-manilha/>>. Acesso em: 27 out. 2018.

Luiz Zerbini é atuante no meio artístico brasileiro desde a década de 1980, momento de grande efervescência da pintura no Brasil. Além de pintor, também produz esculturas, instalações, fotografias, objetos e composições sonoras. Em sua produção pictórica, articula-se tanto entre a abstração quanto com a figuração, tendo a paisagem como um dos seus principais assuntos (FARIAS, 2010, p. 9).

Dentre suas obras, “Mamão manilha” (Figura 1), de 2012, o artista representa o que parece ser um canteiro de obras na paisagem urbana. Na imagem, são mostrados materiais de construção como tijolos, tapumes, pedaços de madeira, telhas, ferramentas de construção empilhadas e baldes de tintas. Além disso, há um edifício, vegetações, um pássaro e céu. As plantas, um mamoeiro florido com frutos e diversas espécies de bromélias, crescem em manilhas usadas como grandes vasos.

Nesta pintura, as representações dos elementos sugerem um espaço improvisado, de gambiarras, com objetos que parecem ter sido descartados ou abandonados. A imagem composta por muitos elementos e detalhes apresenta o confronto entre a ocupação humana na cidade com a natureza.

Parte da representação do céu e do mamoeiro se encontram geometrizadas por meio de uma grade que as deformam. Nos tapumes, existem intervenções geométricas com círculos e quadrados, dentre elas algumas remetendo a uma citação da produção abstrato-geométrica do artista brasileiro, Hélio Oiticica (Brasil, 1937 - 1980), os “Metaesquemas”. Ao fundo, um edifício foi pintado de modo sintetizado, geometrizado em grades e com quadrados multicoloridos.

A grande tela, em formato quadrangular, possui linhas e formas geométricas com diferentes cores e texturas, todos justapostos. As representações presentes no quadro parecem ambíguas. Não há uma unicidade no tratamento das representações, algumas sugerem a ilusão de tridimensionalidade, com sombreamento de claro e escuro, e outras parecem planas. Alguns elementos foram pintados como vistos de cima e outros de frente, não existindo uma unidade espacial construída por uma perspectiva, como nos quadros mais tradicionais de paisagem.

As partes geométricas e orgânicas se sobrepõem, criando ruídos visuais na representação do espaço, fazendo com que as relações entre figura e fundo fiquem confusas. Os objetos parecem ter sido empilhados, sobrepostos, acumulados, colocados lado a lado, tumultuando a disposição e a hierarquia da imagem. As representações parecem se contradizer o tempo todo, pois ocorrem conflitos e tensões visuais entre cada parte e o todo da imagem.

A paisagem urbana é representada na pintura de Zerbini, contudo é visível, que os cânones tradicionais da pintura de paisagem são revistos pelo artista. Ele incorpora à imagem questões vistas no espaço urbano brasileiro, com suas características transitórias, em constante transformação e com embates com a natureza. O Brasil apresenta impasses e crises, com contrastes culturais, sociais e econômicos que, de algum modo, são tratados também na arte, a partir do modo como os meios expressivos são manipulados, incorporando aspectos da vida cotidiana do país (ANJOS, 2017).

Na obra “Mamão manilha”, há a saturação de informações, como na experiência como os meios de comunicação, a Internet, a televisão, o cinema, a fotografia, as colagens publicitárias, os videoclipes, e também os fluxos urbanos e a globalização, gerando outros processos culturais de se relacionar com as imagens, como o descolecionamento, e com o espaço, por meio da desterritorialização (GARCÍA CANCLINI, 2003).

Em produções, tal como na de Luiz Zerbini, percebe-se que artistas se apropriam de elementos visuais da cultura de massa e do cotidiano. Eles trabalham de diversos modos, fazendo uso, por exemplo, da colagem e da edição de imagens, com recortes, sobreposições e justaposições, princípios da imaginação gráfica (DENIS, 2002), tendo a observação e a fotografia como referências (COELHO; DIEGUES, 2011). Eles reconstituem a representação da paisagem e do espaço por meio da associação de ideias, lugares e tempos, criando vistas híbridas e fragmentadas.

As imagens originadas da pintura, da fotografia, ou do cinema, entre outros meios, podem apresentar características intercambiáveis. Os diferentes tipos de imagens podem contaminar os outros, a partir de suas características, realizando cruzamentos e trocas (AUMONT, 2008, p.14). As imagens híbridas carregam características de diferentes meios, tendo como resultado, misturas, contaminações e tensões de diferentes meios tecnológicos (FLORES, 2011, p.9). O híbrido pode ser pensado por processos em que objetos e práticas são combinados e misturados, gerando outras estruturas e transformações (GARCÍA-CANCLINI, 2003, p. XIX). Essas relações de troca e misturas não são pacíficas, por envolverem negociações, gerando tensões e contradições.

Pensando sobre a conexão do ser humano com as tecnologias, autores como Martín-Barbero (2004) e Arlindo Machado (1997), destacam como elas mediam e

também constroem a percepção das pessoas sobre o mundo. Isto permite pensar no modo como os meios de comunicação e experiências vividas mediam a percepção humana com uma linguagem acelerada e fragmentada com a justaposição de imagens (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 306). São vivências que geram narrativas enviesadas (CANTON, 2009, p. 15), visualidades híbridas, embaralhadas e fragmentadas, com imagens conflitantes, com relações ambíguas.

Assim como as representações sobre a paisagem vêm se transformando, o próprio conceito tem se modificado, sendo empregado em diferentes áreas do conhecimento humano (MADERUELO, 2010, p. 13). Ele envolve diferentes disciplinas, tais como, teoria das artes, filosofia, história, ciência sociais, geografia, arquitetura, entre outras (BESSE, 2014, p.7). Este conceito e a sua construção podem ser tratados de forma interdisciplinar, compreendendo-o, conforme Jean-Marc Besse (2014), por meio da coexistência de cinco problemáticas paisagísticas considerando a representação, a produção de territórios, a relação entre natureza e cultura, as experiências sensíveis e os projetos que a constituem (BESSE, 2014, p.12).

Percebe-se no século XXI, uma ampliação e justaposição de abordagens sobre a paisagem, sendo acrescentados outros pontos de vista, considerando a dimensão material e técnica (BESSE, 2014, p.24). A paisagem, além de envolver questões de representação, ela se relaciona com os diferentes elementos que constituem a natureza, e também aquilo que foi criado pelo ser humano para dar conta de suas necessidades, tais como os espaços urbanos, os equipamentos industriais e os diferentes artefatos que fazem parte da vida, interferindo nos fluxos e nas funcionalidades.

É possível tratar a paisagem como um meio simultaneamente natural e cultural, onde diferentes elementos se relacionam constantemente (BESSE, 2014, p.41). Esta abordagem sobre a paisagem, tratando da relação entre o simbólico, o material e o técnico, permite compreender a construção da paisagem na pintura.

O surgimento da paisagem como conceito se confunde com o da sua representação (CAUQUELIN, 2007). Foi a partir deste advento, que o conceito passou a ser elaborado e compartilhado pelas pessoas, por meio de processos sociais de produção e circulação de significados (GARCÍA CANCLINI, 2005, p. 41). A representação se dá pelo uso da linguagem para expressar algo, envolvendo imagens e signos. O ato de representar está dentro da cultura e compartilha sentidos (HALL, 2016, p.31). Nesse processo, entre produzir e compartilhar significados, é possível

constatar que as coisas em si não têm um significado único, fixo e inalterável, e são recriados constantemente, como a representação da paisagem, que ao longo dos séculos, tem se transformado.

Na pintura, a representação da paisagem se dá pela manipulação do artista sobre uma superfície, lidando com informações visuais e fazendo uso de materiais: as tintas, as ferramentas como pincéis e os suportes usados (AUMONT, 2008, p.263). O modo como esses materiais são manipulados criam, nesse meio expressivo, imagens e significados a partir da intenção do artista (WOLLHEIM, 2002, p. 7). Com o uso da cor e de seus contrastes, de valor (claro e escuro), as estruturas e elementos gráficos (ponto, linha e superfície, formas, ritmos visuais) e as possibilidades de organizações e combinações na superfície da tela, as imagens são constituídas (AUMONT, p. 267).

Figura 2 – Claude Lorrain, Landscape with Cephalus and Procris reunited by Diana, 1645, óleo sobre tela, 101,5 cm X 132,8 cm



Fonte: The National Gallery².

No Ocidente, a paisagem como construção de um gênero de pintura surge na Europa, por volta do século XV na Holanda, sendo posteriormente confirmada na Itália, com a aplicação da perspectiva (CAUQUELIN, 2007, p.35). Para pintar a

² Disponível em: < <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/claude-landscape-with-cephalus-and-procris-reunited-by-diana/>>. Acesso em: 27 out. 2018.

paisagem, os artistas seguiam modelos visuais estabelecidos, fazendo o enquadramento do mundo visível em um determinado ponto de vista, para criar na pintura, a representação do espaço, utilizando cores, perspectiva e composição (SIMMEL, 2009, p.9). Estes elementos eram usados na pintura, como recursos de construção de imagens para proporcionar ilusão, sugerindo, no espaço bidimensional, a representação de algo tridimensional (GOMBRICH, 1995, p.265).

Diversos artistas pintaram a paisagem, relacionando-a com a representação e idealização da “natureza” (BURKE, 2016), unindo-a a mitologias e passagens bíblicas, tal como a obra do francês Claude Lorrain (França, 1600-1682), reconhecido na história da arte por sua produção, estabelecendo durante séculos, um modo de como se tratar a representação do espaço (Figura 2). Na Europa, nos séculos XVII e XVIII, o gênero de pintura de paisagem se manteve atrelado a um modelo de representação dentro do ensino acadêmico (MATTOS, 2008, p. 11).

Figura 3 – Nicolas-Antoine Taunay, Entrada da baía e da cidade do Rio a partir do terraço do convento de Santo Antônio em 1816, óleo sobre tela, 45 cm X 56 cm



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural³.

O Brasil também apresenta uma tradição de representação da paisagem, formada desde o século XVII, ganhando mais atenção no século XIX, com a abertura dos portos brasileiros e a vinda de artistas europeus, com a finalidade de explorar e

³ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1097/entrada-da-baia-e-da-cidade-do-rio-a-partir-do-terraço-do-convento-de-santo-antonio-em-1816>>. Acesso em: 27 out. 2018.

catalogar o continente americano (BELLUZZO, 1994). As produções desse período construíram um olhar sobre essa paisagem e território (SÜSSEKIND, 1990), com o olhar desses artistas, que carregavam influências de cânones da arte europeia. O modo como eles olharam para esse novo espaço era mediado por essa “lente” cultural. No Brasil, no século XIX, o ensino de pintura de paisagem esteve ligado à Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), e muitos dos artistas estrangeiros foram professores na instituição.

A obra de Nicolas-Antoine Taunay (França, 1755 – 1830), artista francês que veio ao Brasil no século XIX, com a chamada Missão Artística Francesa, é um exemplo da relação entre cultura e paisagem para a representação (Figura 3). O modo como ele tratava o espaço brasileiro, caracterizava-se pela sua formação como artista, com influências dos cânones visuais constituídos por Claude Lorrain. O modo como ele via, tratava e idealizava o Brasil, suas características atmosféricas, as cores da fauna e flora, e as condições sociais, sofria interferências desse olhar formado na Europa.

Já no final do século XIX, Bulhões e Kern (2010, p.8) ressaltam que houve a ampliação ou até a desconstrução dos cânones da pintura de paisagem, sendo que as representações foram tratadas a partir do estudo da luz, da cor, e da relação entre a natureza e a cidade moderna.

Figura 4 – Claude Monet, La gare Saint-Lazare, 1877, óleo sobre tela, 75 cm X 105 cm



Fonte: Musée D'Orsay⁴.

⁴ Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire_id/la-gare-saint-lazare-7080.html?no_cache=1>. Acesso em: 27 out. 2018.

A obra do impressionista Claude Monet (França, 1840–1926) retrata essas questões em suas pinturas, mostrando a vida do século XIX, observando a luz e as cores, renovando aquilo que deveria ser representado como paisagem, no caso, além de vistas do campo, também a cidade, que na época ganhava novos formatos e novas tecnologias, como as estações de trem, como na pintura “*La gare Saint-Lazare*” (Figura 4).

Nos séculos seguintes, os artistas trouxeram outras possibilidades de representação da paisagem, transformando suas visualidades e se relacionando com transformações culturais e tecnológicas (BULHÕES; KERN, 2010, p.8). No início do século XX, ocorre uma grande efervescência artística, em busca de experimentar a pintura, sendo os cânones tradicionais revistos. A produção de Pablo Picasso (Espanha, 1881-1973), com as experimentações do Cubismo, trabalhava a imagem fragmentada, desconstruindo a perspectiva e sintetizando a paisagem, como na pintura “*The Reservoir, Horta de Ebro*” (Figura 5), demonstrando o espírito do início do século XX, em busca de experimentar a pintura.

Figura 5 – Pablo Picasso, *The Reservoir, Horta de Ebro*, 1909, óleo sobre tela, 61,5 cm X 51,1 cm



Fonte: Moma (2018)⁵.

⁵ Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/78718>>. Acesso em: 27 out. 2018.

Essas manifestações da arte europeia foram vistas e apropriadas por artistas de outras localidades, como no caso da artista modernista Tarsila do Amaral (Brasil, 1886 - 1973) e de outros artistas, que buscavam a construção de uma identidade brasileira, assumindo questões do exterior, mas a partir da realidade local, como na pintura “A Gare” (Figura 6), demonstrando o espaço urbano brasileiro, constituído a partir da ótica da artista, relacionada com o tropical e com os elementos arquitetônicos, tecnológicos e industriais que passavam a fazer parte das cidades.

Figura 6 – Tarsila do Amaral, A Gare, 1925, óleo sobre tela, 84,50 cm X 65 cm



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras⁶.

Ao longo do século XX a representação da paisagem se transformou, e movimentos artísticos, como a *Pop Art*, deram à figuração na pintura outras possibilidades de se pensar a imagem (GODFREY, 2009), associado aos veículos de comunicação de massa e outros meios como a fotografia. E na década de 1980, em todo o mundo, houve movimentações valorizando a pintura, como um meio de discussão e citação de imagens.

Pinturas como a de Luiz Zerbini do início do século XXI, que dão à paisagem outras configurações, lidando com fragmentos de imagens, não estão isoladas. Estas produções ocorrem em diferentes partes do mundo, apresentando aspectos

⁶ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1622/a-gare>>. Acesso em: 5 fev. 2019.

ambíguos, trazendo outras formas de se lidar com a pintura e com a representação da paisagem. Artistas como o alemão Franz Ackermann (Alemanha, 1963), pensam o espaço tratando de trajetórias percorridas, criando “mapas mentais” e reconfigurando o espaço urbano, por meio da sobreposição de vistas e saturando a cor, como na pintura “*My Private Greens Leaving*” (Figura 7) tratando a paisagem como um espaço caótico.

Figura 7 – Franz Ackermann, *My Private Greens Leaving*, 2014, óleo sobre tela, 272 cm X 546 cm



Fonte: White Cube⁷.

Por meio desse breve panorama, percebe-se que a paisagem está relacionada com questões culturais, históricas e tecnológicas. Na pintura são materializadas imagens que trazem visões de mundo dos artistas, o imaginário e as construções de diferentes épocas (BURKE, 2016, p. 123). Deslocando-se para diferentes contextos artísticos, históricos e sociais, as construções visuais e seus regimes de representação se alteram.

Tendo isso em vista, para esta pesquisa, existe a seguinte questão: como se dá a relação entre paisagem, representação, cultura e tecnologia na pintura brasileira no início do século XXI? Em decorrência dessa pergunta, cria-se outras indagações para a compreensão desse contexto: No Brasil, como se deu a origem do gênero de

⁷ Disponível em: <http://whitecube.com/artists/artist/franz_ackermann>. Acesso em: 27 de out. 2018.

paisagem e quais transformações aconteceram nas representações, desdobrando-se na produção do início do século XXI no país?

Essas questões trazem a seguinte premissa para a pesquisa: a construção da representação da paisagem é mediada pelos meios culturais, tecnológicos, materiais, simbólicos e sociais de cada época, proporcionando estruturas de percepção do cotidiano (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. XXIV) e a construção de imaginários (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.36) nas manifestações artísticas. Há uma tradição sobre a pintura de paisagem, mas em cada época existem diferentes tipos de representações, de acordo com os contextos vividos pelos artistas. A concepção do ser humano do espaço e do tempo se transformaram ao longo da história, também influenciadas pelo crescimento das cidades, por tecnologias de imagem, comunicação e globalização.

Nesse sentido, entende-se que o Brasil apresenta seus contextos culturais, tecnológicos e materiais. Assim, as representações da paisagem produzidas no país também podem se relacionar com construções simbólicas e o modo como o território é moldado, onde processos desorganizados de ocupação humana no espaço evidenciam as desigualdades sociais.

O objetivo desta pesquisa é investigar a relação da paisagem, como conceito e representação, com a cultura e a tecnologia, na produção de pintura do início do século XXI no Brasil, para assim compreender como se dão os processos de reelaboração de construções do passado, que de algum modo se transformam e produzem outras visualidades na pintura.

Como objetivos específicos serão considerados os seguintes itens:

- Pesquisar os conceitos e definições de paisagem no século XXI, buscando compreender como eles se dão no contexto brasileiro.
- Investigar a gênese do gênero de pintura de paisagem na Europa, onde surgiram os primeiros cânones e categorias paisagísticas no Ocidente, a fim de se compreender matrizes artísticas que continuam a se desdobrar no século XXI, não só no Brasil, mas em outras partes do mundo.
- Reconhecer como se dão as circunstâncias culturais e artísticas no Brasil, de modo a compreender a relação entre representação da paisagem e o contexto em que ela é produzida.

- Identificar como se deu o surgimento da produção de paisagem no Brasil, para entender ao longo do tempo, como se deram as transformações nas representações.
- Mapear artistas que representam a paisagem na pintura do início do século XXI no Brasil, refletindo sobre as representações e suas relações com processos artísticos, a cultura e a tecnologia.

Esta pesquisa se dá investigando as imagens visuais, relacionando-as com a paisagem. As imagens estão vinculadas ao domínio simbólico, e fazem a mediação entre o observador e a realidade (AUMONT, 2008, p.78), proporcionando o vínculo do ser humano com o mundo visual.

A dissertação não busca encontrar representações visuais de uma identidade cultural específica do Brasil, mas sim observar a diversidade de produções, representações e imaginários, com um recorte territorial e temporal, apontando relações entre o contexto brasileiro e as representações da paisagem.

Pesquisar a representação da paisagem na pintura brasileira do início do século XXI se faz importante para a valorização desta produção, constituída no passado com os artistas viajantes, passando por processos de reformulações contínuos, trazendo outros significados. Essa produção está relacionada com uma realidade artística, geográfica, histórica e tecnológica, com suas particularidades. Isso permite olhar para a diversidade topográfica, a formação de diferentes contextos culturais e artísticos, demonstrando modos como os espaços e a natureza são pensados.

A pintura é um espaço tradicional das artes e possui força no cenário nacional e internacional, tendo o seu repertório renovado constantemente pelos artistas (COELHO; DIEGUES, 2011). No Brasil, nas diferentes regiões, verifica-se modos diversos de trabalhar a pintura, recebendo influências internas e externas ao país.

Os modos de representações se relacionam com as intenções artísticas, e as mediações entre a cultura e a tecnologia, permitindo visualizar modos de pensar e de representar de diferentes contextos históricos (BURKE, 2016, p.20). Por isso, é importante pesquisar como transformações na vida do ser humano e os contextos culturais onde vivem, contaminam a arte e a pintura, proporcionando embates entre o artista e sua produção por meio da experiência cotidiana. O mundo em constante

mutação e a tecnologia atuam na maneira como o ser humano compreende o entorno (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.36).

Como procedimentos metodológicos, foram utilizadas a pesquisa bibliográfica e pictórica, visando estudar como se dá a representação da paisagem na pintura brasileira do início do século XXI.

A revisão de literatura se deu a partir do levantamento de referências sobre cultura, arte, imagem e tecnologia. Sobretudo para a compreensão de conceitos sobre paisagem, foram utilizados os estudos de Jean-Marc Besse (2014), buscando entender a paisagem como um campo de pesquisa, onde se propõe cinco problemáticas: paisagem como uma representação cultural, como um território produzido pela história, como um sistema que articula elementos culturais e naturais, como experiência e um local ligado a um contexto de projeto (BESSE, 2014, p.12). Esta abordagem trazida por Besse, auxiliou a pensar paisagem como algo relacional, envolvendo tanto o simbólico quanto o material, resultando em uma articulação com o mundo físico, material, técnico, social, histórico, geográfico, imagético e artístico.

A associação entre o simbólico e o material, também já foi abordada por Raymond Williams (1983). Conforme este autor, na Arqueologia e na Antropologia Cultural, a cultura está relacionada com a produção material enquanto na História e nos Estudos Culturais, com os sistemas simbólicos e de significado. Williams (1985, p.91) acredita que a produção material e a simbólica não devem ser contrastadas, mas sim, relacionadas.

Aqui, a paisagem, além de ser pensada como algo que é representado na pintura, também será tratada como um meio constituído por materialidades e artefatos. Por artefatos entende-se elementos produzidos pela ação humana, a fim de atender necessidades tanto simbólicas quanto materiais, que de algum modo informam sobre culturas e épocas, sendo codificados ou decodificados em processos culturais, traduzindo relações sociais mediadas por materialidades, aspectos simbólicos e imaginários (MENDES, 2012, p.16).

Esta dissertação foi fundamentada, tendo em vista que a paisagem é um assunto pesquisado em diferentes áreas de conhecimento. O recorte foi feito em pesquisas que relacionam o contexto artístico, histórico, cultural e tecnológico.

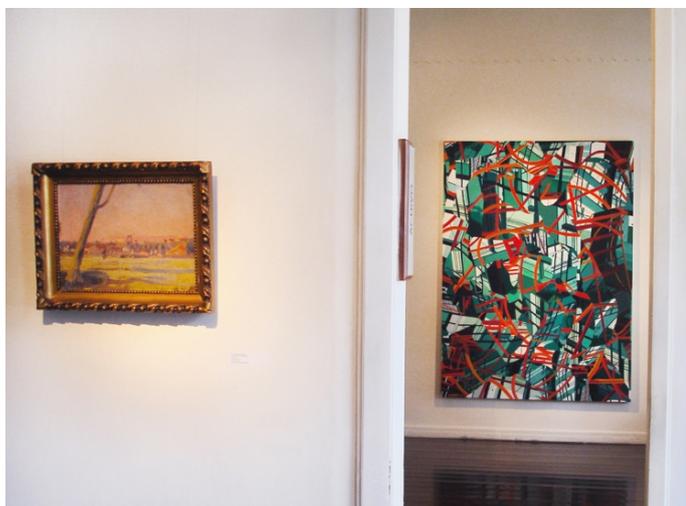
Os conceitos de representação e identidade foram trazidos de Stuart Hall (2016), mas também de pesquisadores como Jesús Martín-Barbero (2004) e Néstor García Canclini (2003), tratando de questões sobre cultura e tecnologia a partir da

América Latina. Estes autores dos chamados Estudos Culturais auxiliam, junto com os demais escolhidos, a entender a cultura e a paisagem por meio de uma abordagem interdisciplinar.

Para entender a paisagem, foram utilizados autores que definem o conceito, a sua origem e suas transformações ao longo do tempo, recebendo destaque Jean-Marc Besse (2014) e Flávio Leonel Abreu da Silveira (2009) por apresentarem uma abordagem interdisciplinar sobre o conceito.

Sobre questões da história da arte brasileira, foram utilizados pesquisadores como Tadeu Chiarelli (2002) e o livro organizado por Fabiana Werneck Barcinski, “Sobre a arte brasileira” (2014), com autores e autoras tratando de momentos distintos da arte brasileira. Os conceitos na associação entre arte, imagem e tecnologia, foram embasados nos estudos de Aumont (2008), Arlindo Machado (1997) e Paulo Laurentiz (1991).

Figura 8 – Vista da exposição individual “Mistifórios urbanos”, realizada no Museu Alfredo Andersen, em Curitiba em 2013, pelo artista Francis Rodrigues, autor da dissertação. Na sala ao lado, obra do artista norueguês Alfredo Andersen.



Fonte: A autoria própria (2013).

A produção que possui a representação de paisagem a ser estudada está inserida entre os anos de 2000 e 2019 no Brasil. A escolha desse tema e recorte temporal e geográfico, ocorreu pelo interesse do autor como artista visual, com formação em Pintura e Design Gráfico, e com uma produção relacionada com a representação da paisagem (Figura 8). Nela é feito o uso de procedimentos de sobreposição e justaposição por meio da edição de imagens fotográficas, criando

outras noções de espaço, que alteram questões tradicionais como a perspectiva. A experiência artística e o repertório visual, construídos ao longo do tempo pelo autor, afetam no modo como os conceitos, procedimentos artísticos e imagens são escolhidos, tratados e analisados nesta pesquisa.

A escolha do tema e período também se deu na percepção de uma profusão de artistas tratando do tema, sendo evidenciados em exposições institucionais: como a de Luiz Zerbini (Brasil, 1959), “Amor”, realizada em 2012 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ); a exposição retrospectiva, realizada em 2017-2018 na Pinacoteca de São Paulo, da obra de Rodrigo Andrade (Brasil, 1962) nomeada “Rodrigo Andrade: Pintura e matéria (1983-2014)”, incluindo paisagens produzidas pelo artista; e a exposição “Scapeland - Território de Trânsito Livre”, realizada em 2018, na Galeria Marta, no Memorial da América Latina em São Paulo, com a participação de diversos artistas dialogando com a representação da paisagem.

A presença da paisagem na pintura, no período selecionado para a pesquisa, também ficou evidente em premiações artísticas como: “Prêmio Indústria Nacional Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas”, realizado pela “Confederação Nacional da Indústria” (CNI), pelo “Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial” (SENAI) e pelos “Departamentos Nacionais do Serviço Social da Indústria” (SESI), com a contemplação da produção de Lucia Laguna (Brasil, 1941) em 2006 e de Fernando Lindote (Brasil, 1960) em 2017, além da indicação como finalista da artista Marina Rheingantz (Brasil, 1983), em 2015, ao “Prêmio PIPA” (Prêmio Investidor Profissional de Arte). Todos estes com produções que tratam da representação da paisagem.

Para a seleção de artistas estudados na pesquisa, além de um repertório visual construído anteriormente e no decorrer do tempo, por meio de visitas em exposições e museus, também foi feito um levantamento em livros de arte, brasileiros e internacionais, tratando da produção em pintura do século XXI, tais como “*Painting Today*” (2009), a coleção “*Vitamin P*”, “Pintura brasileira séc. XXI” (2011) e “*Contemporary Art Brazil*” (2012). Foram consultados sites de instituições de arte nacionais e internacionais como: Inhotim, Pinacoteca de São Paulo, Itaú Cultural, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Paço das Artes, “*The Museum of Modern Art*” (MOMA) e Museu do Louvre; premiações artísticas como: “Prêmio PIPA”, “Prêmio Indústria Nacional Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas”; sites e redes sociais de galerias de arte como: Zipper Galeria, Forte D’Aloia

& Gabriel, Galeria Luciana Caravello, Galeria Millan, Janaina Torres Galeria, Galeria Leme/AD; e também sites de artistas, jornais, revistas e feiras de arte.

Para a seleção de imagens, cada capítulo teve diferentes critérios de escolhas. No segundo capítulo, tratando conceitos sobre paisagem, não focando ainda na representação da pintura, foram escolhidas imagens fotográficas, principalmente aquelas usadas como registros documentais de situações específicas da paisagem no Brasil, que circulam e são encontradas em jornais, revistas e *sites*, para demonstrar alguns aspectos marcantes de como ela vem sendo divulgada, vivenciada e construída no século XXI. Neste item, a fotografia foi evidenciada como uma possibilidade de catalogação de imagens sobre a paisagem no século XXI, principalmente no contexto brasileiro, para entender o processo de circulação simbólico existente nas mídias, associando a um processo de se juntar e organizar informações (descolecionamento).

No terceiro capítulo, sobre o surgimento da paisagem como pintura na Europa e suas transformações, foram selecionados artistas citados na História da arte, por autores como Gombrich (1999) e Argan (1992), sendo escolhidas imagens que demonstram os processos de transformações dos cânones de representação do gênero, até o final do século XX. Na segunda parte desse capítulo, sobre a produção internacional da paisagem na pintura, foram usados catálogos de arte como “*Painting Today*” e a coleção “*Vitamin P*”, considerando diferentes possibilidades da representação da paisagem, principalmente aquelas trazendo princípios da colagem, sendo também critério de escolha a diversidade de nacionalidades e de gênero.

Na primeira parte do quarto capítulo, investigando as transformações da representação da paisagem no Brasil, foram escolhidos artistas citados em livros como “Brasil dos viajantes - A Construção da Paisagem” (1994), “Sobre a arte brasileira” (2014) e sites como o da “Enciclopédia Itaú Cultural”. Na segunda parte desse capítulo, tratando especificamente da representação da paisagem do início do século XXI no Brasil, foram selecionados artistas considerando, o reconhecimento institucional, a diversidade de gênero, de descendência étnica e regional, buscando apresentar não só aqueles que vivem no eixo Rio de Janeiro e São Paulo⁸.

Nesse processo de escolha, muitos artistas foram deixados de lado, sendo escolhidos, principalmente, aqueles que apresentavam na representação da

⁸ Os agrupamentos e divisões da produção dos artistas selecionados para o capítulo quatro, são aprofundados no início de cada item.

paisagem, possibilidades de desdobramentos dos cânones construídos. Foram selecionados artistas que, em suas produções, apresentassem indícios da figuração da paisagem, considerando também os conceitos estudados sobre o tema no século XXI. Dentre essas imagens, foram consideradas as representações de espaços, da cidade, da arquitetura, da rua, de prédios, de casas e jardins, espaços industriais, assim também, como elementos da natureza, tais como árvores e plantas, montanhas, oceanos, praias, rios, cachoeiras, lagoas e as diferentes possibilidades de desdobramentos, a partir, por exemplo, da ideia de fragmentação, colagem e edição.

Neste trabalho, as pinturas serão entendidas como pertencentes à processos de construção e produção de significados. Também fazendo parte de contextos de circulação e reprodução de imagens, em diferentes meios tecnológicos, que continuam a se desdobrar além do seu próprio suporte e da sua materialidade. Os próprios registros fotográficos dessas imagens deixam rastros, e estão impressos em livros e presentes em sites e redes sociais, que continuam a estabelecer compreensões sobre as próprias pinturas.

Dessa maneira, apesar de não ser a metodologia mais usada para se tratar das imagens pictóricas, que geralmente busca estudos diante das obras, neste trabalho, são usadas reproduções fotográficas que auxiliam num processo fluído de estudo entre imagens variadas, tratando da representação da paisagem, possibilitando a conexão entre obras de épocas variadas e que fazem parte de diferentes acervos do mundo. Considerando isso, também foram usados como critério de seleção de imagens, a sua qualidade em termos de resolução, iluminação, cor e nitidez, sendo também escolhidas aquelas que tivessem disponíveis todos os seus dados técnicos.

Para a seleção e estudo das imagens, foram adaptados métodos apresentados por David Hockney (2001) e Ana Maria Mauad (2005). As pinturas foram pensadas, dentro de uma visão de conjunto da História da arte, da Europa e do Brasil, procurando comparar obras de diferentes épocas, lugares, também considerando como foram produzidas e as relações existentes dentro do conjunto da produção de um mesmo artista (HOCKNEY, 2001, p. 21).

Desse modo, além de olhar especificamente para as obras, foram apontadas conexões entre elas, que podem se dar de maneira fluída e intercruzada, com o passado e o presente, resultantes de um processo dinâmico entre técnicas, suportes, tempo, espaço e observador (SAMAIN, 2014, p.30). As imagens se modificam,

adquirindo diferentes significados, atravessando a história e culturas (AUMONT,2008, p.77). São assim evidenciados, os vínculos da representação da paisagem com a história e com os regimes visuais vigentes, criando repertórios que continuam a se desdobrar como imagens no século XXI.

Sendo assim, para o estudo das imagens foram marcadas as seguintes considerações:

- O artista e o seu contexto artístico;
- O título da obra, data e acervo;
- O corte temático: descrição daquilo seque está sendo representado, ou seja, elementos da paisagem natural ou da paisagem urbana, espaços internos ou externos, objetos, pessoas.
- As opções técnicas e estéticas: escolhas realizadas para a produção da imagem, tais como o tamanho da tela, a técnica de pintura usada, sentido da imagem (horizontal ou vertical), a organização dos elementos no quadro (relação hierárquica ou não), distribuição de planos, formas, materialidades e o uso da cores e contrastes.
- Reflexões sobre a imagem como um todo, com questões levantadas pela observação desta, sendo buscadas relações entre suas partes, seus significados e o contexto em que foi produzida. Sendo também identificadas associações com os conceitos de paisagem, cultura e de tecnologia.

O estudo das imagens e o levantamento bibliográfico auxiliam na realização do objetivo da pesquisa, permitindo a conexão entre a produção artística com os aspectos teóricos sobre paisagem, representação, cultura, tecnologia e pintura e arte no Brasil.

Este trabalho está estruturado em cinco capítulos que buscam descrever questões relacionadas à representação da paisagem na pintura do início do século XXI, produzida no Brasil. Os capítulos, apesar de abordagens distintas, estão associados entre si. A forma como os itens foram estruturados buscam tratar primeiramente a noção de conceito e materialidade da própria paisagem, constituída também por meio de tecnologias, para então ser abordada a paisagem como representação, elemento também simbólico estabelecido na Europa, sofrendo

interferências de processos culturais, para na sequência, auxiliar no entendimento da representação da paisagem no Brasil.

Na introdução foram tratados o tema e a delimitação da pesquisa, o problema e premissas, além dos objetivos, geral e específicos, a justificativa, os procedimentos metodológicos, o embasamento teórico e a estrutura do trabalho. No capítulo dois, “Conceitos de Paisagem: entre o material e o simbólico”, estão os conceitos sobre a paisagem, como elemento pertencente à cultura, buscando a compreensão entre a associação do material e do simbólico na sua constituição, principalmente no Brasil. De forma a ampliar o conceito de paisagem, são investigadas diferentes visões sobre a paisagem, vinculadas à cultura, a tecnologia e a globalização. Os elementos urbanos, arquitetônicos e industriais, que constituem a paisagem, são compreendidos como artefatos.

No capítulo três, “Paisagem como imagem, representação e pintura”, é tratada a construção do gênero artístico “paisagem” na Europa e suas transformações até o final do século XX. Além disso, também é discutida a representação da paisagem no século XXI, buscando associações com processos artísticos e culturais, sendo evidenciadas imagens que demonstrem os desdobramentos dos cânones mais tradicionais.

No quarto capítulo, “Brasil: paisagem e pintura” é apresentado o gênero pictórico “paisagem” no Brasil e as suas transformações até o século XX, para então ser estudada a produção brasileira em pintura no início do século XXI, sendo trazidas questões tratadas nos capítulos anteriores, e evidenciados os desdobramentos da tradição, com imagens caóticas, demonstrando um processo de experimentação e transformação da representação da paisagem. Em seguida são apresentadas as “Considerações Finais” como fechamento deste trabalho.

2 CONCEITOS DE PAISAGEM: ENTRE O MATERIAL E O SIMBÓLICO

Neste capítulo, antes de serem tratadas questões sobre representação e pintura de paisagem, serão abordados conceitos que constituem a relação entre o ser humano e o espaço, compreendendo seus significados e usos.

Serão apresentados autores com diferentes compreensões sobre o assunto, tais como, os franceses Jean-Marc Besse e Anne Cauquelin, o inglês Simon Schama, o espanhol Javier Maderuelo, os brasileiros Milton Santos e Flávio Leonel Abreu da Silveira. Também serão trazidos autores dos Estudos Culturais, tais como, o argentino Néstor García Canclini, o naturalizado colombiano Jesús Martín-Barbero, o jamaicano Stuart Hall, entre outros. Estes autores têm formações distintas, de áreas como a Geografia, a História, a Filosofia e a Antropologia, e compreendem a paisagem como elemento pertencente à cultura, isto é, associando o seu contexto material e físico com os seus significados construídos, o simbólico.

Neste capítulo, também serão investigados, diferentes pontos sobre a conexão entre paisagem e tecnologia, a globalização, a América Latina, focando principalmente no Brasil. Além dos conceitos, também serão usados registros fotográficos, de acontecimentos e situações específicas, demonstrando como a noção de paisagem vem se ampliando no século XXI e as tensões existentes entre o ser humano e a natureza.

De acordo com Silveira (2009, p. 73), o fenômeno cultural “paisagem” é um tema complexo e interdisciplinar, conduzindo a reflexões com teorias e conceitos de diversas disciplinas. A palavra paisagem tem sido usada em diferentes âmbitos, fazendo parte da linguagem coloquial e sendo incorporada em variados aspectos da vida. Também, está nas mais diversas áreas de conhecimento e práticas, como a história, as teorias das artes e da literatura, a pintura, a filosofia, a geografia, as ciências sociais, a antropologia, a biologia, a arquitetura, o urbanismo e a política (MADERUELO, 2010, p. 13). A paisagem exhibe um caráter polissêmico com ideias e imagens que foram apropriadas por diversas áreas, carregando ambiguidades e inúmeros sentidos, conforme o campo teórico (SILVEIRA, 2009, p.71).

No século XXI, o conceito de paisagem continua se modificando. Com outras perguntas e exigências teóricas e práticas, a ideia de paisagem se constrói por meio das diferentes experiências proporcionadas pelo espaço, pela sociedade, pela natureza e preocupação com o meio ambiente (BESSE, 2014, p. 8).

Se num primeiro momento, a paisagem esteve relacionada com a ideia de um panorama natural, carregado de conceitos vindos da pintura como o pitoresco, o sublime e o prazer estético⁹, no início do século XXI ocorre uma ampliação daquilo que seria o campo dos objetos paisagísticos e suas relações se tornaram mais complexas (BESSE, 2014, p. 8). Conforme Besse (2014, p. 26), além de ser considerada a questão do olhar, da imagem, da representação e do discurso, é preciso se compreender a dimensão prática da paisagem, o contexto material e espacial.

As paisagens de hoje são desdobramentos de um conceito já existente, porém são agregados diferentes valores, atualizados entre o estético, o material e o técnico (BESSE, 2014, p. 26). Para a autora Cauquelin (2007), a paisagem é fruto de um longo processo de aprendizado que continua a se desdobrar:

[...] se atualmente se admite que a ideia de paisagem e sua percepção dependem da apresentação que se faz delas na pintura do Ocidente no século XV, que a paisagem só parece “natural” ao preço de um artifício permanente, resta muito a fazer para defender e dar continuidade a essa posição e ampliar seu alcance até a época inteiramente contemporânea, no próprio momento em que estão em fase de constituição abordagens sensivelmente diferentes da natureza, do real e de sua imagem. (CAUQUELIN, 2007, p. 8).

Considerando a complexidade que envolve a paisagem, se faz necessário utilizar abordagens metodológicas compreendendo-a como um sistema diversificado e multifacetado, devido ao contexto teórico e historiográfico que ela apresenta (BESSE, 2014, p. 11). Besse (2014, p.12) utiliza o termo “problemáticas paisagísticas” considerando cinco delas, para auxiliar na compreensão desse sistema diversificado: a paisagem como uma *representação cultural*, como um *território produzido pelas sociedades* ao longo de suas histórias, como um *complexo sistêmico articulando os elementos naturais e culturais*, como um *espaço de experiências sensíveis* e como um *local ligado ao contexto de projeto*.

O entrecruzamento dessas questões trazidas por Besse (2014) e a justaposição delas, ampliam e contribuem para a compreensão da relação entre o nível simbólico, dos significados e das imagens, o material e o técnico para a construção da representação da paisagem na pintura, questão tratada nessa pesquisa.

⁹ Estas questões serão abordadas no capítulo 3, em que será tratada a construção do conceito de paisagem na Europa, por meio da representação na pintura.

Estas problemáticas, ao envolverem diferentes áreas de conhecimento, permitem a compreensão da paisagem como um meio relacional e híbrido, simultaneamente natural e cultural em que o ser humano está inserido (BESSE, 2014, p. 42), uma junção da natureza e da sociedade.

Como cultura, entende-se algo que engloba diversos processos sociais, incluindo “produção, circulação e consumo da significação na vida social” (GARCÍA CANCLINI, 2005, p. 41). E o híbrido, conforme García Canclini (2003, p. XIX), está associado com a mistura de diferenças, gerando outras possibilidades e significados, e também contradições e conflitos, por meio de processos socioculturais, proporcionando outras estruturas no cotidiano. Assim, a própria paisagem vem assumindo diferentes aparências de acordo com as épocas e culturas. As relações de sentido se reconstróem nas misturas, nas transformações culturais e nas relações com a tecnologias (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. XXIV). Conforme Besse (2014), a paisagem não é a natureza, mas sim o híbrido entre o natural e o humano:

[...] a paisagem não é a natureza, mas o mundo humano tal como ficou inscrito na natureza ao transformá-la. Um mundo misto, híbrido, nesse sentido, nem totalmente natural, nem totalmente humano, mas ao mesmo tempo natural e humano. (BESSE, 2014, p.34).

Tratando a paisagem como um meio híbrido e relacional, permite considerá-la como a interação de diferentes elementos simbólicos e materiais. Ela é composta pela topografia, a geologia, a hidrografia, as condições climáticas, pela fauna e flora e sua diversidade. Também faz parte os seres humanos e a cultura, seus significados, seus povoados e cidades, com habitações, casas e prédios, o comércio, as vias de comunicação e de transporte, ruas, estradas, ferrovias, as instalações industriais e agrícolas.

Também compõem a paisagem, os limites fronteiros, recortes territoriais e descontinuidades espaciais, onde existem distâncias, recortes e medidas (escala e ordem de grandeza), formando um meio com dinâmicas, fluxos de pessoas, de matéria e de energia, trocas de informações e temporalidades próprias. (BESSE, 2014, p. 43.). Paisagens de cidades como o Rio de Janeiro conseguem sintetizar todos esses elementos na sua dinâmica urbana, sendo evidenciados os conflitos e desigualdades entre diferenças, e o processo de embate entre o ser humano e a natureza, os processos de urbanização e a topografia da região (Figura 9).

Figura 9 – Cidade do Rio de Janeiro.



Fonte: Revista Super Interessante¹⁰.

Se a paisagem já foi considerada no naturalismo do pensamento moderno como algo dualista entre natureza/homem (BESSE, 2014), para Silveira (2009), é necessário considerar que existe dinâmica entre eles. A experiência com o entorno não é unilateral, existindo assim a “naturalização do social na medida em que há uma socialização da natureza” (SILVEIRA, 2009, p. 74).

A paisagem deve ser compreendida como um fenômeno da cultura, não separada da natureza, pois desassociar natureza e cultura é uma perspectiva reducionista (SILVEIRA, 2009, p.71). Na dinâmica entre natureza e cultura, são criadas diversas formas e significados que se dão ao longo do tempo:

Permutas dessa ordem possibilitam que cosmologias específicas aflorem em contextos culturais e ecológicos particulares, nos quais os grupos humanos estabelecem seus vínculos com o meio biofísico: mitos, fabulações e lenda extravasam do universo imaginal como manifestações de potencia subterrânea das imagens e o resultado das interações entre o mundo social e o ambiente experienciados no cotidiano, sendo este vivido enquanto “acontecer” no tempo. (SILVEIRA, 2009, p. 75)

¹⁰ Disponível em: <<https://abrilsuperinteressante.files.wordpress.com/2017/12/rio-de-janeiro.png>>. Acesso em: 27 out. 2018.

A paisagem não está isolada do “humano”, e o entendimento do “natural” é elaborado como ideia ou concepção do real, por meio do olhar que constrói o ambiente (SILVEIRA, 2009, p.72). A relação do ser humano com a paisagem carrega significados, sendo a natureza e a percepção humana inseparáveis. Segundo Silveira (2009, p. 77), a força da paisagem está no imaginário e nas articulações simbólicas “enquanto conjunto complexo de imagens sobre as quais repousa toda a simbolização.”.

Schama aborda a associação entre paisagem e memória (1996, p. 13). Para ele, os lugares carregam as materializações dessas memórias. Há a associação entre as construções da mente, as lembranças e a própria experiência no mundo com a natureza e suas constituições físicas, por meio de uma “moldura”, de onde se olha e contempla a paisagem. Assim, fica evidente, conforme Silveira (1996), que a percepção e a ideia de paisagem está:

[...] imersa em um processo cognitivo vinculado ao jogo sutil de adesão às imagens que a mesma suscita e, assim, a uma perspectiva estética, uma vez que toda paisagem implica a presença de uma dimensão sensível e emocional por parte do humano. (SILVEIRA, 1996, p. 72).

A paisagem e suas variadas manifestações culturais se relacionam com o ato cognitivo de interpretação, ligado à percepção e à representação, vivenciadas num contexto entre o ser humano e o ambiente. De acordo com Silveira (2009, p. 75), a existência do conceito de paisagem envolve processos de construções culturais e identitárias, arranjos cognitivos que se dão nas sociedades humanas para interagir com o mundo:

São matrizes, esquemas cognitivos e categorias de pensamento que proporcionam condições para a experiência e para a criação de ordens simbólicas no espaço e no tempo que estabelecem categorias de pensamento, visões e sentido compartilhados por um grupo. (SILVEIRA, 2009, p. 74).

Ao tratar da percepção humana da paisagem, Cauquelin (2007, p. 115) a considera como uma evidência, algo apresentado aos sentidos. Contudo, o ser humano não tem a real consciência dos artifícios usados para a sua percepção. Na percepção humana, ao observar a paisagem, são geradas diversas operações, subtraindo parte daquilo que está sendo visto. Existe uma unidade que é recortada, ocorrendo tensão entre fragmento, unidade e totalidade: “Não há paisagem sem conflito que remeta à luta primordial (talvez), mas sobretudo ao vínculo que a paisagem instaura entre elementos desarticulados.” (CAUQUELIN, 2010, p. 146).

Na paisagem ocorre a interação entre unidade e diversidade, em que se dão as relações de proximidade e de distância por meio de pontos de vista. Mesmo o interior e o exterior podem ser considerados como instâncias conectadas e indivisas (SILVEIRA, 2009, p. 73). Acontece a associação dos dados do ambiente físico com os dados perceptuais, o horizonte, distâncias, relevos, cores e sombras, gerando a visão de um conjunto que é enquadrado e composto, dentro de um processo de percepção e interpretação mediado pela cultura:

É sempre a ideia de paisagem e a de sua construção que dão uma forma, um enquadramento, medidas a nossas percepções – distância, orientação, pontos de vista, situação, escala. (CAUQUELIN, 2007, p. 11)

A paisagem seria a interpretação do individual e do coletivo. O ser humano dá sentido ao ambiente, estabelecendo-o como paisagem e lugar, por ser vivido e praticado no espaço e no tempo (SILVEIRA, 2009, p. 76). Santos (1993, p. 38) considera espaço como o lugar concreto, em que se dão os acontecimentos, e o tempo como a defluência e o desenrolar dos eventos.

A compreensão de paisagem está na vinculação entre cultura, convenção, cognição e o mundo físico, trazendo qualidades vivenciadas no espaço (SCHAMA, 1996, p. 22). Ao longo do tempo, a concepção de paisagem demonstrou ser algo complexo, envolvendo vários pontos de vista. As diferentes possibilidades conceituais sobre a paisagem serão tratadas no item a seguir.

2.1 DIFERENTES PROBLEMÁTICAS PAISAGÍSTICAS

Nesse subcapítulo serão relacionadas e discutidas as cinco problemáticas paisagísticas, apresentadas por Besse (2014): a paisagem como *representação cultural*, como *território produzido*, como um *sistema complexo que articula elementos naturais e culturais*, como *espaço de experiências sensíveis* e como um *lugar relacionado ao contexto de projeto*. A revisão dessas problemáticas paisagísticas permite uma melhor compreensão do conceito paisagem, diante da complexidade e diversidade de abordagens, relacionando-as com o contexto brasileiro.

A primeira das problemáticas, citadas por Besse, é o da paisagem como *representação cultural* (ligada principalmente à pintura), conteúdo que será aprofundado no capítulo 3. Ela se vincula a uma forma de pensamento e percepção, uma obra da mente, por meio de códigos culturais, valores, discursos, imagens e a

relação do ser humano com o mundo (BESSE, 2014, p.14). Conforme Maderuelo (2010, p. 24), a paisagem é uma construção mental, realizada pelos seres humanos através da cultura. Ela se encontra no olhar de quem contempla e não está na natureza ou no território em si.

Tendo em vista a noção de representação cultural, coletiva e individual, a segunda abordagem considera a paisagem como um *território produzido pelas sociedades*. Além de ser um modo de se ver e imaginar o mundo, a paisagem também é entendida como uma realidade material produzida pelo ser humano, por meio de diversas práticas e valores sociais, políticos e econômicos que ela simboliza (BESSE, 2014, p. 30).

A paisagem se faz como o lugar do presente e da memória, de onde pode-se interrogar a sociedade, por nela conter a junção de experiências, costumes e práticas de um grupo em um determinado lugar. Conforme Besse (2014, p.29), a construção da paisagem pode ser compreendida por meio de práticas, produções e obras que compõem a cultura, tais como a economia, a política, a religião, a filosofia, a ciência, a técnica, a tecnologia e a psicanálise.

A paisagem é um fenômeno envolvendo processos culturais dinâmicos, que causam sua transformação ao longo do tempo (SILVEIRA, 2009, p.77). Estas dinâmicas paisagísticas acontecem no modo como um grupo organiza e estrutura o espaço, nos fluxos, nas circulações e discontinuidades. Além do modo como as fronteiras são traçadas, como as terras são repartidas e como as estradas são construídas. Elas traduzem as necessidades dos seres humanos, o modo como dão sentido ao meio onde vivem, em suas formas de organização social, seus valores culturais e representações (BESSE, 2014, p. 31).

A paisagem é um espaço histórico e social, onde se passam diversos fatos e atores sociais. Entre diferentes países do mundo, cada um deles estabelece seus limites e fronteiras, também carregando valores culturais, históricos e políticos. Nas fronteiras estes valores ficam explícitos e tensionados.

No limite entre o México e os Estados Unidos, as tensões culturais e conflitos estão evidentes e materializadas com tecnologias, como grandes cercas e muros, para limitar a movimentação das pessoas (Figura 10). Na fronteira dos dois países, ocorre o fluxo de latino-americanos para os Estados Unidos em busca de oportunidades (GARCÍA CANCLINI, 2003, p.313). Todavia, existe uma política norte-americana cada vez mais rígida e de controle de entrada.

Figura 10 – Fronteira entre Tijuana (México) e San Diego (Estados Unidos) dividida por cercas.



Fonte: Lalo de Almeida/Folhapress¹¹.

Nesse limite entre países e de fluxos entre fronteiras, são gerados processos culturais de desterritorialização, em que as pessoas passam a se situar entre culturas e territórios distintos (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 309), entre vínculos com a terra natal e uma outra localidade. No cruzamento de culturas, de práticas sociais e econômicas, são geradas a circulação das pessoas, de mercadorias, de dinheiro e de informações.

No processo de construção do espaço, cada sociedade possui modos diferentes de interferência, de acordo com ideologias, costumes, códigos morais e modos de produção. A aparência da paisagem é uma expressão das diferentes sociedades e grupos humanos com o espaço vivido (BESSE, 2014, p. 35).

A paisagem também precisa ser considerada como algo que satisfaz as necessidades existenciais humanas (BESSE, 2014, p. 29). Por meio da relação com a natureza e na forma como as pessoas se organizam, se comunicam, trabalham e se divertem (BESSE, 2014, p. 36). Ela não está separada da vida cotidiana, por meio dela se constroem identidades, em um espaço cultural e topográfico que é comum a um grupo humano.

¹¹ Disponível em: < <https://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/um-mundo-de-muros/mexico/ao-sul-da-fronteira/>>. Acesso em: 27 out. 2018.

Outra das problemáticas apresentadas por Besse (2014), é a que considera a paisagem por meio da *relação entre o ser humano e a natureza*, considerando os aspectos morfológicos do meio natural:

A paisagem também é o vento, a chuva, a água, o calor, o clima, as rochas, o mundo vivo, tudo o que cerca os seres humanos: resumindo, todo um meio ambiente cujas evoluções, na verdade, são afetadas, mais ou menos diretamente, pela ação, a emoção e o pensamento humanos; mas, afinal de contas, esse meio ambiente – somos também forçados a reconhecer – existe e se desenvolve sem o ser humano, estava aí antes dele e sobreviverá a ele de uma forma ou de outra. (BESSE, 2014, p. 39)

O meio natural apresenta diversos elementos, uma realidade material, com a qual o ser humano precisa se relacionar para a sua existência, buscando um espaço que seja adequado para a sua ocupação: “[...] a noção de ecúmeno pressupõe o encontro entre um território humanizado e um meio ambiente ou uma base não humanos, seja essa base chamada de *natureza, planeta ou matéria*.” (BESSE, 2014, p. 38).

De acordo com Silveira (2009, p. 72), as paisagens apresentam dimensões socioambientais, ocorrendo interações entre os seres humanos e suas práticas, resultando em transformações no meio. A história do ser humano com o entorno se dá por meio de rupturas e pela criação de instrumentos de domínio deste espaço, gerando assim uma natureza artificializada (SANTOS, 2013, p.17).

Há uma dinâmica entre cultura, mitos e o ecossistema, em que ocorre uma rede complexa de fluxos e sentidos para a transformação das paisagens por meio de forças e ações técnicas: “O homem, mediante as suas ações técnico-culturais tende a realizar uma grafia específica, redefinindo a fisionomia da paisagem.” (SILVEIRA, 2009, p. 74). O ser humano não só modifica como também é modificado nessa ação modeladora do meio, nessas transformações são colocadas as próprias questões daqueles que a exercem: “O homem simultaneamente representa e é a paisagem.” (SILVEIRA, 2009, p. 73).

A paisagem recebe marcas de grupos sociais, em uma sucessão de rastros que se superpõem e se relacionam, tanto com o material quanto o simbólico. Segundo Santos (2012) os elementos naturais são moldados pelos seres humanos conforme valores culturais que mudam ao longo do tempo e espaço:

A paisagem nada tem de fixo, de imóvel. Cada vez que a sociedade passa por um processo de mudança, a economia, as relações sociais e políticas também mudam, em ritmos e intensidades variados. A mesma coisa acontece em relação ao espaço e à paisagem que se transforma para se adaptar às novas necessidades da sociedade. (SANTOS, 2012, p. 54).

A relação da cultura humana com os sistemas naturais é marcada pela modificação, não apenas nos períodos de industrialização, mas desde os tempos mais antigos (SCHAMA, 1996, p. 17). Ao longo da história do Ocidente e do Oriente, o ser humano vem explorando e manipulando a natureza, como por exemplo com a agricultura e a extração de minerais, muitas vezes exaurindo as fontes naturais (SCHAMA, 1996, p. 24).

Um exemplo de exploração da terra, é o que ocorre na floresta Amazônica, considerado um dos grandes biomas do mundo e que apresenta elevados níveis de desmatamento, resultantes da construção de estradas, do crescimento das cidades, da pecuária, da agricultura, da exploração, principalmente ilegal, das madeireiras e da mineração, como na Figura 11 (FERREIRA; VENTICINQUE; ALMEIDA, 2005).

Figura 11 – Garimpos ilegais de ouro em terras indígenas no Pará.



Fonte: Avener Prado / Folhapress¹².

A paisagem relaciona-se com a ecologia e meio ambiente, e em muitos lugares, ela se encontra degradada, poluída e sobrecarregada, necessitando de restauração. Há, por parte de alguns, a preocupação ecológica de saneamento e a

¹² Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2018/05/orgaos-federais-lancam-ofensiva-contra-garimpos-ilegais-no-para.shtml>>. Acesso em: 27 out. 2018.

busca de uma harmonia, da despoluição e da recuperação do ar e da proteção de locais e animais. (CAUQUELIN, 2007, p. 9).

Tratando de processos de exploração e descuido com a preservação ecológica, é possível citar tragédias ambientais, ocasionadas pelas mineradoras brasileiras. Em 2015, em Mariana, no Estado de Minas Gerais, ocorreu um dos maiores desastres e crimes ambientais do Brasil (Figura 12) provocado pelo rompimento da Barragem do Fundão, causando uma grande onda de lama, que destruiu cidades, florestas e contaminou rios com resíduos de minério, provocando grandes consequências socioambientais na região (LOPES, 2016). Novamente em 2019, em Brumadinho, no mesmo estado, houve outro rompimento na Barragem de Córrego do Feijão, demonstrando o descaso e a omissão das mineradoras, como a multinacional brasileira Vale, com os rejeitos minerais, com a natureza e a população habitante das regiões.

Figura 12 – Desastre ambiental em Mariana, Minas Gerais, 2015.



Fonte: Antonio Cruz / Agencia Brasil¹³.

Na convivência e exploração do meio, o ser humano e a natureza entram em choque em momentos de catástrofes naturais, tais como terremotos, maremotos, enchentes, furacões, grandes chuvas, vulcões, grandes secas, ameaçando a própria

¹³ Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-01/governo-cria-grupo-de-trabalho-para-coordenar-acoes-sobre-desastre-em-mariana>>. Acesso em: 27 out. 2018.

existência humana. Essas situações fogem do controle do ser humano, e um exemplo disso é o que houve em 2011, no estado do Rio de Janeiro, na região Serrana. Devido às fortes chuvas na região, ocorreram grandes deslizamentos de terra, de pedras e enchentes na região (Figura 13), o que gerou uma grande catástrofe natural, atingindo sete cidades e provocando a morte de 947 pessoas (DOURADO; ARRAES; SILVA, 2012).

Figura 13 – Chuvas na Região Serrana do estado do Rio de Janeiro, 2011.



Fonte: AE / IG¹⁴.

Considerando a paisagem como um meio cultural que se forma a partir da relação entre ser humano e o meio natural, é preciso discutir a experiência de imersão no espaço que se dá na vivência e na exposição aos acontecimentos, como diz Besse:

A paisagem é o nome dado a essa presença do corpo e ao fato de ele ser afetado, tocado fisicamente pelo mundo ao redor, suas texturas, estruturas e espacialidades: há nisso algo como um acontecimento. (BESSE, 2014, p. 47)

A quarta problemática apresentada por Besse, é a que considera a paisagem como um *espaço de experiências sensíveis*. A paisagem se coloca como uma realidade, uma exterioridade, apresentada ao ser humano por meio de seus conteúdos e formas, assim, proporcionando experiências.

Na experiência da paisagem existe uma dimensão de polissensorialidade, que envolve todos os sentidos humanos. Esta dimensão estabelece o vínculo do corpo e

¹⁴ Disponível em: <<http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/sobe-para-772-o-numero-de-mortos-na-regiao-serrana-do-rio-de-janeiro/170707>>. Acesso em: 27 out. 2018.

suas experiências com os elementos do mundo terrestre. São aspectos que sensibilizam todos os cinco sentidos e a imaginação, e não apenas a visão (BESSE, 2014, p. 46).

Silveira (2009, p.78) ressalta, que na paisagem são reveladas sensações visuais com cores, formas, direções e distâncias; sonoras, com a diversidade de ruídos; olfativas com todos os cheiros agradáveis e desagradáveis; tácteis, com as texturas, o liso, o rugoso, o quente, o úmido e o frio e gustativas. Além de visual, são paisagens sonoras, paisagens dos sabores e paisagens tácteis (BESSE, 2014, p. 9). Conforme Aumont (2008):

A ideia de espaço está fundamentalmente vinculada ao corpo e a seu deslocamento; em particular, a verticalidade é um dado imediato de nossa experiência, pela gravitação: vemos os objetos caírem verticalmente, mas sentimos também a gravidade passar por nosso corpo. O conceito de espaço é pois tanto de origem tátil e cinésica quanto visual. (AUMONT, 2008, p.37).

Dessa maneira, também faz parte das diferentes experiências da paisagem, que ocorrem simultaneamente, o ato de se deslocar por ela. Um exemplo disso, é o caminhar na paisagem, afetado pelos dados do mundo e suas estruturas, indicando uma experiência vivida de participação e imersão, em que o ser humano se coloca fora de si. Isso se dá pelo estranhamento e tensão entre o indivíduo e o mundo, com aquilo que é material e também simbólico (BESSE, 2014, p. 49).

O caminhar, tanto nos espaços naturais quanto nos urbanos, seria uma forma de questionar, experimentar e resistir ao mundo e seus valores, requalificando suas características, dando a elas outras qualidades e intensidades (BESSE, 2014, p. 55). A experiência da paisagem escapa e é sempre parte de algo, de um espaço inacabável, uma dobra contínua do mundo, que se dá por conta do horizonte: “A paisagem é o evento do horizonte.” (BESSE, 2014, p. 49).

Na paisagem, são gerados diferentes significados, conforme as experiências vividas. São estabelecidos vínculos simbólico-afetivos, relacionados com as diversas práticas do cotidiano, as formas de sociabilidade, as práticas econômicas e os arranjos técnico-culturais (SILVEIRA, 2009, p. 79).

Um exemplo da relação com o caminhar e a paisagem urbana são os calçadões, espaços criados exclusivamente para os pedestres (DITTRICH; REVORÊDO; OLIVEIRA; RAMOS; GOLEMBIEWSKI, 2015). Em Curitiba, o calçadão da Rua XV de novembro, um dos primeiros a ser implantado no Brasil, se tornou um

ponto de circulação das pessoas e de dinâmicas urbanas com o comércio, com os serviços e com o lazer (Figura 14).

Figura 14 – Calçadão da Rua XV de novembro em Curitiba.



Fonte: bicyco.com.br¹⁵.

Aqui vale citar a problemática paisagística de Besse (2014), que considera a paisagem como *um local ligado ao contexto de projeto*. As paisagens também são projetadas e planejadas, geralmente por paisagistas, arquitetos e urbanistas. Estes profissionais partem de uma lógica de ação sobre o mundo, em locais e situações que supostamente possuem problemas e necessitam de modificações (BESSE, 2014, p. 56). Para intervir sobre as cidades e o espaço, os paisagistas precisam compreender características de um determinado ambiente, reinterpretar e propor soluções.

A cidade apresenta um caráter complexo de dinâmicas, onde acontece o confronto entre culturas heterogêneas (MEIA, 1999, p. 127). Ela carrega imprevisibilidade caótica, de experiências da fragmentação e da noção de perigo (MEIA, 1999, p. 155). Seu funcionamento e configuração, ocorre por meio de um nó de circuitos de transporte e comunicativos que geram grandes fluxos (MEIA, 1999, p. 128). O espaço urbano apresenta uma conexão complexa com aquilo que o circunda, como o espaço rural, os caminhos e malhas das estradas. Assim, são visíveis escalas,

¹⁵ Disponível em: <<http://bicyco.com.br/rua-xv-de-novembro-cidade-para-pessoas/>>. Acesso em: 27 out. 2018.

temporalidades e lógicas de funcionamento que são coordenadas e ajustadas (BESSE, 2014, p. 58).

As intervenções nas cidades transformam o solo, o território, o meio vivo, ou seja, o ambiente natural. O solo apresenta tanto uma espessura material quanto simbólica, resultado de uma construção histórica que apresenta a sobreposições de passados. Os locais não são páginas em branco, eles possuem memórias com marcas, pegadas, dobras e resistências, em que os fatos se passam, dando lugar ao futuro (BESSE, 2014, p. 58).

Considerando o antigo e o novo nas cidades, é possível citar a construção do complexo Matarazzo, que inclui um hotel e shopping na cidade de São Paulo (MAURO, 2018). Na antiga construção, que fazia parte do Hospital Matarazzo, existia uma capela que foi preservada. Para isso, foi necessário criar uma estrutura suspensa de 31 metros para suportar as 1200 toneladas do edifício e para a construção de oito andares subsolos (Figura 15). Isto evidencia os embates entre passado e presente, na constituição daquilo que é a cidade.

Figura 15 – Estrutura construída para preservar capela no Complexo Matarazzo em São Paulo.



Fonte: Gabriel Cabral / Folhapress¹⁶.

Outra questão, que pode ser tratada em projetos urbanos, é a relação com o meio ambiente ou o meio vivo, onde existe a busca de soluções, considerando

¹⁶ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/07/igreja-flutua-a-31-m-para-ser-preservada-em-obra-na-regiao-da-paulista.shtml>>. Acesso em: 27 out. 2018.

questões ecológicas, para permitir o encontro entre cidade e natureza, como por exemplo, nos parques e jardins públicos.

Nos parques públicos existentes em cidades, esses embates entre o natural e o artificial, estão expostos. O Passeio Público é um dos primeiros parques públicos de Curitiba, construído em 1886 (FEIBER, 2004). Localizado no centro da cidade, ele apresenta áreas verdes que propiciam lazer para a população e amenizam os efeitos climáticos, os alagamentos e a poluição da região. O parque confronta e convive com a dinâmica da cidade, como mostra a paisagem da Figura 16.

Figura 16 – Passeio público localizado no centro da cidade de Curitiba.



Fonte: Conhecendo Curitiba¹⁷.

Pensar a paisagem e projetá-la está na busca de possibilidades que estão contidas no “real” (BESSE, 2014, p. 60). Os projetos de urbanismo e a cidade podem ser entendidos como tecnologias e artefatos que mediam as experiências humanas com o entorno (BURKE, 2016, p. 127). A tecnologia e os artefatos não podem ser considerados como meras ferramentas transparentes e neutras (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.192), eles também carregam propósitos ideológicos e políticos, ainda mais, quando se trata na forma de organização das cidades.

¹⁷ Disponível em: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/conhecendocuritiba/passeiopublico>>. Acesso em: 27 out. 2018.

A arquitetura e o urbanismo modelam comportamentos e gestos, a partir do modo como os espaços são estruturados e definidos, os plenos, os vazios, e as distâncias, interferindo assim, sobre a possibilidade do ser humano agir sobre o espaço oferecido, atuando sobre a própria consciência do corpo:

Na cidade moderna, as estradas e as vias expressas, as pontes e as ruas, as praças e os lugares abertos transformam nossos usos, liberam ou entram a caminhada, provocam alguns gestos que se tornaram habituais e condenam outros. (CAUQUELIN, 2007, p. 78)

Nas cidades, as próprias experiências de deslocamento e os circuitos percorridos, também são moldados pelos projetos urbanos. Conforme Langdon Winner (1986), a história do planejamento urbano, da arquitetura e dos equipamentos urbanos apresentam exemplos de propósitos políticos na construção de arranjos físicos. Em Long Island, Nova York, nos Estados Unidos, os viadutos construídos são muito baixos. Segundo Winner, eles foram construídos para se obter um determinado efeito social. Projetados por Robert Moses (Estados Unidos, 1888 - 1981) no século XX, estes viadutos foram erguidos seguindo recomendações para evitar os ônibus nas estradas para o parque de Jones Beach, assim, apenas carros conseguiriam entrar. Estas atitudes mostram preconceitos raciais e sociais, para limitar o acesso das pessoas que utilizavam outros tipos de transportes em direção a um parque público.

De acordo com Winner (1986), muitas estruturas construídas interferem nas formas como as relações sociais se dão, e passam a fazer parte da paisagem. As mudanças tecnológicas, inclusive no planejamento urbano, carregam variadas motivações, inclusive o de segregação e dominação. Aqueles que constroem o espaço não estão desligados da ideologia dominante quando projetam estradas, cidades, bairros e casas (SANTOS, 2012, p.36).

Tratando da questão da separação social por meio de construções no Brasil, há um caso na Rodovia dos Imigrantes, localizada no estado de São Paulo próximo a Cubatão. Ao lado da via, foi construído um muro com cerca de 3 metros de altura e 1 km de extensão (Figuras 17 e 18), separando a Vila Esperança da estrada (FOLHA DE SÃO PAULO, 2016). A favela, que fica atrás do muro não tem saneamento básico e é controlada pelo tráfico de drogas. Segundo a concessionária da rodovia, o muro construído em 2016, foi erguido para melhorar a segurança da estrada.

Figura 17 – Muro construído na Rodovia dos Imigrantes, estado de São Paulo.



Fonte: Lalo de Almeida/Folhapress¹⁸.

Figura 18 – Vila Esperança localizada ao lado da Rodovia dos Imigrantes.



Fonte: Lalo de Almeida/Folhapress¹⁹.

¹⁸ Disponível em: <<https://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/um-mundo-de-muros/brasil/excluidos/>>. Acesso em: 27 out. 2018.

¹⁹ Disponível em: <<https://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/um-mundo-de-muros/brasil/excluidos/>>. Acesso em: 27 out. 2018.

No Brasil, conforme Maricato (2001), o processo de urbanização tem-se dado de forma desordenada e sem planejamento, resultando na segregação urbana e na concentração de pobreza. Áreas situadas em regiões que não são valorizadas como morros, margens de córregos, regiões poluídas e sujeitas a inundações, acabam sendo ocupadas, muitas vezes de forma ilegal. Isso gera a dificuldade de acesso de uma parte da população a serviços e infraestruturas urbanas, tais como saneamento, saúde e educação, gerando a exclusão social e a marginalidade.

Figura 19 – Tuca Vieira, Cidade de São Paulo, favela de Paraisópolis e o bairro de Morumbi.



Fonte: Tuca Vieira²⁰.

Segundo (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 276), as cidades latino-americanas carregam territorialidades, narrativas, trajetos e diversos tempos de sensibilidades em um espaço incompleto. Nessas paisagens urbanas, a pobreza e a riqueza se cruzam constantemente, como na fotografia de Tuca Vieira (São Paulo, Brasil, 1974), de 2004, dos limites entre a favela de Paraisópolis e do Bairro de Morumbi, que traz o confronto de diferenças sociais no Brasil (Figura 19). Nas cidades da América Latina, com processos desorganizados de urbanização ocorre:

[...] a explosão espacial que apaga suas fronteiras com os municípios vizinhos, formando *conturbações* gigantescas ao redor das grandes cidades;

²⁰ Disponível em: < <https://www.tucavieira.com.br/A-foto-da-favela-de-Paraisopolis>>. Acesso em: 27 out. 2018.

a diversificação de propostas de hábitat – condomínios fechados, enormes edifícios, microcidades inseridas e segregadas pela privatização de ruas que lhes dão acesso – desfazendo e refazendo as *formas de sociabilidade*, transformando o sentido do bairro ou a função dos espaços públicos; a estandarização dos usos da rua e dos lugares de espetáculos, do comércio, do esporte; a destruição ou ressignificação do centro e de territórios e lugares-chave para a memória cidadã. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 282)

Na interação entre a paisagem e o ser humano, também é importante considerar os dispositivos que as sociedades colocam entre em si e o mundo, que também interferem nas sensibilidades paisagísticas (BESSE, 2014, p.9). A construção e constituição da paisagem se relaciona com os materiais e tecnologias de cada época (CAUQUELIN, 2007, p. 171).

Para Besse, existem novos objetos paisagísticos, tais como os espaços urbanos, os equipamentos e parques industriais (Figura 20) e os diferentes artefatos, que fazem parte da vida atual e interferem nos fluxos e nas funcionalidades (BESSE, 2014, p. 23). Estes artefatos geram “paisagens técnicas” (SUSSEKIND, p. 1987), constituídas por tecnologias, como nas cidades e o modo como são configuradas, na arquitetura, nas estradas, nos meios de transporte, de comunicação e nos meios industriais.

Figura 20 – Polo Industrial de Camaçari, Salvador, Bahia.



Fonte: Correio 24 horas²¹.

²¹ Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/polo-industrial-de-camacari-esta-ameacado/>>. Acesso em: 27 out. 2018.

Buscando entender a diversidade de discursos sobre a paisagem, é visível a existência de racionalidades paisagísticas que coexistem, tais como: a racionalidade instrumental, que considera os dispositivos e saberes técnicos; a racionalidade moral, com valores coletivos em que a ação humana passa a possuir sentido; a racionalidade estética, com a diversidade de encontro dos corpos e das sensibilidades com o mundo; e a racionalidade dialógica ou comunicacional, que considera os quadros simbólicos em que se constituem princípios e orientações da vida comum, além disso, elas podem ser pensadas e sobrepostas simultaneamente, pois se complementam (BESSE, 2014, p. 64).

Existe, na paisagem, questões políticas, sociais, econômicas e de poder, relacionadas com a governança dos territórios, com a concepção do urbano e suas formas de organização, com a qualidade de vida proposta para as populações e na proteção dos meios naturais (BESSE, 2014, p.9). A paisagem precisa ser compreendida (2014):

[...] como o ponto de encontro entre as decisões humanas e o conjunto de condições materiais (naturais, sociais, históricas, espaciais etc.) nas quais surge e tenta formular-se. (BESSE, 2014, p. 45)

Para Silveira (2009, p.77), a paisagem é um paradoxo criativo, apresentando uma complexidade ecossistêmica. Ela é produto do ser humano, envolvendo o sujeito e aquilo que está para além dele, estabelecendo um modo e ritmo para a compreensão do espaço-tempo. Tudo isso se dá pela capacidade criativa e imaginativa do ser humano, que a percebe e a representa por meio de concepções associadas à sociedade, ao espaço e à natureza. (SILVEIRA, 2009, p. 75).

A paisagem pode ser compreendida através de diferentes problemáticas. As problemáticas paisagísticas colaboram para a mudança dos questionamentos sobre e identidade dos territórios, e seus desdobramentos na modificação das realidades territoriais, marcadas por contextos sociais com pluralidades, crenças e contradições (BESSE, 2014, p. 65). Ela abarca diferentes áreas de conhecimento que se entrecruzam. Conforme visto, as próprias noções de paisagem se atualizam e, ao mesmo tempo, carregam as contradições de cada cultura. Tendo isso em visto, no subcapítulo a seguir serão apontadas questões que abordam a paisagem e a globalização, entendendo-a como algo que se constitui na relação entre fluxos locais e globais.

2.2 PAISAGEM E GLOBALIZAÇÃO

Além de pensar a paisagem como o ponto de vista do espectador sobre um determinado espaço, é importante tratá-la como algo que se dá na participação, na vivência e no esforço estabelecido pelo ser humano, para habitar o mundo através das relações com outros humanos e a própria paisagem. Conforme Besse (2014, p. 37), “[...] a paisagem não é apenas uma vista, uma imagem ou um pensamento. Também, é um mundo vivido, fabricado e habitado por sociedades humanas em constante mudança.”.

Ao se tratar da paisagem, dentro da sua complexidade, é possível pensar nos modos como os indivíduos concebem seu próprio tempo e espaço. Segundo Hall (2006):

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final de século XX. Isto está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (HALL, 2006, p.9).

Ainda de acordo com Hall (2006, p.10), em cada período histórico existiram diferentes concepções de identidade e ele as distingue em três itens: o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O sujeito do iluminismo estaria relacionado a uma concepção de indivíduo centrado e unificado; o sujeito sociológico estaria baseado na noção do indivíduo, de sua ausência de autonomia e de autossuficiência; e o sujeito pós-moderno apresentaria identidades que fragmentaram o indivíduo moderno, acarretando em uma crise por não possuir mais uma identidade fixa (HALL, 2006, p. 12). Através de cada uma das concepções de identidade apresentadas por Hall, é possível vinculá-las a diferentes formas de relação com a paisagem.

Hall (2006) ressalta, que os processos culturais impulsionaram as mudanças de concepções de indivíduos sobre o mundo, tais como, a globalização: “um complexo de processos e forças de mudança, que por conveniência, pode ser sintetizado sob o termo “globalização”” (2006, p.67). O termo globalização se refere aos processos em escala global, que vão além das fronteiras nacionais, proporcionando outras relações culturais, sociais, econômicas, de deslocamento, diferentes possibilidades e combinações do espaço-tempo e de identidades que se tornam híbridas.

Segundo Appadurai (2004, p. 43), há muitos séculos, o mundo apresenta interações entre diferentes localidades relacionadas com viajantes e exploradores, com o comércio, as guerras e as religiões, que buscavam a conversão de outros povos. Contudo, essas transações culturais eram limitadas por fatores geográficos de distância e tempo.

Com o passar dos séculos e com as transformações tecnológicas, essas distâncias foram superadas e as trocas culturais, entre as diferentes localidades do mundo, passaram a se dar de outro modo e com outra intensidade. Navios, aviões, trens, automóveis, assim como o telefone, os celulares, a imprensa, o computador e a Internet permitiram a construção de outros vínculos com aqueles que estão distantes, influenciando nos fluxos globais das pessoas e das coisas (APPADURAI, 2004, p.45).

Segundo Hall, umas das questões da globalização seria a compressão espaço tempo, “[...] a aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas [...]” (2016, p.67). Em um mundo globalizado, pode-se considerar o impacto na percepção da paisagem, do espaço e do tempo. Além disso, houve também transformações nos imaginários gerados, carregando contradições entre velhos hábitos e novas questões, trazidas por um processo de globalização civilizatória (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 273).

No início do século XXI, com esses fluxos rápidos e intensos, existe outra relação global, um capitalismo desorganizado, que proporciona tensões entre a economia, a cultura e a política (APPADURAI, 2004, p. 50). Se num primeiro momento da história o tempo era considerado como algo cíclico, relacionado com as origens, depois passou a ser considerado de forma linear, conforme um sentido cronológico (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 270).

O início do século XXI, conforme Martín-Barbero (2004, p.270), apresenta uma concepção de “[...] um tempo esférico que, ao desrealizar o espaço, liquida a memória, sua espessura geológica e sua carga histórica.”. Desse modo, a noção de espacialidade do mundo sofre mudanças, a partir de formas organizacionais que conduzem a modificação no significado social do espaço e de novos estilos de vida (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 267).

Com isso, foram construídas aspirações coletivas, imaginários que transpassam diferentes nações, gerando, conforme Appadurai (2004, p.48),

“paisagens imaginárias”. Os imaginários apresentam um novo papel na vida social, tornando-se parte de processos culturais globais:

[...] a imaginação tornou-se um campo organizado de práticas sociais, uma maneira de trabalhar (tanto no sentido do labor como no de prática culturalmente organizada) e uma forma de negociação entre sedes de acção (indivíduos) e campos de possibilidade globalmente definidos. (APPADURAI, 2004, p. 48-49).

Na experiência do mundo contemporâneo globalizado e em suas paisagens, percebe-se mudanças nas formas de comunicação, nos fluxos urbanos e migratórios, nas viagens e diásporas, proporcionando caos e fenômenos transitórios (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 285). Para compreender os fluxos culturais globais, Appadurai (2004, p.50), pensa em cinco dimensões: etnopaisagens, mediapaisagens, tecnopaisagens, financiopaisagens e ideopaisagens. Para ele, o sufixo “paisagem” permite compreender a forma fluída e irregular, que caracteriza o capital internacional:

Estes termos com paisagem como sufixo comum indicam também que estas não são relações objectivamente dadas que parecem o mesmo de todos os ângulos de visão, são construções profundamente perspectivadas, inflectidas pela localização histórica, linguística e política de diferentes tipos de actores: Estados-nações, empresas multinacionais, comunidades da diáspora, bem como grupos e movimentos subnacionais (sejam eles religiosos, políticos ou econômicos); e mesmo de grupos íntimos e próximos, como aldeias, bairros e famílias. (APPADURAI, 2004, p. 50-51).

Estas formas de paisagem, consideradas por Appadurai (2004, p.51), constroem mundos de pessoas e grupos que são imaginados e situados historicamente, carregando resistências e subversões para aquilo que os rodeia.

A *etnopaisagem* trataria da situação daqueles que estão em deslocamento pelo mundo: turistas, imigrantes, exilados, refugiados e trabalhadores (APPADURAI, 2004, p.51). Por meio dos movimentos migratórios são gerados confrontos entre diferentes modos de vida, trazendo mudanças que afetam as políticas das nações.

Um exemplo disso, é o que vem acontecendo na Síria, no Oriente Médio. Devido às crises políticas, étnicas e religiosas, houve o êxodo de sírios para a Europa (Figura 21) e outros países, inclusive para o Brasil, em busca de melhores condições de vida (LACERDA, SILVA, NUNES, p. 215). Na América Latina, vale destacar os problemas enfrentados pelos haitianos e venezuelanos (Figura 22), que geram um grande fluxo migratório para o Brasil, decorrente de crises políticas, econômicas e de tragédias naturais.

Figura 21 – Refugiados entre as fronteiras da Grécia e Macedônia, maioria deles sírios.



Fonte: Robert Atanasovski AFP / El País²².

Figura 22 – Pessoas caminhando na fronteira entre o Brasil e a Venezuela, em 2019, desviando dos bloqueios dos militares venezuelanos, resultante da crise política vivida no país.



Fonte: Ricardo Morael / Reuters - Folha²³.

²² Disponível em:
<https://elpais.com/elpais/2015/08/28/album/1440772273_616729.html#foto_gal_13>. Acesso em: 27 out. 2018.

²³ Disponível em:
<https://f.i.uol.com.br/fotografia/2019/02/22/15508382595c6fe9f3ceaba_1550838259_3x2_md.jpg>. Acesso em: 26 fev. 2019.

A *tecnopaisagem* envolve a distribuição de tecnologias pelo mundo (APPADURAI, 2004, p.53). Há uma distribuição desigual delas, pois isso está diretamente ligada aos fluxos monetários, políticos e de mão de obra. Vale compreender que as tecnologias e suas mediações transformam a relação do ser humano com o entorno, e ainda colocam em constante comunicação diferentes lugares do mundo (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 265).

A *financiopaisagem* seria como o capital global, as relações entre as bolsas de valores, os mercados e as especulações estão dispostos (APPADURAI, 2004, p. 53). Estas relações são desiguais, e algumas partes do mundo concentram e controlem maior parte do capital e da riqueza do que outras. Isso cria hierarquias entre os que possuem riqueza e dominam, e aqueles que são dominados.

As *mediapaisagens* tratam da distribuição e a capacidade de produzir informações e audiovisual, com músicas e imagens, como revistas, jornais, programas de televisão, filmes, seriados, informática entre outros (APPADURAI, 2004, p. 53). Conforme García Canclini (2007, p.13), a globalização aparece de forma muito clara no mundo audiovisual. Por meio dela, a partir da televisão, do cinema e da internet, são produzidos repertórios de imagens para todo o mundo globalizado, permitindo a formação de vidas imaginadas, com narrativas e fantasias (APPADURAI, 2004, p. 54).

As *ideopaisagens* são as ideologias, políticas e imagens dos estados e de grupos. Elas consistem em ideias, imagens e termos, atualmente relacionados com construções, como a noção de liberdade, direito e democracia, variando conforme as ideologias de cada grupo ou nação (APPADURAI, 2004, p. 54). Conforme Milton Santos (2012):

[...] a mundialização das relações, que são igualmente relações hierárquicas, estimula a contradição em toda parte: formas diversas de nacionalismo, fundado na exploração dos recursos naturais e humanos, a pobreza crescente lado a lado com a riqueza crescente e a necessidade, imposta ao Estado, de levar tudo isso em conta. (SANTOS, 2012, p. 26).

Esses diferentes tipos de paisagem, tratados por Appadurai (2004, p.56), estão conectados aos fluxos humanos, tecnológicos e econômicos, ou seja, aos povos, às máquinas, ao dinheiro, às ideias e às imagens.

Ao refletir sobre a globalização na América Latina, é também preciso tratar sobre a sua constituição recente, a partir de vínculos históricos com a Europa. Relações marcadas por violência, e dissimulados como processos de descobrimento, de evangelização e tarefa civilizadora (GARCÍA CANCLINI, 2007, p. 81). A formação

da América Latina é marcada por culturas mestiças, formadas pela colonização e a migração de povos de origens diversas, como europeus e asiáticos, onde existe a violência e também resistências (GARCÍA CANCLINI, 2007, p.70).

Os europeus, que se colocaram como conquistadores do continente americano, viram na América Latina um lugar dos prazeres sem culpa, com uma natureza exuberante, com grande diversidade associada a narrativas tropicais e antropológicas dos povos indígenas, que de algum modo simplificam a complexidade existente na grande diversidade do continente, com muitas identidades e formações (GARCÍA CANCLINI, 2007, p.83).

O processo cultural do passado ainda marca a conexão da América Latina com o restante do mundo. Existe o investimento de países estrangeiros e as trocas comerciais e, conforme García Canclini (2008, p. 12), a América Latina passa por um processo de globalização, em que ela é produtora de cultura, de migrantes e de devedores. Os países do Norte discriminam os latino-americanos (GARCÍA CANCLINI, 2007, p.12), havendo um processo de dominação e também de resistência. Nos Estados Unidos, conforme García Canclini (2007, p.88), existe a americanização dos latinos e latinização dos Estados Unidos.

As sociedades formadas por grande diversidade de povos, apresenta o fluxo e refluxo de seus povos para outras partes do mundo. Ao mesmo tempo carregam uma visão comum, como por exemplo, entre latinos americanos, que veem na Europa, ou em outros países considerados ricos, como lugares de bem-estar, segurança e desenvolvimento econômico.

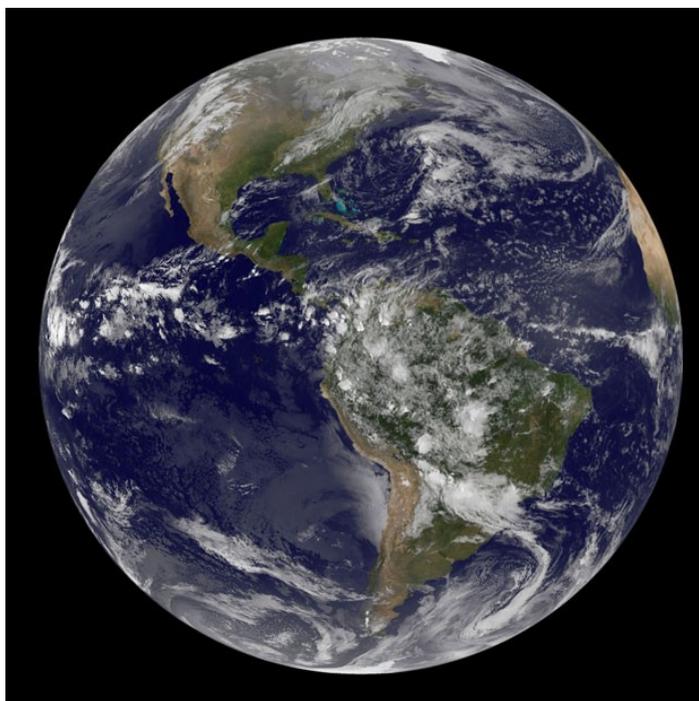
Dentro da diversidade latino-americana, está o Brasil. O país carrega em sua formação histórica de dominação portuguesa, divergências com o restante do continente, que apresenta colonização predominante espanhola. Conforme García Canclini (2008, p.15): “No resto do continente paira a impressão de que este país pouco se interessa pelo conjunto da região, como se pensasse seu desenvolvimento independente da América Latina.

O que se percebe da globalização, é que existem diferentes movimentos e formas de integração. Contudo, a globalização também produz fraturas e segregações (GARCÍA CANCLINI, 2007, p.9), em um processo com variadas narrativas, que transtornam os modos de perceber e sentir.

Ao se discutir sobre a paisagem no século XXI, há a noção de se tratar a relação entre o local e o global, com a incerteza e a vertigem da escala do espaço

mundial, materializada como imagem a partir da foto do planeta Terra (Figura 23), registrada por satélites (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 272).

Figura 23 – Foto do planeta Terra feita pelo satélite NOAA Goes-East, em 2014.



Fonte: Nasa²⁴.

Em um mundo globalizado, a concepção e a representação de paisagem se alteram, também mediadas por tecnologias. Essas questões também se mostram presentes na produção em arte, inclusive de pintura. A paisagem está relacionada com questões culturais e históricas e, por meio de representações, tais como a pintura, materializando imagens trazendo visões de mundo, articuladas pelos artistas por meio do imaginário coletivo e as construções de uma época (BURKE, 2016, p. 123). Eles são marcados por contextos sociais com pluralidades, crenças e contradições (BESSE, 2014, p. 65). Deslocando-se para diferentes contextos artísticos, históricos e sociais, é possível pensar como as construções podem mudar, e é a partir desses deslocamentos, que o próximo capítulo irá tratar da construção do gênero de paisagem na Europa, por meio da imagem e da pintura.

²⁴ Disponível em: <<http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2014/04/nasa-tira-foto-do-planeta-para-comemorar-o-dia-da-terra.html>>. Acesso em: 27 out. 2018.

3 PAISAGEM COMO IMAGEM, REPRESENTAÇÃO E PINTURA

Nesse capítulo, será tratada a relação da paisagem como imagem na pintura, sendo apresentadas produções, demonstrando transformações na representação, que desencadearam naquilo que se produz no século XXI. Serão apresentadas questões sobre a construção da representação da paisagem na pintura Ocidental, especificamente da Europa²⁵, de modo a compreender alguns de seus desdobramentos até o século XXI.

Por meio da abordagem social e da representação da paisagem, são levantados pontos importantes da sua construção, como algo que não é um dado natural, pois nela há questões culturais, sociais, econômicas e políticas relacionadas à sua invenção. Para a compreensão do conceito de paisagem, é importante olhar para as representações, pois elas deram sentido para aquilo, que até então, não era visto na forma como se concebe no século XXI.

Dentro de um universo de imagens e de artistas, representando a paisagem, é preciso fazer um recorte para de algum modo sintetizar séculos de uma tradição construída. Assim, o enfoque nesse capítulo será tratar de produções que mostram a constituição do conceito e também alterações ocorridas, não só na visualidade, mas também em como a paisagem é compreendida.

A manifestação do conceito “paisagem”, também está relacionada com a criação de imagens, carregando modos como o ser humano compreende e representa o mundo. Conforme Silveira (2009), a partir da cultura, as imagens se revelam como fenômeno, permitindo ao ser humano se relacionar de diferentes modos com as paisagens e suas espacialidades:

A imagem ao revelar-se um fenômeno do ser, a partir desse fundo comum que é a cultura, possibilita que o humano experimente de forma diversa a sua relação com as paisagens naquilo que elas têm de espacialidade (uma abertura e perspectiva ou projeção do olhar sobre um conjunto de formas considerando uma prática do lugar: ecossistema, cidade, local de cultivo, etc) e, mesmo, daquilo que se compreende como lugar de pertencimento. Este último relaciona-se ao trajeto e aos itinerários do ser humano sobre os ambientes, atribuindo-lhes sentidos múltiplos e, por consequência, estabelecendo formas específicas de interação. (SILVEIRA, 2009, p. 78).

²⁵ Segundo Maderuelo (2005, p. 19), no Oriente, o conceito de paisagem teve outras origens e construções, muito antes do contexto europeu, envolvendo filosofia, religião e pensamento orientais, por meio de práticas de retiro à natureza para a sua contemplação, construção de jardins, poesia, caligrafia e também a pintura.

As imagens estão vinculadas ao domínio simbólico, e fazem a mediação entre o observador e a realidade (AUMONT, 2008, p.78), proporcionando a conexão do ser humano com o mundo visual. Segundo Cauquelin (2007, p.110): “[...] a realidade do mundo do qual cremos tanto só nos é perceptível por meio de um véu de imagens [...]”.

A imagem só pode ser vista por um observador historicamente definido, que possui acesso a determinados dispositivos, um “[...] complexo processo de construção ideológico ao longo do tempo que se deve a razão culturais, sociais e institucionais.” (FLORES, 2011, p. 10). De acordo com Crary (2012, p.15), o observador “[...] é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação”. Dessa maneira, olhar para algo se refere à estar submetido à práticas, códigos e regras em um sistema de convenções, “[...] a observação é, definitivamente, um fenômeno de caráter sociocultural, e o observador, um sujeito imerso em um sistema discursivo, tecnológico e institucional heterogêneo.” (FLORES, 2011, p. 33)

As diferentes sociedades, de diferentes tempos, acabam naturalizando a realidade estruturada por elas, como por exemplo aquelas representadas como paisagens na pintura, compreendendo-a como algo imutável, natural, que se deu desde um princípio (FLORES, 2011, p.30). As imagens e seus observadores carregam cosmovisões, “[...] no sentido de ideologia cultural, isto é, como tudo aquilo que constitui uma ideia coerente e convencional da realidade em dado momento e lugar.” (FLORES, 2011, p. 29).

A construção das imagens carrega uma aceitação social, estabelecida por códigos, símbolos e convenções, produzidos por formações sociais de uma determinada sociedade em um determinado tempo: “[...] imagens produzidas num contexto afastado do nosso, costumam exigir mais interpretação” (AUMONT, 2008, p. 250). Os observadores de outras culturas, não familiarizados com essas convenções, podem apresentar dificuldades em compreender determinadas representações. Isso demonstra como a leitura delas não é natural e nem automática (GOMBRICH, 1995, p. 284).

Resultantes de um processo dinâmico entre técnicas, suportes, tempo, espaço e observador, as imagens conectam os seres humanos, participando de um sistema de pensamento de um determinado contexto e circuito (SAMAIN, 2012, p.31). Elas se transformam, alcançando outros significados, ou apresentam constantes que

atravessam a história e as culturas, sendo trans-históricas e interculturais (AUMONT, 2008, p.77).

A produção de imagens, ao longo da história, não se deu de forma gratuita, elas foram construídas e influenciadas por usos coletivos e individuais (AUMONT, 2008, p.78). A criação de imagens tem diferentes finalidades, como a produção de informação, propaganda, apresentando formas de pensar, visões de mundo e interesses das mais diversas origens e vertentes ideológicas, religiosas, políticas e econômicas.

As imagens e as representações estão intimamente conectadas. A representação, conforme Stuart Hall, se relaciona com práticas que produzem a cultura através da linguagem, meio usado para produzir significados e compartilhar sentidos para as coisas entre membros de um grupo ou sociedade:

Representação significa utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo ou representa-lo a outras pessoas. [...] Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos. (HALL, 2016, p.31)

A relação do ser humano com a representação, ao longo da história, se deu de diversos modos. Entre produzir e compartilhar significados, pode-se constatar que as coisas em si não têm um significado único, fixo e inalterável, e são recriados nas práticas do cotidiano. Segundo Hall (2016, p.20), os significados “ [...] organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta gerando efeitos reais e práticos.”.

Para Stuart Hall (2006, p.70), existe na representação o vínculo entre espaço e tempo: o “ [...] tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação”. E a paisagem como representação se relaciona com essas questões, sendo que os artistas lidaram com diferentes concepções de espaço e tempo, regimes visuais, tecnologias e o meio onde viviam para pintar imagens.

As representações carregam um valor de convenção, estabelecido como sistemas, e exprimem uma certa concepção do mundo visível (AUMONT, 2008, p. 214). Por meio da experiência do ser humano com as imagens, como por exemplo, na arte representativa que visa a criação da ilusão visual, há a influência delas no modo como a natureza é vista e compreendida (AUMONT, 2008, p. 83).

A criação de ilusão na representação é algo codificado socialmente, por meio de esquemas e fórmulas iconográficas, aprendidas ao longo da vida (AUMONT, 2008, p.84). A ilusão seria provocada pela representação, um fenômeno perceptivo que se

dá por meio de condições psicológicas e culturais (AUMONT, 2008, p. 105). A busca de ilusão ou de realismo, se caracteriza como uma norma representativa de um determinado contexto, estabelecendo convenções, ou seja, formas de se produzir imagens. Assim, cânones de representação são criados por uma demanda social e ideológica (AUMONT, 2008, p. 209). Em alguns momentos, a criação de ilusão nas imagens foi criticada, como algo enganoso e inútil, enquanto que em outras épocas foram valorizadas e desejadas (AUMONT, 2008, p.97).

De acordo com Flores (2011, p. 34), por muito tempo, a arte representativa produzida no Ocidente valorizou a “Visão Objetiva”, “[...] que diz respeito à naturalização e objetivação da visão.” (FLORES, 2011, p. 34). As representações foram vistas como algo natural, funcionando como apresentações da realidade. Elas foram produzidas por meio de uma série de convenções, representando crenças, mitos e valores do Ocidente, considerando o caráter ótico-visual como algo natural e não como resultado de uma construção social, ocorrendo a “[...] ocultação da artificialidade das imagens como produtos culturais” (FLORES, 2011, p. 30).

As representações que apresentam caráter mimético e com o esquema ótico-retinal, segundo Flores (2011, p. 32), acabam constituindo um modelo de comunicação visual e a imagem deve ser a tradução daquilo que está na realidade. O olho acaba sendo compreendido como um mediador neutro, contudo, segundo Flores (2011, p. 33), “Ao ser entendida como o produto da relação fisiológica entre um olho neutro e uma realidade imutável, a produção e recepção de imagens se torna alheia à dimensão histórica.”.

A pintura também está inserida no contexto de convenções de imagem. Ela é um código existente entre outros, marcada por pontos de vistas ideológicos e por efeitos sociais (AUMONT, 2008, p.181). Nela, há a conexão entre valores pictóricos e fenômenos ideológicos ou sociais, localizados tanto no plano dos conteúdos quanto nos formais e técnicos (AUMONT, 2008, p.190). Segundo Flores (2011):

[...] a Pintura é uma clara manifestação do caráter histórico e mutável do “real” em diferentes períodos e culturas que, no entanto, seguem uma tendência naturalista dominante no tocante à representação visual até fins do século XIX. (FLORES, 2011, p.31).

Nos quadros clássicos, esses princípios foram regidos pela composição e a geometria, definindo como a imagem era vista e compreendida. Por meio da composição, os elementos plásticos, cores, valores e formas, assim como as figuras

personagens, objetos e os cenários, eram dispostos na superfície da tela (AUMONT, 2008, p.270). O modo como os diferentes elementos são usados e dispostos, como composição visual, implica no modo como o observador vai se relacionar com a imagem (DONDIS, 1997, p.29). Ela pode ser tratada como um campo de forças, sendo travadas relações de equilíbrio e tensões.

A construção da paisagem no Ocidente ocorre a partir de convenções visuais, como a “Visão Objetiva”, que busca nas representações reproduzir o mundo a partir do olhar do ser humano, em processos complexos da arte, que contaminam o modo como a natureza, o espaço e o tempo são compreendidos.

Na cultura europeia, conforme Maderuelo (2010), o conceito de paisagem ocorre tanto para qualificar a natureza, quanto para designar uma representação e uma imagem do entorno. Tratando da representação da paisagem na pintura e do seu histórico no Ocidente, que ela passa a ganhar mais espaço, na Europa, por volta do século XV.

Gradativamente, essa designação ganhou protagonismo nos séculos seguintes, constituindo-se um gênero artístico que trata da relação do ser humano com o ambiente, a natureza e o espaço, em diferentes meios expressivos como a pintura, o desenho e a gravura (CAUQUELIN, 2007). Seu aparecimento, relaciona-se com a separação entre as representações religiosas e profanas, momento do surgimento dos gêneros pictóricos, como as pinturas históricas, mitológicas e retratos (JOLY, 2007, p.19).

Para Ana Cauquelin (2007, p. 14), quando uma paisagem é pintada, ocorre “[...] a concretização do vínculo entre os diferentes elementos e valores de uma cultura. Ligação que oferece um agenciamento, um ordenamento e, por fim, uma “ordem” à percepção do mundo”. Existe, desse modo, a relação entre espaços apresentados, modos de viver, olhar e se comunicar (CAUQUELIN, 2007, p. 14). Na experiência do ser humano no mundo, acontece a dependência de artifícios de expressão que condicionam a percepção do real e educam as maneiras de ver e sentir do ser humano (CAUQUELIN, 2007, p. 14).

A origem da palavra “paisagem” em línguas europeias, como o inglês, alemão e francês, apresentam aspectos para se pensar sobre o conceito, sendo utilizados termos a evidenciando como “uma composição de espaços criados pelo homem no solo”. (BESSE, 2014, p. 31). Em inglês, “*landscape*”, onde “*land*” se refere a um espaço definido e com fronteiras, relacionado e constituído com algo maior; e *scape*

denomina as noções de sistema, de coleção e de conjunto, ou seja, “aspectos coletivos do meio ambiente” (BESSE, 2014, p. 30).

Conforme Maderuelo (2005, p.24), a palavra “*landschaft*”, do alemão, documentada desde o século VIII, significava região ou província, uma área geográfica definida por limites políticos, porém, com o tempo houve uma mudança no significado. De acordo com o autor espanhol, entre as línguas latinas, foi o italiano o primeiro idioma a nomear um território com a terminação “*paese*” e as derivações “*paesetto*” e “*paesaggio*”, equivalendo as palavras francesas “*pays*” e “*paysage*” (MADERUELO, 2013, p. 25).

No espanhol, o termo “*paisaje*” apareceu em dicionários pela primeira vez no século XVI designando “pedaço de país na pintura” (MADERUELO, 2013, p. 29). Segundo Maderuelo, a palavra é um derivado de país, e nos seus primórdios como significado, definiria as belezas de um lugar físico.

Quando se é tratado o conceito de paisagem e sua representação, é importante ter em vista que a compreensão desta no século XXI, não se dá do mesmo modo no passado. Cada época da cultura humana possui diferentes construções, de acordo com as civilizações, seus costumes e rituais, sendo observados com o passar do tempo, como diferentes objetos paisagísticos surgiram, devido à novos valores e normas (BESSE, 2014, p. 22).

Nas civilizações antigas, o conceito de paisagem não existia como no século XXI. Para fazer essa afirmação, estabelecendo um parâmetro para o entendimento deste conceito, em outras culturas e no passado, Maderuelo cita o autor francês Augustin Berque. Ele considera que, para uma civilização ter uma cultura paisagística, ela precisa ter quatro condições: o fato desta sociedade reconhecer o uso de uma ou mais palavras para dizer paisagem; uma literatura oral ou escrita descrevendo suas belezas; a existência de representações pictóricas; ter jardins cultivados por prazer (MADERUELO, 2010, p. 15). Em muitas culturas do passado não havia a compreensão desses quatro itens simultaneamente.

No Mundo Antigo (período entre 4.000 a.C. até 476 d.C.), por exemplo, a concepção do espaço e o vínculo com os lugares se dava de outros modos, envolvendo questões tratando do levantamento das terras, da geografia ou da agricultura (MADERUELO, 2010, p. 16). A descrição do espaço se dava por meio de narrativas, onde a natureza e o espaço eram cenários para o drama ou a evocação de um mito (CAUQUELIN, 2007, p. 49). O espaço, relatado nas artes, não tinha a

mesma função que existe no século XXI, pois ele era muito mais um cenário para as narrativas (CAUQUELIN, 2007, p. 51).

Figura 24 – Paisagem pintada em mural, Villa Albani, Roma, século I d.C.



Fonte: Gombrich (1999).

Contudo, segundo Gombrich (1999, p. 113), é possível encontrar na arte romana, alguns vestígios de murais com vistas na técnica de afresco, como a encontrada na Villa Albani (Figura 24), com representações de cenas idílicas com pastores, rebanhos, palacetes e montanhas distantes, trazendo a noção de paisagem, sem as regras da perspectiva, que foi desenvolvida mais de mil anos depois:

Os artistas desenhavam mais pequenas as coisas distantes e maiores as coisas mais próximas ou importantes, mas a lei da redução regular de objetos à medida que se distanciam, o enquadramento fixo em que podemos representar uma paisagem, não eram adotados pela antiguidade clássica. (GOMBRICH, 1999, p. 114-115)

Muitas dessas cenas, inclusive as encontradas em Pompéia (cidade soterrada pelas cinzas do Monte Vesúvio, Itália, em 79 d. C.), foram executadas sobre paredes internas e externas de casas ou palácios, na técnica de afresco, como decorações em diferentes estilos, variando com o cômodo em que eram produzidas, reproduzindo inclusive cenas de cotidiano e de jardins (GARRAFFONI, 2007, p. 154).

Figura 25 – Afrescos de vistas de paisagens pintados na Vila Lúvia e que estão no Museu Nacional Romano, em Roma, Itália.



Fonte: Wikipedia²⁶.

No Museu Nacional Romano, encontram-se afrescos encontrados no subterrâneo da Villa Lúvia (Figura 25), localizada próximo a Roma. Produzidos entre 30 a.C e 20 a.C., as cenas de jardins foram descobertas em 1863, em um dos cômodos da casa de Lúvia Drusilla (Roma, 58 a.C. - 29 a.C.), esposa do imperador Augusto (Roma, 63 a.C. - 14 a.C.), e foi transportado para o museu em 1951. A pintura com características ilusionistas e naturalistas de jardins romanos, compunha as quatro paredes do ambiente, criando a sensação de imersão e de uma longa vista, sendo representadas plantas e animais de forma detalhada. As diferentes espécies representadas traziam questões simbólicas e econômicas do imaginário greco-romano. Eram de variedades pertencentes ao império e aos territórios conquistados, criando narrativas que valorizavam simbolicamente o imperador Augusto, como uma força protetora e de prosperidade (NIEMEIER; TALLY-SCHUMACHER, 2017, p. 64).

De qualquer modo, o que pode se entender das civilizações e povos mais antigos e suas produções, é que a relação com o espaço se dava de modos diversos daquilo que se compreende no século XXI. Isso evidencia a existência de processos

²⁶ Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3c/Livia_Primeira_Porta_10.JPG/1024px-Livia_Primeira_Porta_10.JPG>. Acesso em: 3 mar. 2019.

culturais na construção da concepção do ser humano sobre o tempo, o espaço, o meio em que vive, a natureza e as representações.

Seguindo mais adiante no tempo, na Europa, durante a Idade Média (dos séculos V até XIV) com a arte bizantina, entre os séculos V e XIII, e a arte gótica, século XIII, percebe-se como a representação do espaço e da natureza, apesar de existirem em imagens, ainda não apresentavam grande destaque (MADERUELO, 2010, p. 20), já que existia uma maior preocupação com a mensagem das imagens religiosas. Nelas, vegetações aparecem como ornamentos no entorno da cena principal.

Figura 26 – Basílica de Santo Apolinário, Classe, Ravenna, Itália, 530 d. C. – uma basílica cristã primitiva.



Fonte: Flickr²⁷.

A Basílica de Santo Apolinário, em Classe, próximo a Ravenna, Itália, de 530 d. C., é um exemplo de basílica cristã primitiva. No alto do altar principal é visível um grande mosaico com a representação do Santo Apolinário no centro (Figura 26), em seu entorno são representados cordeiros e vegetações, criando a noção de espaço e de uma paisagem. Nas produções de imagem desse período, havia um maior interesse em mostrar os signos e narrativas da igreja católica, pois tratava-se de uma

²⁷ Disponível em: < <https://www.flickr.com/photos/paullew/9324093645/sizes/h/>>. Acesso em: 4 mar. 2019.

arte simbólica com imagens religiosas, muitas delas com figuras frontais e rígidas (CAUQUELIN, 2007, p.67).

Segundo Dunning (1991, p.2), tanto a pintura medieval quanto a romana, apresentavam elementos representados, que não compartilhavam o mesmo ponto de fuga, apresentando características mais planas e geométricas. Os tamanhos e as posições das representações não dependiam da relação com o observador. Assim, as imagens pareciam fragmentadas.

Figura 27 – Giotto di Bondone, A fuga para o Egito, 1305-1306, afresco, A Cappella degli Scrovegni, Padua, Itália.



Fonte: Cappella degli Scrovegni²⁸.

No Renascimento (século XV), as questões de representação e de pensamento se transformaram. Essa mudança é percebida, por exemplo, a partir do trabalho de Giotto di Bondone (Itália, 1267- 1337), artista da Alta Idade Média (MADERUELO, 2010, p 20). Sua produção mistura elementos da arte medieval e das figuras da escultura gótica com assuntos religiosos, sendo elas pintadas em afrescos

²⁸ Disponível em: <<http://www.cappelladeglisrovegni.it/>>. Acesso em: 27 out. 2018.

nas paredes de igrejas. Segundo Gombrich (1999, p. 201), nesse período, Giotto redescobre a ilusão de profundidade da pintura, de modo a criar a noção de espaço entre as figuras e os planos, como se fosse um palco e a paisagem o cenário, representando cenas bíblicas, como na pintura “A fuga para o Egito” (Figura 27).

Ao longo desse período, os artistas se interessaram pela pintura naturalista (GAGE, 2012, p.XI) para a representação da natureza, e assim estruturar, racionalizar e estabelecer ordem no mundo. Além do desenvolvimento da tinta óleo, a técnica da perspectiva tornou-se uma das ferramentas mais usadas para a criação de ilusão de espaço no plano bidimensional, de forma a ordenar a imagem. A perspectiva reforçou a busca de realismo na pintura, com um conjunto de regras para estabelecer a conexão entre a representação e o real:

A perspectiva é uma transformação geométrica, que consiste em *projetar* o espaço tridimensional sobre um espaço bidimensional (uma superfície plana) seguindo certas regras, e de modo a transmitir, na projeção, uma boa informação sobre o espaço projetado; de maneira ideal, uma projeção perspectiva deve permitir que se reconstituam mentalmente os volumes projetados e sua disposição no espaço. (AUMONT, 2008, p.213)

A perspectiva, como um modelo geométrico, buscou apresentar os fenômenos ópticos (AUMONT, 2008, p.42). Também nomeada de perspectiva *artificialis*, em que “[...] procurou-se copiar a perspectiva natural processada no olho humano [...]”²⁹ (AUMONT, 2008, p. 215), tornando o sentido da visão o principal papel de modelo para as representações, demonstrando assim, no desenho ou na pintura³⁰, “[...] uma opção ideológica ou, mais amplamente, simbólica: fazer da visão humana a regra da representação.” (AUMONT, 2008, p. 215).

Ligado ao espírito inventivo e de descobertas do Renascimento (AUMONT, 2008, p.216), a perspectiva *artificialis*, buscava simbolizar o olhar divino, dividindo o espaço de modo matemático, racional, ordenado e homogêneo, relacionando-se com a óptica geométrica. Segundo Aumont (2008, p.216), ela correspondia a uma

²⁹ Conforme Aumont (2008, p. 42), a perspectiva que ocorre nos olhos, como fenômeno óptico, a perspectiva *naturalis*, não deve ser confundida com aquela aplicada na pintura ou que se dá na fotografia, a perspectiva *artificialis*, resultante de uma convenção representativa arbitrária, pois apesar de apresentarem um mesmo tipo de modelo geométrico, elas não são da mesma natureza.

³⁰ Além de fazer parte das linguagens mais tradicionais, a perspectiva também constitui outros meios tais como a fotografia, desenvolvida no século XIX. Ao ser desenvolvida, a fotografia possibilitou a produção de imagens automáticas que seriam uma espécie de registro ou impressão de uma realidade visível. Contudo, a câmera acaba produzindo a partir do seu modo de funcionamento a perspectiva (AUMONT, 2008, p.181). Para Aumont, isso pode ser uma armadilha, pois implica ao espectador aceitar a perspectiva como realmente uma ferramenta legítima de representação, acreditando de fato que a fotografia é o registro do real.

demanda cultural do Renascimento, associada com política, religião, ciência, tecnologia, ideologias, estilos e estética desse contexto.

Na pintura, a ilusão criada pela perspectiva se dá com diferentes elementos, como pontos de fuga, linha do horizonte e também a cor. Por meio da convergência de linhas em um plano, que se direcionam a um ponto ou mais pontos de fuga (CAUQUELIN, 2006, P. 36), e trabalhando com gradações da cor, é criada a noção de distância com a diminuição progressiva dos elementos, proporcionando ilusão de profundidade de uma cena, correspondendo, a posição de um observador, ou seja, o campo de visão (AUMONT, 2008, p.217).

Figura 28 – Pietro Perugino, A entrega das chaves a São Pedro, 1482, afresco, 335 cm X 550 cm



Fonte: Musei Vaticani³¹.

Em pinturas como “A entrega das chaves a São Pedro” (Figura 28), o artista italiano Pietro Perugino (Itália, 1446, 1523), representa uma cena idealizada, incluindo figuras da igreja católica. A imagem de uma cidade é produzida, com uma praça e palácios, em que os planos são construídos gradativamente, organizando as várias cenas que acontecem simultaneamente. Mais no fundo existem plantas e montanhas, reproduzidas menores, dando a noção de distância. Todas as linhas presentes na

³¹ Disponível em: <<http://www.cappella-sistina.it/consegna-delle-chiavi/>>. Acesso em: 27 out. 2018.

imagem se direcionam a um ponto de fuga central, criando a ilusão de profundidade na pintura.

O sistema de perspectiva da Renascença, segundo Dunning (1991, p.35), era composto por quatros métodos, e juntos, unificavam a imagem, com uma fonte de luz e sombreamento, gerando a ilusão pictórica de representação do espaço. São eles: a *perspectiva linear*, a *separação de planos*, a *perspectiva atmosférica* e a *teoria clássica da cor*.

A *perspectiva linear* incorpora linhas convergentes, retas, paralelas, verticais e horizontais, em um ou mais pontos de fugas, criando um sistema de diminuição dos elementos, assim criando a ilusão visual de distância. De acordo com Dunning (1991, p. 35), muitos autores quando se referem a Perspectiva Renascentista, priorizam a perspectiva linear. Aprimorada³² por Filippo Brunelleschi (Itália, 1377-1446) e Leon Battista Alberti (Itália, 1404-1472), o desenvolvimento deste tipo de perspectiva se deu por meio de estudos da óptica (DUNNING, 1991, p. 35). A perspectiva linear dominou a imaginação dos artistas ao longo de seis séculos, tornando-se uma convenção.

A *separação de planos* seria, segundo Dunning (1991, p.41), a sensação de aumentar distância entre primeiro plano e o fundo, ampliando a ilusão de profundidade. Ela seria um refinamento das representações da Idade Média, que se davam a partir da sobreposição de elementos, dessa forma, criando separações graduais e distâncias entre aquilo que está sendo representado até o fundo.

A *perspectiva atmosférica*³³ seria a mais usada na pintura de paisagem e em situações onde não existem linhas retas e paralelas (DUNNING, 1991, p. 41). Usada para criar a ilusão espacial, principalmente a partir das pinturas do século XVI, ela seria um método eficiente, pois a profundidade é percebida, mas não o método em si (DUNNING, 1991, p. 46). O princípio de representação da perspectiva atmosférica ocorre pelo controle do foco³⁴ e valor, cores claras e mais escuras, entre os objetos e o entorno. Figuras que apresentam mais nitidez e detalhes, contrastam com aquelas

³² De acordo com Aumont (2008, p.218) a perspectiva *artificialis* é uma redescoberta, pois a antiguidade greco-romana já a conhecia de forma empírica, porém ainda sem ter a dado tal valor.

³³ Em alguns momentos ela também é citada como perspectiva aérea, contudo para Dunning (1991, p.35), seria um termo para designar a combinação de efeitos entre a perspectiva atmosférica e a de cor.

³⁴ Para controlar a "nitidez" da imagem e para produzir passagens gradativas cromáticas para a produção de volumes e superfícies lisas, era usada, na pintura do Renascimento, a técnica do *sfumato*, sendo que as pinceladas e o foco da imagem somem, com o processo mecânico de esfregar suavemente o pincel sobre a superfície da tela (PEDROSA, 2008, p.73).

mais desfocadas, parecendo estar mais a frente. As mais desfocadas tendem a parecer mais distantes nessa relação.

A teoria clássica da cor³⁵ ou a perspectiva da cor, segundo Dunning (1991, p.47), parte do princípio que, para a representação de profundidade nas pinturas, as cores mais quentes e saturadas sugerem mais aproximação, enquanto as cores mais frias, azuladas, acinzentadas e com menos saturação, parecem mais distantes. Assim, elementos mais distantes podem ser representados mais azulados, por apresentar mais “atmosfera” entre o objeto e o observador (DUNNING, 1991, p. 48).

Figura 29 – Leonardo da Vinci, A virgem e o Menino com Sant’Ana, 1513, óleo sobre tela, 168 cm X 112 cm



Fonte: Museu do Louvre³⁶.

³⁵ A cor apresenta qualidades e características, e ao manipular estas, é possível atingir diferentes resultados nas representações. Matiz e tom seria o mesmo que cor, os diferentes comprimentos de ondas de luz que são provocados pela luz nos olhos, trazendo diferentes características, diferenciando uma cor da outra - azul, magenta, vermelho, laranja, amarelo, verde, violeta. Valor, luminosidade e brilho estão relacionados se uma cor é clara, mais próxima do branco, ou escura, mais próxima do preto. Cromo ou saturação, indica o grau de pureza de uma cor e sua intensidade, quanto mais próximo dos cinzas, o tom acaba perdendo a saturação. Cor quente e cor fria seriam as associações visuais relacionadas com a sensação da temperatura da cor. As cores quentes seriam os vermelhos, laranjas, amarelos e magenta. As cores frias seriam os azuis, violetas e verdes e ciano. As cores complementares seriam, a grosso modo, aquelas opostas no círculo cromático e apresentam alto grau de contraste cromático entre si (SILVEIRA, 2015, p.19).

³⁶ Disponível em: < <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/virgin-and-child-saint-anne>>. Acesso em: 27 out. 2018.

Leonardo da Vinci (Itália, 1452 – 1519) acreditava que só a perspectiva linear não era suficiente para a representação de distância na pintura. Dessa maneira, usando a perspectiva atmosférica e da cor, ele propôs o uso do azul para criar a sensação de distância e realismo nas imagens produzidas no Renascimento.

Na pintura “A virgem e o Menino com Sant’Ana” (Figura 29), é possível ver como Leonardo usava a perspectiva atmosférica e da cor. Os planos atrás das figuras principais, são pintados gradativamente mais azuis, enquanto nos primeiros as cores estão mais saturadas, produzindo a sensação de distância e de planos distintos. Para Leonardo, a cor do ar era azul, e para representar elementos que estivessem mais longe na pintura, eles deveriam ser pintados com menos definição, sendo também acrescentado este matiz. Segundo Luciana Silveira (2015, p.19), isso contribuiu para a construção simbólica de distância com o tom azul.

Os quatro itens do sistema de ilusão renascentista permitem a união de elementos da linha, proporção, luz, espaço, valor, cor, unindo todos em uma única imagem que parece inseparável, objetiva e unificada (DUNNING, 1991, p. 54). A perspectiva Renascentista é um sistema inter-relacional e complexo, envolvendo a matemática e a cor, para a criação da ilusão de unidade, volume e profundidade no plano bidimensional (DUNNING, 1991, p. 35).

O sistema Renascentista de perspectiva tinha grande aceitação dos pintores, do público e da igreja por parecer científico e objetivo, sendo uma manifestação de um universo racional. Ele dava aos pintores uma ferramenta para criar uma experiência espiritual e religiosa ao observador (DUNNING, 1991, p. 37). De acordo com Flores (2011, p.50), a perspectiva é legitimada não só por propor “[...] um sistema coerente de representação mimética, mas também porque é uma metodologia que ostenta um fundo científico.”.

Contudo, a perspectiva é uma convenção, mesmo ao parecer representar de forma mais “natural” a realidade. Ela é um método de representação visual, que carrega crenças e ideologias de uma sociedade, “[...] cada sistema foi destinado a exprimir uma certa ideia do mundo e de sua representação – uma certa concepção do visível.” (AUMONT, 2008, p. 214). Apesar da perspectiva Renascentista parecer um método objetivo de representação do mundo, ela apresenta subjetividades e limitações na sua execução. Para usá-la, o artista precisa interpretar aquilo que está representando, fazendo escolhas (DUNNING, 1991, p. 36).

Formulada no século XV, no Renascimento, o uso da perspectiva estabeleceu um modo hegemônico de se produzir representações com a busca de ilusão no Ocidente (AUMONT, 2008, p. 200). Conforme Cauquelin (2007, p. 38): “[...] o mundo de antes da perspectiva legítima não é o mesmo em que vivemos no ocidente desde o século XV [...]” (CAUQUELIN, 2007, p.38).

A constituição da paisagem e a sua autonomia como um gênero artístico, também está associada com a perspectiva. Ela ocorreu por meio do encontro do trabalho dos pintores do norte da Europa, com as categorias estéticas e de representação de modelos artísticos do Renascimento italiano:

A invenção histórica da paisagem foi relacionada com a invenção do quadro em pintura, no Renascimento, mas também, no próprio quadro, com a invenção da “janela”: a paisagem seria, portanto, o mundo tal como é visto desde uma janela, seja essa janela apenas parte do quadro, ou confundida com o próprio quadro como um todo. A paisagem seria uma vista emoldurada e, em todo caso, uma invenção artística. (BESSE, 2014, p. 15)

Figura 30 – Giorgione, A tempestade, 1506-1508, óleo sobre tela, 82 cm X 73 cm



Fonte: The Telegraph³⁷.

³⁷ Disponível em: < <https://www.telegraph.co.uk/art/artists/giorgione-sparked-a-revolution-in-venetian-painting-but-who-was/>>. Acesso em: 27 out. 2018.

Segundo Cauquelin (2007, p.87), na arte italiana, uma das telas que expõe a paisagem como o tema de uma pintura é “A tempestade”, do artista Giorgione (Itália, 1477 - 1510). A obra (Figura 30) apresenta uma cena de uma tempestade que se aproxima, e os personagens estão nas laterais da imagem, assim a paisagem não ocupa apenas o fundo. O rio, a terra, as vegetações, a cidade com suas construções, o céu e as nuvens são de fato o tema da pintura. Conforme Gombrich (1999, p. 331), “De certo modo, isso foi um avanço quase tão grande para um novo domínio na arte de pintar quanto a invenção da perspectiva o fora antes.”.

A partir da relação de materialização daquilo que é visto, por meio da difusão de imagens como gravuras e pinturas, surge um espaço de cultura que contempla e é sensível ao exterior. Para Maderuelo (2010, p. 15), por meio das representações cartográficas e pictóricas, tornou-se possível mostrar realidades imperceptíveis, fazendo evidente os objetos por meio da representação. Para o autor espanhol, as representações de espaços permitiram o desenvolvimento de uma consciência paisagística.

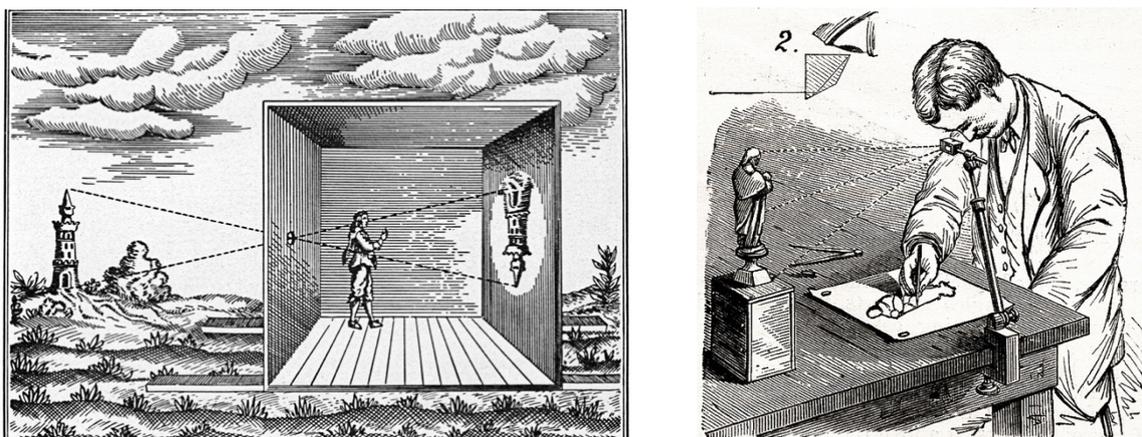
Conforme Kern (2011, p.2), a observação da natureza é um fenômeno paralelo às pesquisas de Nicolau Copérnico (1473 - 1543). Pesquisas como estas, acreditavam que o Sol se encontrava no centro do Sistema Solar, possibilitando assim, a descentralização cosmológica, deixando de acreditar na Terra como o centro do universo (geocêntrico). Nesse momento, ocorrem diversas descobertas científicas, ampliando o conhecimento humano sobre o mundo, e conquistas de novos territórios pelos europeus.

Em paralelo a isso, com as transformações na vida política, religiosa e científica ocorridas na Europa no século XVI e XVII, percebe-se uma grande valorização do gênero de paisagem (BESSE, 2014 p. 19). Durante o século XVII, nos Países Baixos, a pintura de paisagem se tornou uma prática presente, ganhando autonomia como gênero pictórico, como forma de descrição da natureza, relacionando-se com questões científicas e experiências cartográficas, momento do surgimento de equipamentos óticos que “[...] permitiram explorar com maior eficiência e detalhar o mundo aparente” (BULHÕES; KERN, 2010, p.8). Artistas, cientistas e geógrafos conseguiram oferecer visões paisagísticas do mundo, possibilitando que elas fossem percebidas de outra maneira.

A partir do século XV, na Europa, muitos artistas fizeram uso de equipamentos óticos, tais como espelhos e lentes para observar, criar projeções de imagens com

a finalidade de produzir representações em desenhos e pinturas (HOCKNEY, 2001, p. 12). Muitos desses aparatos de projeção óptica, tais como espelhos, câmara escura³⁸ e câmara lúcida³⁹ (Figura 31), eram mantidos em segredo na produção dos artistas, e serviam como ferramentas para a produção e reprodução de imagens (HOCKNEY, 2001, p. 202)

Figura 31 – Exemplo de como funciona a câmara escura e câmara lúcida.



Fonte: Espaço Amarelo⁴⁰ e Boing Boing⁴¹.

No final do século XVI, com a Reforma protestante e suas posturas iconoclastas, de não representar histórias das escrituras bíblicas e nem cenas mitológicas, fez com que artistas holandeses e flamengos, tais como Johannes Vermeer (Holanda, 1632 - 1675), passassem a pintar outros temas como retratos, naturezas mortas e paisagens com vistas das cidades (MADERUELO, 2010, p.22). Em sua produção, Vermeer preferia representar cenas domésticas e ao longo de sua vida pintou duas paisagens, que recebem destaque dentre as produções paisagísticas holandesas do período.

Dentre elas, Vista de Delft (Figura 32), mostrando a cidade holandesa, com características descritivas que caracterizavam a pintura holandesa. O artista buscou

³⁸ A câmara escura era produzida em um quarto escuro, na qual a luz entrava a partir de um pequeno orifício, projetando a imagem invertida na parede (HOCKNEY, 2001, p. 202).

³⁹ A câmara lúcida foi desenvolvida no século XIX e era um equipamento portátil, usado para desenhar paisagens e copiar imagens de publicações. Ele apresentava um prisma anexado numa vareta, projetando sobre o papel aquilo que estiver adiante (HOCKNEY, 2001, p. 28).

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.espacoamarelo.com/curso-de-fotografia-a-camara-criativa-e-exposicao-de-trabalhos-com-thomaz-william-mendoza-harrell-2/>>. Acesso em: 5 mar. 2019.

⁴¹ Disponível em: <<https://boingboing.net/2016/04/05/the-lucy-is-a-magical-drawing.html>>. Acesso em: 5 mar. 2019.

reproduzir seus aspectos topográficos, provavelmente usando uma câmara escura (MAKOWIECK, 2015, p.11). Na imagem, são representadas a cidade e suas construções, projetadas sobre a superfície do rio, um areal, pessoas, e o céu carregado de nuvens, ocupando grande parte da imagem, característica da pintura holandesa. A luminosidade confere harmonia e unidade para a representação da paisagem.

Figura 32 – Johannes Vermeer, Vista de Delft, 1660-1661, óleo sobre tela, 98 cm X 117,5 cm



Fonte: Mauritshuis⁴².

No contexto europeu, onde o conceito da paisagem e sua representação foram construídos, é visível a elaboração de estilos de representação que carregam aspectos ideológicos e modos de se olhar e confrontar a natureza e o entorno, tais como a noção do pitoresco, da criação de identidades culturais e do sublime. Ao longo do tempo, surgiram expressões de categorias estéticas e objetos paisagísticos, exigindo outros modos de compreender a beleza e a harmonia, evidenciando como cada tipo de paisagem possui características específicas, representadas principalmente nas criações artísticas (BESSE, 2014, p. 22).

⁴² Disponível em: <<https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/view-of-delft-92/>>. Acesso em: 27 out. 2018.

Figura 33 – Claude Lorrain, Landscape with Nymph and Satyr Dancing, 1641, óleo sobre tela, 99 cm X 133 cm



Fonte: Google Arts & Culture⁴³.

A produção de Claude Lorrain (França, 1600 – 1682), seria um exemplo disso. Em “Landscape with Nymph and Satyr Dancing” (Paisagem com ninfa e sátiro dançando), a cena de uma paisagem é representada (Figura 33), com figuras mitológicas como ninfas e sátiros, tocando instrumentos e dançando diante de um templo em ruínas. A vista de paisagem é ampla, mostrando um terreno acidentado, com montanhas, rio, ponte e cidade no fundo da cena profunda. A luminosidade da cena, característica da pintura de Lorrain, unifica a cena e os diferentes elementos que buscam valorizar a arquitetura clássica da Roma Antiga e a vida rural no campo italiano, trazendo um aspecto nostálgico (ARGAN, 2003, 312).

Claude Lorrain, que passa parte de sua vida em Roma, trata do Idílio e da Arcádia por meio de representações, com cenas de pastores e figuras mitológicas, ninfas e sátiros, em bosques com ruínas, demonstrando cenas com uma visão encantada de utopia de beleza no espaço e no tempo (ARGAN, 2003, 312), evocando a imortalidade, inspiradas na poesia, do poeta romano Virgílio (70 a.C. - 19 a.C.). A obra de Lorrain estabeleceu o gosto de uma época e mediou o modo como as pessoas se relacionavam com a paisagem. Segundo Gombrich (1999, p. 396), família ricas

⁴³ Disponível em: < https://artsandculture.google.com/asset/landscape-with-nymph-and-satyr-dancing/jgF9_3lQizvRgg>. Acesso em: 5 mar. 2019.

inglesas modelavam e arranjavam seus jardins, de acordo com as paisagens do artista, evidenciando o pitoresco.

Dialogando com isso, Thomas Gainsborough (Inglaterra, 1727 – 1788), artista reconhecido na Inglaterra, produziu pinturas de paisagens com cenas pitorescas e idílicas. Apesar de ter grandes encomendas de retratos (GOMBRICH, 1999, p. 468), o artista preferia pintar cenas de paisagens e do campo inglês, muitas delas inspiradas em sua região Natal, Suffolk, como “[...] “composições” paisagísticas, destinadas a refletir um estado de espírito.” (GOMBRICH, 1999, p. 470), como na pintura “*Landscape with Cattle*” (Paisagem com gado).

Na cena (Figura 34), Gainsborough representa uma vista, tendo no primeiro plano camponeses cuidando do gado, em um terreno acidentado, com um rio, dirigindo o olhar até uma aldeia distante, com colinas ao fundo, no último plano da imagem. A composição harmoniosa, representa uma cena de campo, com características de contemplação e nostalgia diante da natureza.

Figura 34 – Thomas Gainsborough, *Landscape with Cattle*, 1773, óleo sobre tela, 120 cm X 145 cm



Fonte: Yale center for British Art⁴⁴.

Estas questões evidenciam o que seria a noção do pitoresco, a valorização do contato com a natureza, por meio de elementos rústicos, recantos rurais, casas

⁴⁴ Disponível em: <<https://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1669264>>. Acesso em: 5 mar. 2019.

antigas e animais domésticos idealizadas por questões da Roma Antiga (MADERUELO, 2010, p. 25). Esta noção da paisagem com a visão pitoresca, é construída por códigos culturais aprendidos pelo observador:

A repetição de imagens semelhantes cria o repertório necessário [...] A vista é socializada, expõe uma percepção que é compartilhada e apresenta um lugar reconhecível, e a prática colabora para a fixação de uma forma, de um modo perceptivo. (BELLUZZO, 2014, p.20)

Na Europa, nas pinturas e em outros meios artísticos, ocorreu a fabricação e construção de lugares, havendo assim, a invenção estética da montanha, da floresta, dos litorais marinhos, dos campos, assim como, do espaço urbano (BESSE, 2014, p.17). Lugares antes considerado maléficos e desérticos, entram na moda entre as elites, e passam a ser frequentados, tornando-se parte das necessidades dessas pessoas (CAUQUELIN, 2007, p. 92).

Outra questão perceptível na Europa, mas que também aconteceu em outros continentes e países, é a criação de imaginários de identidades nacionais na construção da paisagem. Conforme Schama (1996, p. 26), as paisagens também podem ser concebidas de modo consciente para expressar a identidade de uma comunidade política ou social, formando assim uma tradição paisagística que constitui aquilo que seria a terra natal.

Os territórios e suas representações, apresentam significados e sentidos dados ao entorno pelo ser humano (ALMEIDA; MENDES; VARGAS, 2011). As representações construídas sobre lugares e regiões, não são neutras, também atribuindo sentidos. As representações da paisagem também se materializam no espaço, definindo como o ser humano se relaciona com espaços e territórios, estabelecendo também identidades culturais, modos como pensam nações e regiões, sendo um processo em constante construção e reinterpretação.

A ideia de nação existe em construções imaginárias e materiais em um apanhado do território que caracteriza o pertencimento nacional, que cria também a ideia de paisagens tais como a montanha suíça, a floresta alemã, a planície húngara, o campo romano, entre outros, sejam em representações em pinturas ou na criação de parques e jardins (BESSE, 2014, p. 20).

A partir do Renascimento, com a remodelação da imagem da Terra, e a ocupação do continente americano pelos europeus, foi desenvolvido por artistas viajantes, diferentes visualidades relacionadas às descobertas e aventuras em “terras

virgens” (BESSE, 2014, p. 37). Em muitas pinturas, há representações paisagísticas, carregando a noção de paisagens imperiais, conquistadas, e de imaginários coloniais (BESSE, 2014, p. 21).

No Brasil, é possível destacar a produção de artistas holandeses que estiveram no Nordeste brasileiro no século XVII, elas “[...] caracterizam o momento inaugural na representação da paisagem americana em pintura.” (PICCOLI, 2014, p.65), tais como na produção dos europeus Frans Post (Países baixos, 1612-1680) e Albert Eckhout (Países baixos, 1610-1666). Nos trabalhos desses artistas, há a representação da exuberância tropical e exótica do Brasil em conjunto de modelos de representação da paisagem vigente na Europa. Na pintura “Paisagem com tamanduá” (Figura 35), Post representa a paisagem do Nordeste brasileiro, mesclando os cânones de representação vigentes na pintura holandesa, dando espaço para o céu e produzindo profundidade com a topografia, trazendo a população e a biodiversidade da região. No capítulo 4, a representação da paisagem no Brasil terá enfoque mais específico.

Figura 35 – Frans Post, Paisagem com tamanduá, 1660-1680, óleo sobre tela, 56 cm X 79 cm



Fonte: MASP (2018)⁴⁵.

⁴⁵ Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/paisagem-com-tamandua>>. Acesso em: 27 out. 2018.

No século XIX, a ideia de sublime foi muito valorizada no romantismo alemão, momento em que a pintura de paisagem consegue adquirir maior autonomia e plano de igualdade com a pintura histórica⁴⁶, tão valorizada nas academias de arte nos séculos anteriores (MADERUELO, 2010, p. 26). Lembrando que, nos séculos XVI e XVII, a pintura de paisagem era diminuída nas academias de arte (MATTOS, 2008, p. 11).

Este tipo de representação era presente na obra de artistas, como Caspar David Friedrich (Alemanha, 1774-1840), que explorava em suas pinturas a relação diminuta do ser humano diante da natureza, característica do romantismo alemão. Na pintura “O mar de gelo” ou “O naufrágio do Esperança” (Figura 36), o artista se baseia na história de um navio chamado Esperança naufragado numa expedição polar para representar a cena (FRANCONETI, 2018). Na imagem, com predominância em azul, o mar aparece congelado e despedaçado, com partes de gelos pontiagudos apontando para o céu, deixando transparecer ao lado os destroços do navio. A cena mostra a força da natureza em um lugar inóspito, representando e trazendo a noção de tragédia a partir da paisagem.

Figura 36 – Caspar David Friedrich, O mar de gelo, 1822, óleo sobre tela, 97 cm X 127 cm



Fonte: Kunsthalle Hamburgo⁴⁷.

⁴⁶ O gênero de pintura histórica era considerado superior aos demais, tais como a paisagem, o retrato e a natureza morte, por englobar todos eles dentro de uma narrativa complexa (COLI, 2005, p.15).

⁴⁷ Disponível em: <<https://www.hamburger-kunsthalle.de/en/exhibitions/art-public>>. Acesso em: 27 out. 2018.

O sublime busca a valorização das forças da natureza e a sensação de impotência humana, diante à grandiosidade das forças naturais, das altas montanhas, das geleiras, das cachoeiras, dos abismos e desfiladeiros, dos mares e dos fenômenos meteorológicos tais como as grandes tempestades.

Para pensar a paisagem, Besse (2014, p. 24) apresenta o conceito de artialização, tratado por Alain Roger, autor francês que explica como em cada época, diferentes modelos artísticos e perceptivos constroem a paisagem, assim como, suas características, como o bucólico, o pitoresco e o belo. Assim, o espaço adquire valor estético e se torna paisagem, quando se relaciona com a cultura humana e as artes.

A partir do século XIX, o gênero da paisagem ganhou mais espaço, tornando-se uma das vertentes artísticas mais importantes do período (GOMBRICH, 1999, p. 507). Desse modo, ela passou a ser mais valorizada, e a fazer parte de muitas experimentações artísticas, dando outros rumos para a pintura. Nesse período é possível destacar a produção de artistas como Joseph Mallord William Turner (Inglaterra, 1775 – 1851) e John Constable (Inglaterra, 1776 – 1837), que exploraram a representação da paisagem, revendo seus cânones e o modo como conceber o espaço.

Figura 37 – Joseph Mallord William Turner, Vapor numa tempestade de neve, 1842, óleo sobre tela, 91,5 cm X 122 cm



Fonte: Tate Gallery⁴⁸.

⁴⁸ Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530>>. Acesso em: 27 out. 2018.

Joseph Mallord William Turner era um artista com sucesso na Academia Real Inglesa, dialogando com a tradição e com a produção da pintura de Claude Lorrain. Mais ao final de sua carreira, passa a explorar outras questões na paisagem, representando-as repletas de movimento, criando cenas dramáticas e sublimes, com pinceladas fortes revelando o caos e a força da natureza. A luz e os efeitos atmosféricos apresentam grande importância criando toda a dinâmica da cena, que mais parece construída com vultos de imagens que sugerem formas (GOMBRICH, 1999, p.493).

Em pinturas como “Vapor numa tempestade de neve” (Figura 37), Turner traz a representação de uma tempestade, em que um barco, sugerido por manchas, parece a deriva no mar revolto, com fortes ondas. A cena, trabalhada com tons frios e quentes, representa a natureza com grandiosidade, em uma espécie de vórtice, repleto de dinâmicas visuais. A paisagem ganha autonomia, sendo um espaço de fenômenos atmosféricos, tratados pelo artista, que dá a sua interpretação.

John Constable, em sua produção, buscou pintar aquilo que via, ser fiel à visão. O artista desprezava os efeitos convencionais para a produção de paisagens em voga na época. Seu método de trabalho incluía ir ao campo, para fazer esboços rápidos da paisagem, para então retornar ao ateliê e finalizar os trabalhos (GOMBRICH, 1999, p. 495).

Figura 38 – John Constable, A carroça de feno, 1821, óleo sobre tela, 130 cm X 185 cm



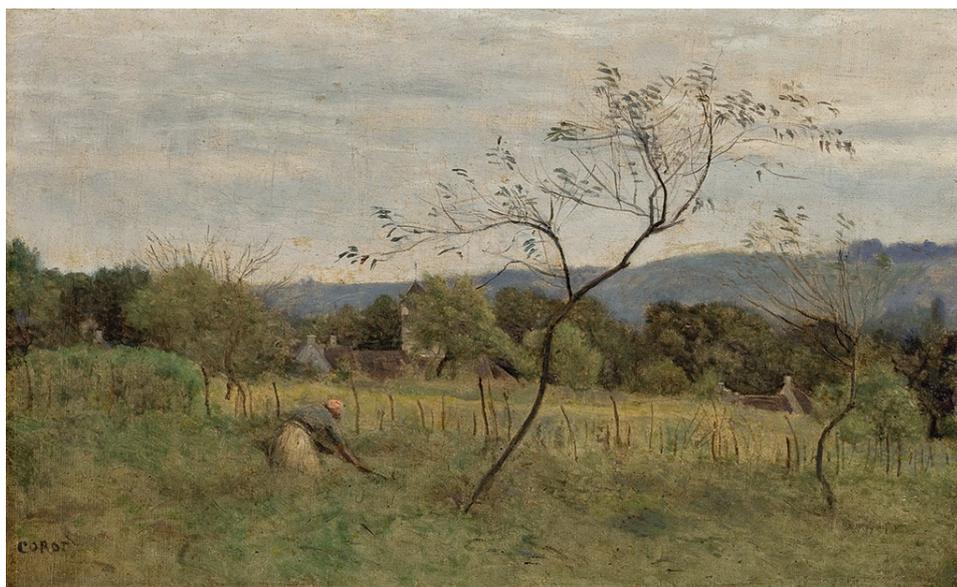
Fonte: The National Gallery⁴⁹.

⁴⁹ Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/john-constable-the-hay-wain>>. Acesso em: 5 mar. 2019.

Em pinturas como “A carroça de feno” (Figura 38), o artista representa uma cena de campo, uma paisagem rural, mostrando uma carroça atravessando um rio e um campo que se abre ao fundo, inspirados na vista de uma localidade de Suffolk, Inglaterra. A cena busca detalhar todos os elementos, suas texturas e cores, desde os reflexos na água, até a variedade cromática presente nas vegetações, no solo, nas nuvens e na casa, demonstrando o modo como o artista observava o mundo. Em 1824, a tela foi apresentada no Salão de Paris e fez grande sucesso. Sua produção influenciou diversos artistas, como os da escola francesa de Barbizon.

Este grupo foi formado por artistas como Jean-Baptiste Camille Corot (França, 1796 - 1875), Jean-François Millet (França, 1814 - 1875) e Théodore Rousseau (França, 1812 – 1867), durante a Revolução de 1848 na França, na cidade de Barbizon. Em comum, os artistas tinham uma certa impaciência com a arte oficial do período, estabelecida principalmente pelas Academias de Arte, e apresentavam o desejo de seguir o programa artístico de Constable para “[...] observar a natureza com novos olhos.” (GOMBRICH, 1999, p. 508), representando a paisagem e as cenas da vida camponesa, em direção a um “realismo”.

Figura 39 – Jean-Baptiste Camille Corot, Paisagem com camponesa, 1861, óleo sobre tela, 27 cm X 43 cm



Fonte: MASP⁵⁰.

⁵⁰ Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/paisagem-com-camponesa>>. Acesso em: 6 mar. 2019.

A produção desses artistas, tais como a de Corot, lidaram na pintura com efeitos atmosféricos e de luz, por meio da observação da paisagem, usando pinceladas menos definidas e com menos detalhamento, buscando representar a cena como um todo, como na pintura “Paisagem com camponesa” (Figura 39). A obra desses artistas influenciou a pintura do século XIX, como por exemplo, a dos Impressionistas, com a relação estabelecida diante da paisagem, da sua observação e da construção do espaço na pintura, reformulando os cânones visuais até então vigentes.

Figura 40 – Édouard Manet, Almoço na Relva, 1863, óleo sobre tela, 208 cm X 264 cm



Fonte: Wikipedia⁵¹.

Nesse período, os assuntos da pintura foram revistos, assim como o modo como foram pintados. Artistas como Édouard Manet (França, 1832-83) inovaram e chocaram ao público com a pintura “Almoço na relva” (Figura 40). Na tela, o artista

⁵¹ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/90/Edouard_Manet_-_Luncheon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg/800px-Edouard_Manet_-_Luncheon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg>. Acesso em: 6 mar. 2019.

representou em um bosque, dois homens vestidos com terno e duas mulheres, uma delas nua e olhando diretamente para fora da tela. A cena, que tem a paisagem como ambiente, traz várias diferenças, com rupturas no tratamento da pincelada e de transições entre luz e sombra, rompendo com a unidade pictórica, pois as diferentes partes não parecem compor a mesma tela. Manet, na época, chocou o público, no modo como representou a cena e o espaço, pois, segundo Martins (2007, p. 51), trouxe a noção de montagem para a articulação de elementos que parecem descontínuos, unindo diferentes referências da história da arte.

Conforme Crary (2012, p.13), no século XIX, as rupturas dos cânones de representação foram mais do que a mudança de aparência das imagens e suas convenções, pois houve a reorganização das práticas sociais, do conhecimento, das linguagens, dos espaços, das redes de comunicação, da economia, da política e das subjetividades, alterando questões produtivas e cognitivas do ser humano.

As produções artísticas das décadas de 1870 e 1880, e o surgimento da fotografia, para Crary (2012, p.23), são sintomas das mudanças que já vinham acontecendo por volta de 1820: “Novos modos de circulação, comunicação, produção, consumo e racionalização exigiram e deram forma a um novo tipo de consumidor-observador.”, proporcionaram impactos nas imagens e nos produtos, na cultura visual de massa do século XIX, em que a experiência visual recebe nova valorização.

Entre o século XVIII e XIX, ocorreram mudanças no comportamento dos europeus com as mercadorias, o que também acarretou na Revolução Industrial, produzindo mudanças na vida das pessoas. A movimentação industrial transformou a paisagem com os espaços industriais e a busca do controle da natureza. Ela também criou um sistema de produção em massa e de divisão técnica do trabalho, tornando-se gradativamente automatizado (SLATER, 2002, p.4). Houve o estabelecimento e transformações nas infraestruturas das cidades, do transporte, com ferrovias, e de comunicações, correio, telégrafo e telefone, com tecnologias que permitiram outras possibilidades de relação com o mundo.

Entre 1848 e 1945, principalmente na Europa, as grandes cidades começaram a crescer desordenadamente, pois passaram a receber grande quantidade de pessoas, vindas do campo para trabalhar nas indústrias, a chamada Revolução Urbana (SENNET, 2003, p. 261-280). Com o passar dos anos, as cidades se tornaram mais frenéticas e maiores, com iluminação artificial, diferentes construções arquitetônicas de vidro e aço, museus, ferrovias, jardins e grandes multidões. Nesse

momento, vale destacar a figura do *flâneur*, que se desloca pela cidade moderna, sem um destino, de forma a descobri-la. Esses espaços urbanos ocasionaram uma nova temporalidade acelerada, com muitos estímulos, exigindo outro tipo de percepção, daqueles que viviam nesse meio. Singer (2001) aponta o fato de que:

A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido [...] (SINGER, 2001, p. 26).

Essas questões, presentes na vida do século XIX, também estão na produção artística deste período. Nas obras do grupo de artistas do Impressionismo⁵², os temas escolhidos para as pinturas se relacionavam com a vida cotidiana, reproduzida nas telas, por meio de pinceladas rápidas, como o fruto da experiência visual do pintor diante do motivo ao ar livre, que se alterava constantemente (GOMBRICH, 1999, p. 520). As pinturas feitas por meio de manchas, explorando efeitos atmosféricos e da luz, ao serem observadas precisavam de recuo para as figuras se formarem.

Na produção de artistas como Claude Monet (França, 1840 - 1926), como na pintura “*Boulevard des Capucines*”, o artista observa a luz e explora a cor, remetendo a sensação diante do motivo, no caso, uma paisagem urbana (Figura 41). Diante do tema que pintou, Monet representou a vida na cidade, seus fluxos e a urbanização e arquiteturas que a constituíam, aspectos da vida moderna, que estava transformando a vida das pessoas. Artistas como Monet, “[...] estimularam a definição do lugar, a pintura de efeitos atmosféricos e a plasticidade, assim como a relação estreita entre a arte e a cidade moderna.” (BULHÕES; KERN, 2010, p. 8).

Muitos artistas desse período, como os impressionistas, se interessam pela arte japonesa, principalmente por gravuras que circulavam nessa época e as colecionavam. Estas imagens, em xilogravura colorida, não representavam apenas os motivos da tradição japonesa, mas também traziam cenas do cotidiano e da vida humilde (GOMBRICH, 1999, p. 525), fruto da influência da arte ocidental. O contato

⁵² Faziam parte do grupo de artistas impressionistas: Alfred Sisley (França, 1839-1899), Armand Guillaumin (França, 1841-1927), Berthe Morisot (França, 1841-1895), Camille Pissarro (Ilhas Virgens Americanas 1831-1903), Claude Monet (França, 1840 - 1926), Edgar Degas (França, 1834-1917), Frédéric Bazille (França, 1841-1870), Paul Cézanne (França, 1839-1906) e Pierre Auguste Renoir (França 1841-1919).

dos artistas europeus com a arte oriental permitiu o vislumbre de outras convenções de representação, que traziam outros métodos de representação do espaço (GOMBRICH, 1999, p. 525).

Figura 41 – Claude Monet, Boulevard des Capucines, 1873-74, óleo sobre tela, 80,4 cm X 60,3 cm



Fonte: Nelson-Atkins Museum of Art⁵³.

Produções de artistas como Katsushika Hokusai (Japão, 1760 – 1849), serviram de inspiração para os europeus. Com uma diversidade em sua produção em gravura, o artista japonês produziu uma série de imagens com 36 vistas do Monte Fuji. Dentre elas, uma que representa viajantes andando por uma estrada rodeada por vegetações (árvores e capins) e com a montanha ao fundo da cena (Figura 42). Na

⁵³ Disponível em: <<https://art.nelson-atkins.org/objects/17852/boulevard-des-capucines>>. Acesso em: 27 out. 2018.

imagem percebe-se que existe uma ventania, desestabilizando toda a cena, fazendo a árvore contorcer e carregando, para longe, chapéus e papéis.

Figura 42 – Katsushika Hokusai, Ejiri in Suruga Province (Sunshū Ejiri), 1830-1832, xilogravura sobre papel, 25,1 cm X 37,5 cm



Fonte: Met Museum⁵⁴

A obra de Hokusai evidencia a existência de outras formas de se representar a paisagem e o espaço de outras culturas e outras tradições paisagísticas. Nas gravuras japonesas, para a representação da noção de profundidade, era usada a sobreposição dos elementos, sendo os mais próximos, representados na parte inferior da imagem e os mais distantes na parte superior, diminuindo gradativamente o tamanho. E também eram usadas a perspectiva cavaleira e isométrica, por meio de linhas que não convergem para pontos de fugas em comum, mantendo-se paralelas (AUMONT, 2008, p. 215).

Retornando a arte europeia do final do século XIX, outro artista, que representou a paisagem e trouxe outros paradigmas inspiradores para a Arte Moderna foi Paul Cézanne (França, 1839 - 1906). Conforme Dunning (1991, p. 143), Cézanne, influenciado por questões da tridimensionalidade na pintura e da saturação da cor dos Impressionistas, desenvolveu a noção de construção e estruturação de planos frontais na imagem, por meio da cor, fazendo com que alguns deles avançassem e outros recuassem.

⁵⁴ Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55735>>. Acesso em: 6 mar. 2019.

Figura 43 – Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire, 1902-1904, óleo sobre tela, 73 cm X 91,9 cm



Fonte: Philadelphia Museum of Art⁵⁵.

Cézanne usou a cor para integrar o espaço pictórico, criando a ambiguidade entre a superfície e a profundidade, descartando a perspectiva linear, e criando pinceladas paralelas para criar a representação da paisagem (DUNNING, 1991, p.146), como na série de pinturas feitas do Monte Santa Vitória (Figura 43). O artista recombina elementos da pintura do Renascimento, criando outra espécie de espacialidade, adotando uma perspectiva fraturada, com diferentes fragmentos que sugerem uma visão pluralista, deixando de lado a representação com um único ponto de vista.

No século XIX, a cor teve grande influência no modo como a paisagem foi representada. Neste período, surgiu uma efervescência de pesquisas, tais como as de Johann Wolfgang von Goethe (Alemanha, 1749 – 1832) e Michel-Eugène Chevreul (1786 – 1889) problematizando o fenômeno da percepção humana e os processos retinianos (CRARY, 2012,138), que também tiveram seus desdobramentos na pintura.

⁵⁵ Disponível em:

<<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102997.html?mulR=502808334|21>>. Acesso em: 27 out. 2018.

Figura 44 – Georges Seurat, Uma tarde de domingo na Ilha de La Grand Jatte, 1884-1886, óleo sobre tela, 207 cm X 308 cm



Fonte: Wikipedia⁵⁶.

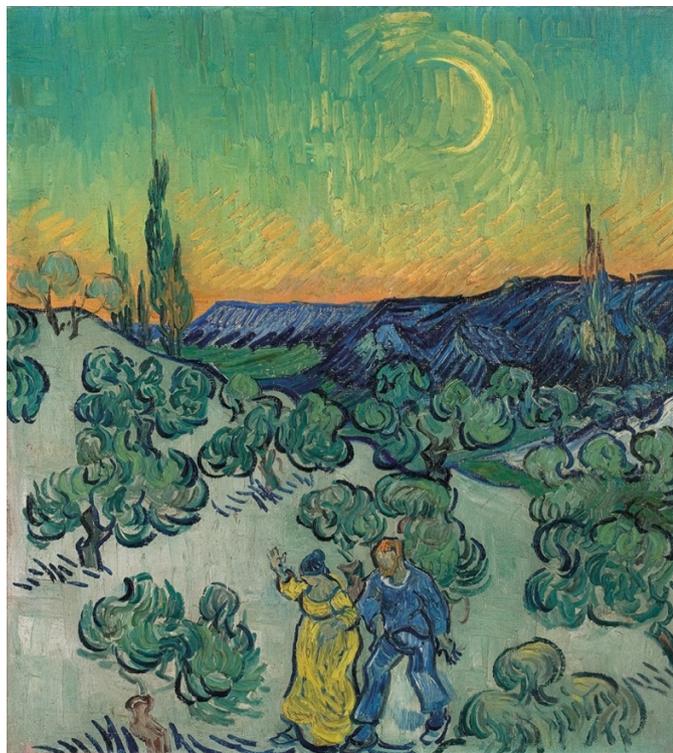
Artistas como George Seurat (França, 1859 -1891), exploraram a cor, reproduzindo a paisagem por meio de pontos com variações cromáticas, buscando a mistura óptica delas, unindo o método impressionista de pintura às teorias sobre a visão (GOMBRICH, 1999, p. 544). Seurat, produziu cenas de paisagem, tais como “Uma tarde de domingo na Ilha de La Grand Jatte” (Figura 44), mostrando os costumes da época e criando dinâmicas entre luz e sombras coloridas, e a noção de profundidade, fazendo uso de pequenos pontos coloridos, que à distância, na percepção do observador, são formadas as cores de cada uma das áreas da imagem.

Vincent van Gogh (Holanda, 1853 - 1890) e Paul Gauguin (França, 1848 - 1903), no final do século XIX, também exploraram outras visualidades para a paisagem, sendo que ambos saíram das grandes cidades para viver em outras regiões, para ter contato com a natureza e a vida “natural” (CAMARGO, 2014, p. 303). Os dois artistas trabalharam em suas produções, com a sintetização da forma, explorando os contrastes de cores saturadas.

⁵⁶ Disponível em:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7d/A_Sunday_on_La_Grande_Jatte%2C_Georges_Seurat%2C_1884.jpg>. Acesso em: 6 mar. 2019.

Figura 45 – Vincent van Gogh, Passeio ao crepúsculo, 1889-1890, óleo sobre tela, 52 cm X 47 cm



Fonte: MASP⁵⁷.

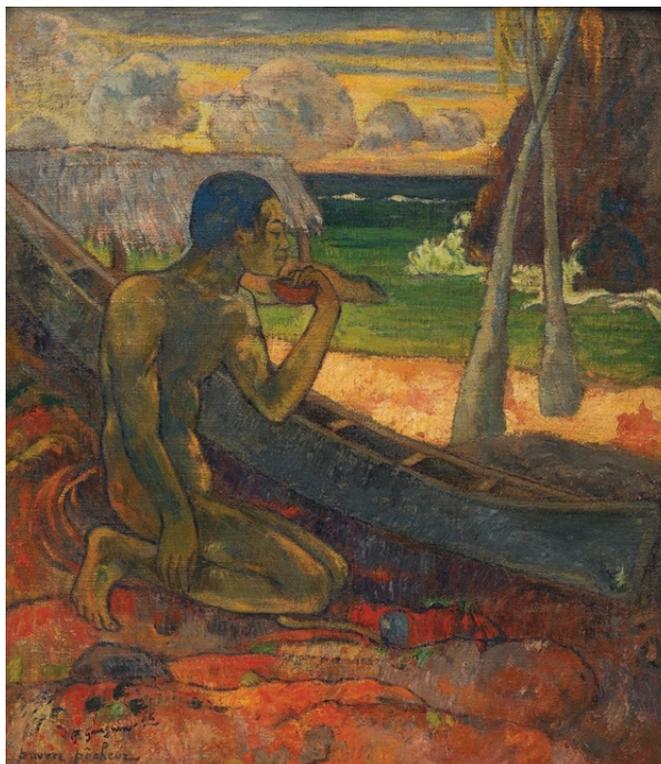
Van Gogh, de origem holandesa, mudou-se para Aix, sul da França, tendo o contato com a luz e cores mais intensas da região. Em suas produções, a representação da paisagem teve grande destaque, sendo representado o campo, as vegetações, em diferentes momentos do dia e estações do ano. Fazendo uso de cores saturadas e a representação da luz, o artista representou a noção de espaço (GOMBRICH, 1999, p. 547). Ele trabalhou com a tinta espessa e com pinceladas sinuosas, criando a dinâmica e tensão na imagem, exagerando e distorcendo as formas, como na pintura “Passeio ao crepúsculo” (Figura 45).

Gauguin, por algum tempo viveu com Van Gogh em Aix, mas por conta de desentendimentos acabou deixando a região, para mais tarde morar no Taiti, na Polinésia Francesa. Lá, buscou uma vida mais simples, tendo contato com os habitantes e com a arte local. Todo esse repertório, vivido em uma cultura “exótica”, foi explorado em suas pinturas, que também utilizavam a cor e a sintetização da forma.

⁵⁷ Disponível em: <<https://www.masp.org.br/acervo/obra/passeio-ao-crepusculo>>. Acesso em: 6 mar. 2019.

Em pinturas como “Pobre pescador” (Figura 46), foi utilizada a ideia de “primitivo” e “selvagem”, a partir da vivência do artista na natureza e na paisagem, (GOMBRICH, 1999, p. 547).

Figura 46 – Paul Gauguin, Pobre pescador, 1896, óleo sobre tela, 75 cm X 65 cm



Fonte: MASP⁵⁸.

As obras de Van Gogh, Gauguin e Cézanne, no final do século XIX, também exploraram a representação da paisagem, tendo-a como um elemento de experimentação dos cânones tradicionais, sendo eles transformados pelo uso cromático e pictórico, e também pela vivência desses artistas. Suas produções deixaram fortes influências na Arte Moderna do início do século XX, como por exemplo, no cubismo, no fauvismo e no expressionismo, dando a pintura outros rumos, diferentes daqueles estabelecidos nas Academias de Arte (GOMBRICH, 1999, p 555).

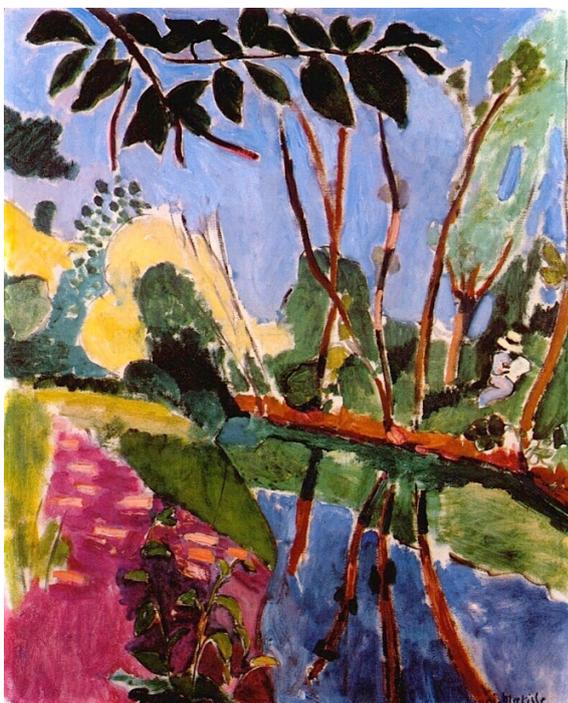
No início do século, XX, transformações sociais, políticas e econômicas, além das filosóficas e científicas, bem como o colapso de sistemas e valores autoritários tradicionais, com guerras, como a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918) e a Segunda

⁵⁸ Disponível em: < <https://www.masp.org.br/acervo/obra/pobre-pescador>>. Acesso em: 6 mar. 2019.

Guerra Mundial (1939 – 1945), fizeram parte do cenário europeu e mundial, impactando as concepções que o ser humano tinha sobre o mundo (STANGOS, 1991, p. 7). Muitos artistas passaram a rejeitar as formas de arte da tradição europeia de arte figurativa, alterando cânones construídos ao longo de séculos, que buscavam na figuração a representação e a ilusão no plano bidimensional na pintura.

A Arte Moderna, segundo Flores (2011, p. 34), é um momento em que questões da “Visão Objetiva”, como mimese, objetividade visual e beleza, são repensados e questionadas, assim como as convenções de representação são reajustadas. Estas alterações na representação na pintura, demonstraram a importância da perspectiva e a da ilusão de profundidade, nas representações ao longo dos séculos (AUMONT, 2008, p.218). A pintura e a representação da paisagem, dialogam com as diferentes transformações culturais da época, envolvendo processos que já vinham acontecendo no final do século XIX, e as imagens são produzidas de modo sintetizado, sendo explorada a materialidade da tinta, e também as relações cromáticas. Em muitas dessas produções, as representações passam por processos de fragmentação, em que a perspectiva não é mais usada.

Figura 47 – Henri Matisse, La berge, 1907, óleo sobre tela, 73 cm X 60,5 cm

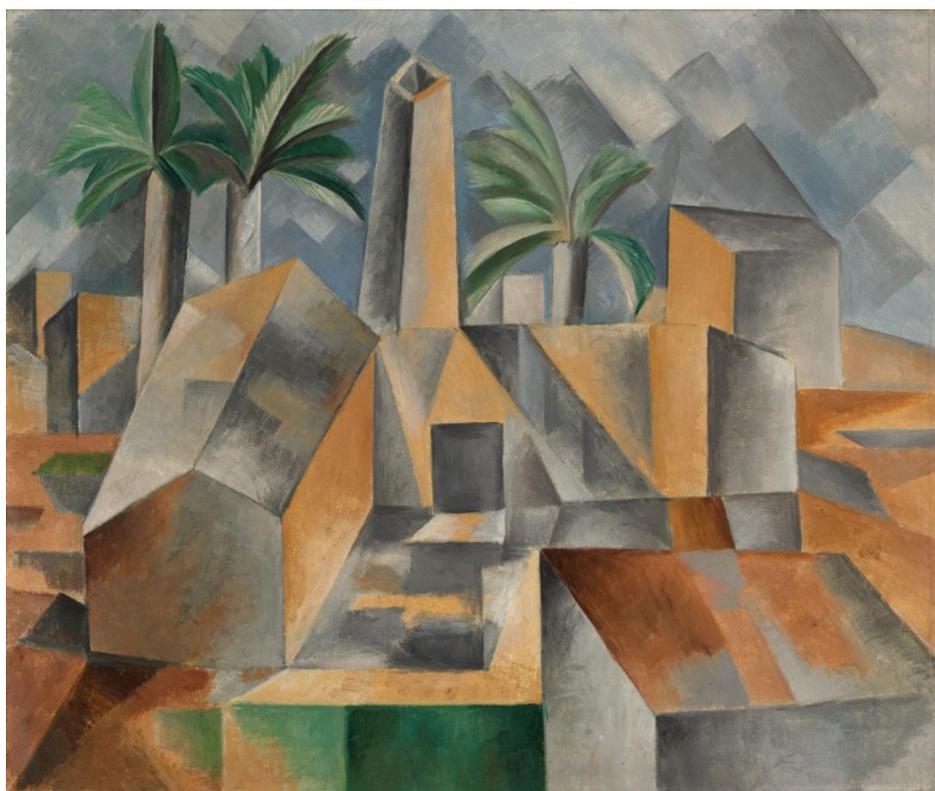


Fonte: Carstens⁵⁹.

⁵⁹ Disponível em: < <https://www.cyndycarstens.com/application/files/6914/7224/3400/matisse.jpg> >. Acesso em: 27 out. 2018.

Isso é visível na obra de Henri Matisse (França, 1869 - 1954), que fez parte de um grupo de pintores conhecidos como “*Les Fauves*” (Os selvagens), fauvistas, e que se tornou uma grande referência na pintura pelo modo como a pensou ao longo da sua carreira (GOMBRICH, 1999, p. 571). No trabalho, “*La berge*” (A margem), é possível ver como a Matisse rompe com os cânones da representação da paisagem (Figura 47), dialogando com questões propostas por Van Gogh, Cézanne, e também da arte oriental e africana. A pintura foi realizada com manchas de cores com cores saturadas e formas sintetizadas, por meio de pinceladas aparentes, de modo a representar uma floresta e um rio. Há uma ambiguidade na construção espacial da imagem, ela parece ser tanto plana quanto profunda, pelos campos fragmentados cromáticos sem a gradação cromática.

Figura 48 – Pablo Picasso, L'Usine de Horta de Ebro, 1909, óleo sobre tela, 53 cm X 60 cm



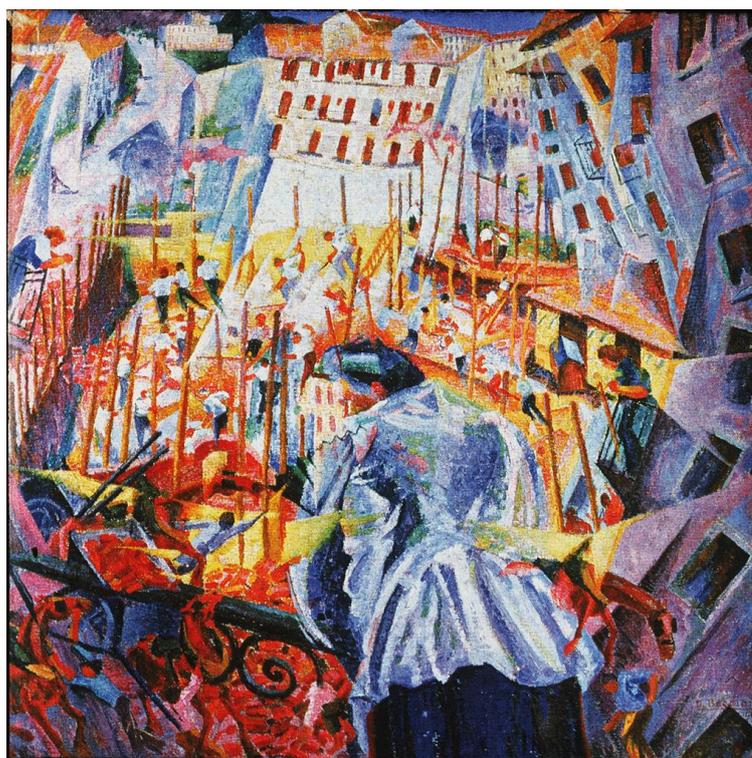
Fonte: NeWestMuseum Museum of Modern Western Art⁶⁰.

⁶⁰ Disponível em:

<http://www.newestmuseum.ru/data/authors/p/picasso_pablo/brick_factory_in_tortosa.php?lang=en>. Acesso em: 27 out. 2018.

A paisagem não foi o principal assunto tratado por Pablo Picasso (Espanha, 1881 - 1973), dentre as que pintou, é possível citar “*L'Usine de Horta de Ebro*” (Fábrica no Horto de Ebro). Na pintura (Figura 48), o artista representa a vista de uma fábrica contraponto as vegetações do seu entorno com tons neutros. As formas são simplificadas e geometrizadas, criando diferentes planos fragmentados, sem os recursos da perspectiva tradicional, assim a paisagem se constitui de outro modo. Artista do cubismo, inspirado por Cézanne e a arte africana, Picasso tratou as representações por meio de fragmentos geométricos e diferentes vistas (GOMBRICH, 1999, p. 574). Esse estilo marcou uma época e influenciou muitos movimentos artísticos, não só na Europa, como em outras partes do mundo. Dentre esses movimentos, é possível citar o Futurismo, que utilizou matrizes artísticas do cubismo, para tratar das transformações culturais e tecnológicas da época na Itália.

Figura 49 – Umberto Boccioni, *La strada entra nella casa*, 1911, óleo sobre tela, 100 cm X 100,6 cm



Fonte: Sprengel Museum Hannover⁶¹.

⁶¹ Disponível em: <https://www.sprengel-museum.com/painting_and_sculpture/individual_artists/umbertoboccioni1.php?bild_id=48092822>. Acesso em: 7 mar. 2019.

O Futurismo italiano foi um movimento de vanguarda e de rebelião contra a cultura oficial e as representações naturalistas. Ele iniciou em 1909 com um manifesto, que buscava a negação do passado, pela destruição de cidades históricas e dos museus. (ARGAN, 1992, p. 313.) O movimento valorizava a revolução industrial e tecnológica, exaltando as novas cidades como máquinas em constante movimento.

Em “*La strada entra nella casa*” (A estrada entra na casa), Umberto Boccioni (Itália, 1882-1916), um dos fundadores do grupo, representa uma paisagem urbana (Figura 49). Na pintura, há uma mulher que olha para a cidade, prédios, a rua e as pessoas, criando dinâmica e movimentação, sendo toda a vista tratada com formas fragmentadas e sobrepostas, dando a noção de simultaneidade. A cena traz todo o dinamismo que passa a fazer parte das cidades no início do século XX.

Entre outros movimentos artísticos europeus que exploraram a paisagem, também é possível citar o Surrealismo, que lidava com o irracional e o inconsciente na arte, muitas vezes a partir do uso de elementos distintos, mas que passam a estar ligados (ARGAN, 1992, p. 361). Fizeram parte desse movimento, artistas como René Magritte (Bélgica, 1898-1967) e Max Ernst (Alemanha, 1891 - 1976).

Figura 50 – René Magritte, *La condition humaine*, 1933, óleo sobre tela, 100 cm X 81 cm



Fonte: National Gallery of Art⁶².

⁶² Disponível em: <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.70170.html>>. Acesso em: 14 mar. 2019.

René Magritte, dentre os surrealistas, trabalhou a partir da ambiguidade das imagens, criando analogias entre elas, por meio de uma lógica envolvendo o absurdo, o questionamento da linguagem e das representações, pelo modo como pintava suas telas (ARGAN, 1992, p. 364). Dentre as obras que produziu, “*La condition humaine*” (A condição humana), representa uma cena em que a paisagem é simultaneamente vista de uma janela e uma pintura sobre a tela (Figura 50). O artista, por meio de um jogo de ambiguidade coloca a representação paisagística em questão. Toda a imagem é uma pintura, mas o artista busca articular a própria construção da paisagem como conceito, pelo meio pictórico e a janela.

Em pinturas como “*Europe after the Rain II*” (Europa depois da chuva II), Max Ernst, produziu uma paisagem onírica (Figura 51), uma região montanhosa e acidentada com rochas e vegetações dando a ela características fantasmagóricas, apocalípticas e com figuras antropomórficas, tratando a paisagem como um espaço do inconsciente e da mistura de signos (ALARCÓ).

Figura 51 – Max Ernst, Europe After the Rain, 1940-1942, óleo sobre tela, 54,8 cm X 147,8 cm



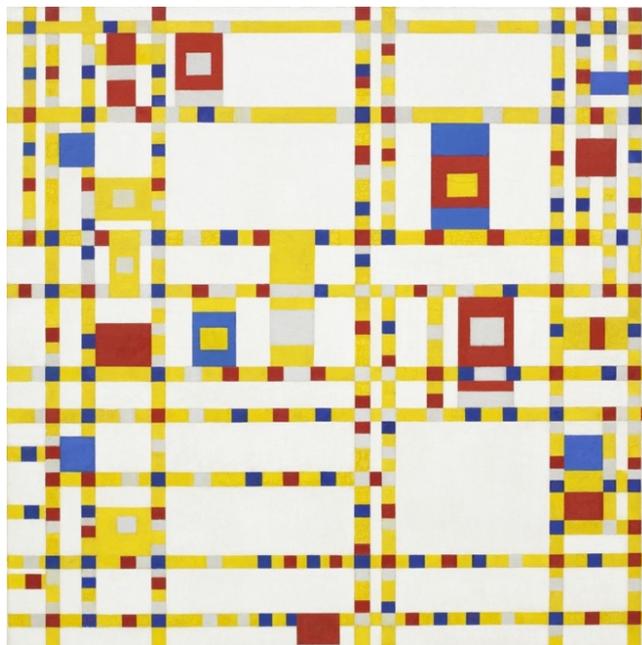
Fonte: Artsy⁶³.

Nas experimentações abstratas, a referência da paisagem urbana também surge, como na pintura de Piet Mondrian (Holanda, 1872 – 1944), intitulada “*Broadway Boogie Woogie*” (Figura 52). Usando a configuração da grade, composta por linhas horizontais e verticais, e por quadrados em cores primárias, amarelo, vermelho, azul e o branco, o artista se inspira na arquitetura de Nova York, e na movimentação da cidade (ARGAN, 1992, p. 399). No modernismo europeu foram usadas diferentes

⁶³ Disponível em: < <https://www.artsy.net/artwork/max-ernst-europe-after-the-rain>>. Acesso em: 27 out. 2018.

formas de espacialidades na pintura, desconstruindo tradições, apontando caminhos para como a paisagem será tratada no final do século XX e início do século XXI na pintura.

Figura 52 – Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie* 1942-43, óleo sobre tela, 127 cm X 127



Fonte: Moma⁶⁴.

A Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) acarretou em crises políticas e econômicas. Muitos dos artistas europeus, por conta das perseguições do regime nazista, mudaram-se para os Estados Unidos, e a Europa deixou de ser o grande centro da arte moderna mundial, título passado especificamente Nova Iorque (ARGAN, 1992, p. 507).

Nesse momento, continuam a existir diferentes experiências abstratas, tanto geométricas, quanto informais, além da arte conceitual, minimalismo, e outras manifestações figurativas, como a *Pop Art*, que buscou suas referências nas imagens da sociedade de consumo e nos veículos de comunicação de massa, como a televisão, o cinema, revistas e jornais (ARGAN, 1992, p. 575).

Inserido no movimento da *Pop Art* internacional, é possível citar a produção do inglês David Hockney (Inglaterra, 1937). A paisagem ao longo de sua carreira, fez parte de sua produção, retratando, por exemplo, casas e arquitetura de Los Angeles,

⁶⁴ Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/78682>>. Acesso em: 27 out. 2018.

nos Estados Unidos, assim como vistas da sua terra natal Yorkshire (JOKOWISKI, 2017, p.69). Em telas como “A Bigger Splash” (Figura 53), de 1967, Hockney, usando a referência de fotografias e de desenhos de observação, representa a vista de uma casa com piscina, também tratando da movimentação da superfície da água, um momento possível de registrar apenas com câmeras. Na pintura, o artista deixa as bordas no entorno da imagem em branco, representando uma cena ensolarada, fazendo o uso da tinta acrílica, técnica que ganhava popularidade na época.

Figura 53 – David Hockney, A Bigger Splash, 1967, acrílica sobre tela, 242 cm X 243 cm



Fonte: Tate⁶⁵.

Artistas como Gerhard Richter (Alemanha, 1932), lidaram com a bipolarização do mundo pós-guerra, dividido entre capitalistas e socialistas. No ano de 1961, fugiu da Alemanha Oriental para a Ocidental (HARRISON; WOOD, 1998, p. 251), trocando também a tradição figurativa do realismo socialista pela *Pop Art* alemã.

⁶⁵ Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-a-bigger-splash-t03254>>. Acesso em: 25 mar. 2019.

Figura 54 – Gerhard Richter, Chinon n° 645, 1987, óleo sobre tela, 200 cm X 320 cm



Fonte: Gerhard Richter⁶⁶.

A produção de Richter é reconhecida pela relação com a imagem fotográfica. Ao longo de sua vida, o artista colecionou fotos, tanto dos meios de comunicação, como autorais, usando-as como matriz para sua produção em pintura. A partir da década de 1960, Richter passa a produzir uma série de trabalhos baseadas em fotografias de paisagens rurais e urbanas (HARRISON; WOOD, 1998, p. 228), como em “Chinon” (Figura 54), tratando nelas o questionando sobre imagem e procedimentos da pintura, muitas vezes embaçando-as e desmaterializando-as, dialogando com a tradição da pintura alemã e dessacralizando-a.

Outro artista a ser citado, também da Alemanha, trabalhando com a representação da paisagem é Anselm Kiefer (Alemanha, 1945), que produz imagens de espaços desolados (Figura 55). O artista nascido no pós-guerra, em um cenário de ruínas e destroços, produz pinturas em grandes formatos, acrescentando além da tinta, outros materiais como palha e chumbo, relacionando-se com o passado da Alemanha, com imagens escuras e tons neutros de campos arados e arquiteturas.

⁶⁶ Disponível em: < <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/landscapes-14/chinon-7623/?&categoryid=14&p=4&sp=32>>. Acesso em: 8 mar. 2019.

Figura 55 – Anselm Kiefer, Bohemia Lies by the Sea, 1996, óleo, emulsão, goma-laca, carvão vegetal e tinta em pó sobre tela, 191 cm X 561 cm



Fonte: Met Museum⁶⁷.

A produção de Kiefer na década de 1980, associa-se ao neoexpressionismo. Considerado pela crítica como uma espécie de resposta à arte conceitual, tinha um tipo de pintura que dialogava com a figuração expressionista, gestual e com matéria pictórica, tratando de diferentes temas, dentre eles a paisagem. O neoexpressionismo produziu reverberações em todo o mundo, inclusive no Brasil, provocando uma espécie de “volta institucional da pintura” (GODFREY, 2009, p. 62).

Figura 56 – Peter Doig, Echo Lake, 1998, óleo sobre tela, 230 cm X 360 cm



Fonte: Tate⁶⁸.

⁶⁷ Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1997.4ab/>>. Acesso em: 27 out. 2018.

⁶⁸ Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/doig-echo-lake-t07467>>. Acesso em: 22 fev. 2019.

No final da década de 1990, a paisagem continua a ser tratada por uma geração de novos artistas, tais como Peter Doig (Escócia, 1959), europeu que morou em Trindade e Tobago e também no Canadá. Suas pinturas, trazem a representação de grandes cenas de paisagens com figuras misteriosas, como a tela “*Echo Lake*” (Figura 56). A pintura apresenta uma cena sinistra, com uma figura diante de um lago, em um campo com um carro da polícia, rodeado por uma floresta. Partindo de fotografias e de memórias, Doig produz paisagens melancólicas, explorando a materialidade da tinta e manchas de cores, como uma pintura abstrata. Unindo toda a tradição da paisagem e agregando outras possibilidades aos cânones de representação (SCHWABSKY, 2002, P. 92).

Nesse breve panorama sobre a representação da paisagem na pintura europeia, buscando compreender algumas de suas matrizes e construções na arte ocidental, fica visível como ocorreram transformações nas concepções e ideias na representação do espaço, alterações que também ocorreram nos modos de viver e de se relacionar com o mundo (DUNNING, 1991, p. 5). Assim como a representação da paisagem, a pintura foi modificada ao longo dos anos, apesar de poder ser feita de modo tradicional, continua carregando inventividade, demonstrando diferentes possibilidades. Segundo Wollheim (2002):

Muitas mudanças se processaram, ao longo dos séculos, nas condições de exercício de pintura: mudanças nos materiais, na escala física do trabalho, na avaliação social da pintura, nas convenções vigentes, nas mútuas expectativas do pintor e do público [...] (WOLLHEIM, 2002, P.39).

No século XX e também no XXI, houve uma mudança de paradigmas do conceito de paisagem: “[...] as transformações políticas, geográficas, climáticas, comerciais e tecnológicas estabeleceram novas possibilidades de relacionamento com o território e o meio ambiente [...]” (BULHÕES; KERN, 2010, p.8). Dessa maneira, proporcionando novas posturas estéticas e éticas, não só do artista, mas do ser humano, com a preocupação com a degradação e preservação do meio ambiente, o próprio sentido de contemplação mudou.

Nesse novo contexto, segundo Besse (2014, p.23), é possível considerar novos objetos paisagísticos originados com o surgimento das grandes metrópoles industriais e pós-industriais, que apresentam grandes fluxos na vida contemporânea. Surgem outras sensibilidades paisagísticas com a renovação das formas e ritmos

plásticos, tecnologias desde principalmente o início de século XX (BESSE, 2014, p.23).

No caso das artes visuais, nota-se como o olhar dos artistas se transforma. Além da produção em pintura, que passa a trazer diferentes abordagens e formas de representação, é possível destacar a fotografia, vídeo, a *land art* e interferências urbanas, acontecendo em diferentes partes do mundo. Estas propostas podem ser efêmeras e conceituais, em espaços públicos, da cidade ou em territórios abertos, trazendo outras formas de interferir, representar e tratar a paisagem (MADERUELO, 2010, p.31).

Dentro desse contexto é possível citar trabalhos como “Spiral Jetty” (Figura 57), de Robert Smithson (Estados Unidos, 1938 – 1973), produzindo o desenho de uma espiral com terra, pedras e outros materiais sobre um lago e também “Arco inclinado” (Figura 58) de Richard Serra (Estados Unidos, 1938), que fez uma intervenção em uma praça da Cidade de Nova Iorque, obrigando as pessoas a mudarem seus percursos diários, gerando um conflito que acarretou na retirada e destruição do trabalho.

Figura 57 – Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970, intervenção sobre lago, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah



Fonte: Sartle⁶⁹.

⁶⁹ Disponível em: < <https://www.sartle.com/artwork/spiral-jetty-robert-smithson> >. Acesso em: 27 de out. 2018.

Figura 58 – Richard Serra, Arco inclinado, 1981, aço, 365.7 cm X 3657.6 cm X 30.45 cm



Fonte: Tate⁷⁰.

No final do século XX e início do XXI, o ser humano se relaciona com diferentes meios de comunicação, mídias e imagens, como a fotografia, o cinema, jogos e técnicas digitais, com o processamento de imagens, por meio da informática, proporcionando outras paisagens, relacionadas com o imaterial e a virtualidade.

Os recursos digitais, baseados na noção de simulação por meio de processos computacionais e de procedimentos de visualização, também, apresentam função de aprendizado, assim como a arte pictórica “[...] determinando então um conjunto de valores ordenados em uma visão, ou seja: uma paisagem.” (CAUQUELIN, 2007, p. 16).

As diferentes tecnologias interferem nas maneiras de se olhar para o planeta e o espaço, por meio de satélites e telescópios (Figura 59), revelando mundos a serem descobertos, galáxias, estrelas, planetas e buracos negros, criando outra relação de escala com as suas superdimensões (CAUQUELIN, 2007, p. 177). Para Cauquelin (2007, P. 16), “[...] a tecnologia evidencia a artificialidade de sua constituição como paisagem”.

⁷⁰ Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/gallery-lost-art-richard-serra>>. Acesso em: 8 mar. 2019.

Figura 59 – Imagem da galáxia NGC 5949, localizada a 44 milhões de anos luz, registrada pelo Telescópio espacial Hubble.



Fonte: Nasa⁷¹.

Conforme Cauquelin, o campo de estudo da paisagem se ampliou, apresentando um panorama mais vasto, onde ocorrem versões inéditas da percepção da paisagem, por meio dos audiovisuais: “[...] se os conteúdos mudaram, a experiência do mundo passa sempre pelos mesmos caminhos.” (2007, p. 16). Estas imagens, como pinturas, fotografias, vídeos e esculturas, constituem paisagens mestiças e híbridas, proporcionando outros tipos de experiências, diferentes daquelas já proporcionadas pelas convenções pictóricas.

Nessa breve descrição sobre a construção do gênero de pintura de paisagem na Europa, nota-se que o conceito não é algo que se manteve fixo. Segundo Bulhões e Kern (2010, p.9), existem diferentes abordagens do tema em tempos distintos, relacionadas à cultura dos seres humanos e seu entorno:

A criação da paisagem foi um fenômeno da modernidade e do homem citadino, e evidenciou o olhar mais objetivo e sensível, distante e investigativo sobre a natureza, possibilitando reinventá-la e, ao mesmo tempo, configurá-la enquanto simulacro, imprimindo-lhe distintos significados. Assim, a paisagem surgiu como criação artificial e estética que representava a relação do homem com a natureza, bem como revelava a tomada de consciência de si, como sujeito. (BULHÕES; KERN, 2010, p. 7)

⁷¹ Disponível em: <<https://www.nasa.gov/image-feature/goddard/2017/hubble-displays-a-dwarf-spiral-galaxy>>. Acesso em: 27 de out. 2018.

Tratar brevemente do histórico europeu da construção da paisagem, traz a compreensão de que o conceito não é algo dado ou simplesmente naturalizado, pois está relacionado com a cultura, com convenções da época, do lugar, da classe social e do nível de formação de quem a contempla (MADERUELO, 2010, p.17). Nem todas as culturas compreendem a paisagem do mesmo modo (SCHAMA, 1996, p.25).

Para Maderuelo (2010, p. 13), a pintura teve papel importante para a construção do olhar para a paisagem. A compreensão da paisagem se dá por filtros simbólicos e tem a ver com as heranças do passado, com elementos que marcam a sensibilidade de um determinado contexto temporal, trazendo ao olhar, formas de conceber e viver no espaço e no tempo (CAUQUELIN, 2007, p.96). Conforme Schama (1996, p. 24), a tradição da paisagem é o resultado de uma cultura construída, por meio de mitos, lembranças e obsessões que permanecem ao longo dos séculos e continuam moldando o entorno, as construções materiais e simbólicas. Isso se dá na forma como o ser humano se sensibiliza com o tempo, com aquilo que é durável ou efêmero, com as dimensões e distâncias e também com as formas vivas (CAUQUELIN, 2007, p. 174).

A paisagem é uma invenção, onde foram acumuladas várias tradições e imaginários, relacionados com a economia, com a história, a geografia, a religião, as artes, as ciências e com a tecnologia. O conceito continua a se desdobrar e a se atualizar, assim como a cultura, mediadora daquilo que é conhecido como paisagem.

As imagens, dentro de sua grande diversidade, carregam convenções da visão no modo como elementos podem ser representados. Isso também se dá na forma como a paisagem vem sendo representada na pintura ao longo do tempo, a partir da experiência da visão, organizando os elementos por meio de uma linha de horizonte que separa a parte inferior da superior, o céu e a terra. De acordo com Aumont (2008):

[...] a representação de uma paisagem não é nem mais nem menos convencional em uma pintura chinesa tradicional, em um desenho egípcio da época faraônica, em um quadro holandês do século XVII, em uma fotografia de Ansel Adams etc – e que a diferença que estabelecemos entre essas diversas representações, por exemplo quando julgamos umas mais adequadas do que outras por serem mais semelhantes, é totalmente contingente à nossa cultura de ocidentais do século XX. (AUMONT, 2008, p.104).

A paisagem como matriz de um gênero produzido na Europa, se espalhou por todo o mundo, tendo reverberações inclusive no Brasil, colonizado pelos europeus.

Essas matrizes se desdobraram em várias tendências visuais sobre a paisagem que são vistas no capítulo 4.

A mudança do século XX para o XXI não significa a ruptura de um processo, mas a continuidade e adensamento de questões sobre a representação da paisagem, que continuarão a se articular e sofrer interferências de questões culturais e tecnológicas. No item a seguir, será tratada a representação da paisagem na pintura do século XXI e a sua relação com as imagens e os processos culturais, tecnológicos e artísticos.

3.1 PROCESSOS CULTURAIS E TECNOLÓGICOS NA PINTURA DE PAISAGEM DO SÉCULO XXI

Este item busca refletir sobre as modificações da representação da paisagem na pintura do início do século XXI, sendo vistos conceitos que permeiam determinadas produções desse período. A intenção, aqui, é mostrar trabalhos de alguns artistas de diferentes partes do mundo, citados em catálogos de artes, tais como “*Painting Today*” (2009) e a coleção “*Vitamin P*”, que apresentam panoramas sobre a produção da pintura mundial, demonstrando transformações nos cânones de representação desse gênero artístico.

Para contextualizar e refletir sobre estas produções artísticas, serão utilizados pontos levantados por Laurentiz (1991). O autor compreende o pensamento artístico como uma holarquia, ou seja, processos separados, integrados em algo único para a geração de um trabalho (LAURENTIZ, 1991, p. 17). Fazem parte deste pensamento: o mundo, a mente e a ação do artista, evidenciando três momentos: o *insight*, a operacionalização e a avaliação.

O *insight* é a ideia desencadeadora de todo o processo de produção artística, a partir da relação com o mundo. A operacionalização é a ação artística, quando o artista busca os meios e materiais para a produção. A avaliação é o momento, onde o artista analisa aquilo que foi produzido, estabelecendo um diálogo. São três fases complexas na produção, que são independentes, porém se integram (LAURENTIZ, 1991, p.126).

Ao se observar pinturas, é necessário ter consciência da existência de processos artísticos, relações entre ideias, processos e materiais, que dão forma para as obras. A holarquia do pensamento artístico envolve o modo como os artistas produzem imagens a partir de um determinado contexto de experiências artísticas,

sociais, políticas, econômicas e tecnológicas. As imagens aqui observadas, buscarão relacionar esses itens processuais artísticos com processos culturais que vêm se desdobrando ao longo do tempo, e que ganham força no século XXI.

A pintura, como um meio expressivo artístico no Ocidente, apresenta diferentes tradições e vertentes, ligadas à figuração e abstração (GODFREY, 2009, p. 9). Cada meio e circuito apresenta suas particularidades, reflexões e críticas sobre a pintura, com variadas possibilidades de visualidades e de materialidades nos trabalhos (GODFREY, 2009, p.7).

A pintura como meio expressivo artístico, recebeu críticas ao longo do século XX, por se acreditar estar obsoleta e poder ser substituída por outras tecnologias, como a fotografia, o vídeo ou outras mídias (GODFREY, 2009, p. 10). Contudo, ao contrário de determinismos tecnológicos e artísticos⁷², acreditando que os aparatos seguem um percurso neutro e linear de aprimoramento e de esgotamento. O que se percebe ao longo do século XX e XXI, são produções pictóricas que continuam a problematizar a imagem por meio da pintura.

No século XXI, a pintura continua se transformando, podendo ser entendida como um meio para se discutir e criticar as imagens, pela relação do artista com o seu entorno, com os diferentes repertórios e materiais. Pintar no século XXI, também, significa lidar e assumir suas bagagens e diferentes tradições, entendendo a existência de processos de construções no modo como a história da arte é contada, favorecendo principalmente aquela produzida por homens europeus, em muitos momentos buscando a ideia de uma linearidade ou de progresso (GODFREY, 2009, p. 17). Porém, no século XXI, muitas dessas narrativas têm sido revistas, por meio de pesquisas, como as que tratam questões raciais e de gênero nas artes visuais.

Na produção em pintura do século XXI, há uma variedade de possibilidades de imagens, elas carregam vestígios de diferentes momentos artísticos da história da arte (COELHO; DIEGUES, 2011). Estas produções, desde o final do século XX, já não

⁷² O determinismo tecnológico compreende que o desenvolvimento tecnológico, por si só, tem “[...] capacidade de transformar toda a sociedade, independentemente de suas outras dimensões”, sendo a tecnologia um elemento determinante na vida social (CARVALHO, 1998). De acordo com Carvalho (1998), este ponto de vista parte do princípio que se uma sociedade apresenta a capacidade de desenvolver e ter tecnologias avançadas, ela então também apresentará progresso social. Contudo, os determinismos, não só considerando os tecnológicos, mas os biológicos e porque não os artísticos, são reducionistas, não permitindo uma visão total da sociedade, das interdependências entre “fenômenos culturais, políticos, econômicos, ideológicos, religiosos, educacionais, jurídicos, tecnológicos e históricos, todos interagindo de formas diversas com o meio geográfico e com as características biológicas das pessoas que compõem os grupos sociais, para se ter uma melhor compreensão da sociedade humana. (CARVALHO, 1998).

se baseiam necessariamente na ideia do novo, do original ou de uma transformação linear, característica da modernidade (CHIARELLI, 2002, p. 101). Nesse contexto de diversidade, algumas das produções artísticas dialogam com o gênero de pintura de paisagem e agregam variados elementos em sua representação.

A pintura de paisagem, como visto no item anterior, apresenta um papel importante na construção da percepção do ser humano sobre o espaço. O conceito está inserido em processos constantes de transformações, que se dá pelas modificações do ser humano no seu entorno (BESSE, 2014). A ideia de paisagem se amplia, não só como um sinônimo de natureza, mas como processo de intervenção humana no mundo, na paisagem urbana, na arquitetura e nas possibilidades de deslocamento no espaço, como visto no capítulo 2.

Figura 60 – George Shaw, *The National Game*, 2017, esmalte sobre tela, 46 cm X 55 cm



Fonte: Maruani Mercier⁷³.

⁷³ Disponível em: <<https://maruanimercier.com/artists/george-shaw>>. Acesso em: 26 fev. 2019.

Estas questões estão presentes nas representações de paisagem na pintura produzida no século XXI. Produções como a de George Shaw (Inglaterra, 1966), lidam com a paisagem urbana, em específico com a do subúrbio inglês (Figura 60), representando vistas de ruas, garagens e quintais, baseadas em fotografias (GODFREY, 2009, p.260). As pinturas demonstram as contradições do subúrbio inglês e os processos construtivos da arquitetura, em alguns momentos com representações mais escuras e desoladas. São cenas sem a representação humana, mas que demonstram a tensão entre presença e abandono de vestígios deixados.

Trabalhos como o de George Shaw, mostram a possibilidade de associação entre produções pictóricas e a fotografia. Desde o final do século XIX, os artistas vêm estabelecendo um diálogo mais direto entre pintura e imagens fotográficas, gráficas e colagens (MESQUITA, 2011, p. 272). O uso dessas imagens pode se relacionar com a história da arte, com experiências do cotidiano e de outros meios, como os veículos de comunicação de massa (CHIARELLI, 2002, p. 103). Elas são usadas como referência, podem ser o início para as investigações artísticas, e ao longo do processo os trabalhos podem se encaminhar para outras possibilidades, diferentes do ponto de partida. (MESQUITA, 2011, p. 274).

Conforme Chiarelli (2002, p. 100), são “imagens de segunda geração”, trazendo características de citacionismo, de referência ao que já foi produzido e que circula em diferentes meios. Principalmente no século XXI, elas parecem estar mais próximas e disponíveis por conta da Internet.

Em muitos processos artísticos do século XXI, a relação com a realidade é mediada por artefatos digitais, interferindo no modo de se pensar e criar com as imagens, além do processo de organização delas (MESQUITA, 2011, p. 272). Um exemplo disso, é que a fotografia também serve como um meio de coleta de informações, e junto dela podem ser usados procedimentos de computação gráfica (GODFREY, 2009, p.93).

Nesse processo, envolvendo diferentes tipos de imagens na pintura do século XXI, um trabalho pode ser a combinação de estilos diferentes, permitindo a associação com a tradição das imagens da arte e outras referências encontradas na comunicação de massa (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 329). Nesse cruzamento de imagens, representações da paisagem são produzidas, muitas vezes carregando aspectos ambíguos no modo como são formalizadas.

Nessas pinturas são usadas a desordem, o ruído, o excesso e a contradição

visual, por meio da junção de diferentes partes, misturando técnicas, materiais e imagens. Esta produção apresenta imagens caóticas e fragmentadas, rompendo com a relação entre figura e fundo, trazendo outros modos de representar o espaço pelo entrecruzamento de ideias.

Nesse processo de revisão da representação da paisagem é possível citar a produção de Cui Jie, Corinne Wasmuht, Franz Ackermann e Julie Mehretu. Artistas de diferentes partes do mundo, que trazem em suas produções a representação da paisagem, desconstruindo seus cânones a partir do modo como a entendem e a problematizam.

Figura 61 – Cui Jie, "Zhao Wei Building", 2014, óleo sobre tela, 200 cm X 190 cm



Fonte: Leo Xu Projects⁷⁴.

⁷⁴ Disponível em: < http://leoxuprojects.com/?page_id=262>. Acesso em: 26 fev. 2019.

As pinturas da chinesa Cui Jie (China, 1983), tratam da transformação da paisagem urbana chinesa, com a destruição de áreas mais antigas das cidades para a construção de novos prédios (SCHWABSKY, 2016, p. 76). As pinturas da artista, como a tela “*Zhao Wei Building*” (Figura 61), justapõem diferentes estruturas da arquitetura, com elementos acumulados, alguns trabalhados por meio de referências e outros imaginados, criando a noção de montagem para sobrepor diferentes espaços e tratamentos na pintura, dialogando e rompendo com a representação tradicional da paisagem da arte Ocidental.

Figura 62 – Corinne Wasmuht, *Siempre Es Hoy*, 2007, óleo sobre tela, 261 cm X 434 cm



Fonte: Saatchi Gallery⁷⁵.

Nos trabalhos de Corinne Wasmuht (Alemanha, 1964), alemã que também viveu no Peru e na Argentina, o que se percebe são imagens fragmentadas, quase abstratas, de sobreposições de diferentes paisagens (SCHWABSKY, 2011, p. 308). A produção dessas imagens ocorre por meio da manipulação digital de fotografias, coletadas ou tiradas pela artista, gerando montagens que depois são pintadas. Em “*Siempre Es Hoy*” (Figura 62), são representados espaços cruzados e simultâneos,

⁷⁵ Disponível em: < https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/corinne_wasmuht_hoy_3.htm>. Acesso em: 26 fev. 2019.

trazendo o excesso de informações visuais e ruídos visuais decorrente da manipulação digital, com formas, texturas e interferências gráficas e cores saturadas, onde também aparecem figuras humanas. As pinturas de Wasmuht, tratando da paisagem, relacionam tanto as técnicas mais tradicionais de pintura quanto as tecnologias de manipulação digital de imagens.

Figura 63 – Franz Ackermann, Facius Center, 2016, óleo sobre tela, 210 cm X 160 cm



Fonte: Artnet⁷⁶

Na produção de Franz Ackermann (Alemanha, 1963), a representação da paisagem se dá a partir da recriação de espaços urbanos. O processo artístico de Ackermann ocorre por meio de trajetórias percorridas por ele, assim como a relação com mapas e cartões postais. O artista recria sua própria interpretação dessa paisagem, como na pintura “Facius Center” (Figura 63), misturando diferentes imagens, feitas como esboços, que recebem o nome de “mapas mentais” (GODFREY,

⁷⁶ Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/franz-ackermann/facius-center-a-NvvB6oM1e3v3-7PBUGkl8w2>>. Acesso em: 27 de out. 2018.

2009, p. 213). Muitas vezes trabalhando com pinturas e instalações em grandes escalas, as imagens reconfiguradas de cidades exploram cartografias e percursos, com espaços complexos e implodidos, repletos de informações com fragmentos saturados de cores, relacionando à experiência no espaço e no tempo do século XXI.

Figura 64 – Julie Mehretu, *Congress*, 2003, tinta e acrílica sobre tela, 183 cm X 284 cm



Fonte: Oxford Art Online⁷⁷.

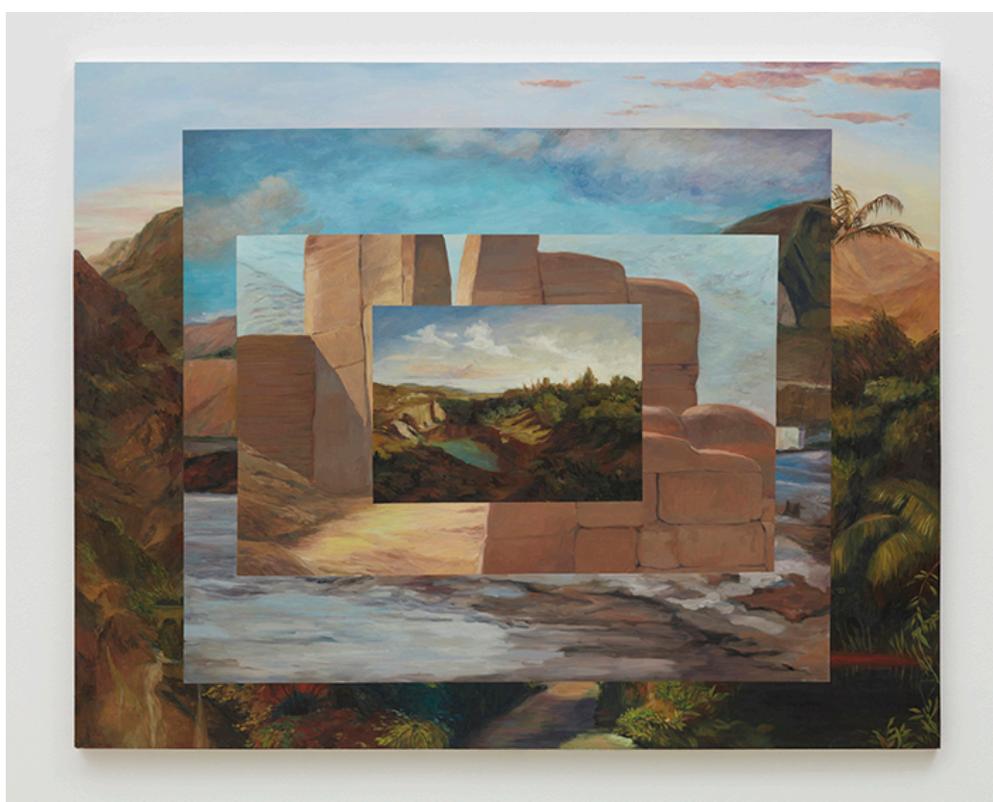
Julie Mehretu (Etiópia, 1970), nascida na África e atualmente residindo nos Estados Unidos, baseia suas representações, em trabalhos que permeiam entre pintura e desenho, em elementos arquitetônicos de grandes edifícios, como estádios, relacionando-os com fluxos de pessoas e a desordem (GODFREY, 2009, p. 218). No trabalho “*Congress*” (Figura 64), a artista desconstrói a paisagem, criando um colapso visual, uma espécie de espiral com elementos fluidos e dinâmicos, associados à velocidade e à complexidade geométrica das cidades. As relações entre superfície e profundidade são ambíguas, com formas e vistas híbridas, perturbando a representação do espaço e a hierarquia entre linhas, formas e campos de cores.

⁷⁷ Disponível em:

<<http://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oa0-9781884446054-e-7002093905>>. Acesso em: 27 de out. 2018.

Na América Latina, também ocorrem esses tipos de representações na pintura sobre a paisagem, em que os cânones tradicionais são fragmentados e reconfigurados. Nos países latino-americanos, existe a influência das artes produzidas em centros europeus e norte americanos, porém as questões tratadas são adaptadas às constituições locais (GODFREY, 2009, p. 32), conforme as diferentes características culturais, econômicas, tecnológicas e políticas de cada região. Dentre os artistas serão citados Sandra Gamarra, Juan Araújo e Luiz Zerbini.

Figura 65 – Sandra Gamarra, El marco del paisaje II, 2015, óleo sobre tela, 130 cm X 162 cm



Fonte: Galeria Leme AD⁷⁸.

Sandra Gamarra (Peru, 1972) não é uma artista que tem a paisagem como principal tema em sua produção, que estabelece um embate entre pintura e fotografia, usando imagens de exposições em instituições de arte, da arte clássica, contemporânea, ou dos meios de comunicação, como as encontradas em jornais

⁷⁸ Disponível em: <http://galerialemead.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/01/Sandra-Gamarra_El-marco-del-paisaje-II-2015_oil-on-canvas_130-x-162cm.jpg>. Acesso em: 26 fev. 2019.

(SCHWABSKY, 2016, p.114). Em trabalhos da série “Paisagem entre aspas”, a artista representa o gênero artístico, fazendo o uso de imagens e reproduções de paisagens brasileiras e peruanas (JONQUÈRES, 2017). Sandra Gamarra subverte as representações, dentro da carga simbólica que apresentam, desconfigurando e sobrepondo fragmentos dessas imagens, como na pintura “El marco del paisaje II” (Figura 65).

A produção de Juan Araujo (Venezuela, 1971) lida com a reprodução de imagens fotográficas de paisagens e construções produzidas por arquitetos modernos latino-americanos, olhando para ideologias e crenças que marcaram a região na produção cultural (SCHWABSKY, 2011, p. 32). Na pintura, “Residencia Milan 1” (Figura 66), o artista reproduz a casa projetada pelo arquiteto Marcos Acayaba (São Paulo, 1944), inserida na paisagem que a circunda. Na representação, Juan Araujo a executa, simulando vincos e marcas de dobras, criando uma espécie de grade que interfere na imagem (KADIST)⁷⁹. A paisagem simultaneamente é representação de um espaço profundo e de uma imagem impressa, dobrada e com bordas em branco.

Figura 66 – Juan Araujo, Residencia Milan 1, 2010, óleo sobre madeira, 69 cm X 110 cm



Fonte: Kadist⁸⁰.

⁷⁹ Disponível em: <<https://kadist.org/work/residencia-milan-1/>>. Acesso em 27 fev. 2019.

⁸⁰ Disponível em: <<https://kadist.org/work/residencia-milan-1/>>. Acesso em: 26 fev. 2019.

Luiz Zerbini (Brasil, 1959), atuante no meio artístico brasileiro desde a década de 1980, apresenta uma densa produção, não só em pintura, mas em outros meios. Um dos temas recorrentes em sua produção é a representação da paisagem, trabalhando a relação entre a natureza, a cidade e a arquitetura moderna (AMIRSADEGHI; PETITGAS, 2012, p. 327). As vistas produzidas por Zerbini, carregam outros modos de se representar a paisagem, a partir da ideia de sobreposições de planos, trazendo aspectos da colagem, em que o artista justapõe diferentes lugares, fazendo uso de fragmentos.

Figura 67 – Luiz Zerbini, Mar do Japão, 2010, acrílica sobre tela, 290 cm X 393 cm



Fonte: Inhotim (2018)⁸¹.

São pinturas complexas e detalhadas, como a pintura “Mar do Japão” (Figura 67) com representações de vegetações, como folhas, flores, galhos e itens descartados ou abandonados, todos eles sobrepondo uma janela com grades com

⁸¹ Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/mar-do-japao/>>. Acesso em: 27 de out. 2018.

vista para o mar. A cena parece representar a estrutura arquitetônica de uma espécie de gazebo, constituído de ladrilhos multicoloridos, com brechas na estrutura, deixando transparecer o céu, edifícios sintetizados e o mar, num jogo entre a representação do interior e do exterior. Apesar de um primeiro momento as pinturas de paisagens de Zerbini parecerem trabalhos que lidam com o surrealismo (AMIRSADEGHI; PETITGAS, 2012, p. 327), a obra do artista se relaciona com a paisagem brasileira, materializada a partir de processos de urbanização desordenados, em que se percebem embates entre a natureza, a ocupação humana e as contradições e desigualdades sociais do país.

Na seleção de artistas aqui tratados, existem diferentes desdobramentos dos cânones de representação da paisagem, muitos deles associados à fotografia e à manipulação de imagens digitais e também com às experiências da Internet, da televisão, do cinema, dos videocliques, das criações publicitárias e das montagens do design. Estas tecnologias vêm sendo criadas e desenvolvidas desde o final do século XIX e no século XXI, e continuam sendo reelaboradas e apropriadas pelas pessoas, no modo como vivem e pensam. Tratar da pintura produzida no século XXI, não significa dizer que houve uma ruptura com o passado, mas sim que há uma continuidade daquilo que vinha sendo desenvolvido, de um modo mais intenso, em que diferentes tecnologias, passam por processos de transformações densos, afetando modos de se deslocar pelo espaço, os modos de viver, de se comunicar e também de se lidar com as imagens.

O uso de diferentes mídias para produzir pinturas, associado aos aspectos mais tradicionais de representações, como a paisagem, pertencem a um processo anterior e muito maior daquilo que foi desencadeado (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 309). Não é só a tecnologia que proporciona isso, mas uma dinâmica mais complexa, com transformações que têm se dado ao longo do tempo, a partir da reorganização dos sistemas simbólicos, dos cenários culturais e do cruzamento de identidades.

As diferentes vivências dos meios de comunicação e do mundo se desdobram nas identidades e formas de representação da paisagem, contaminando os meios artísticos tais como a pintura. Como já mencionado no capítulo 2, Hall (2006, p.10) descreve como em cada momento da história humana ocorreram diferentes concepções dos sujeitos, e a partir disso é possível vincular estas questões, com as diferentes formas de representação do espaço na pintura ao longo do tempo. O sujeito do iluminismo buscou por meio da perspectiva a organização e hierarquização visual,

enquanto o sujeito pós-moderno colocou a prova esses cânones, dando a eles outras configurações com a fragmentação e conflitos visuais. A pintura produzida no século XXI é derivada de experimentações artísticas do passado, resultando em diferentes representações do espaço e da paisagem, em que a própria concepção do ser humano e do seu entorno estão em crise.

No processo de construir as representações da paisagem no século XXI, é possível destacar questões trazidas por García Canclini (2003, p. 302), tratando da desterritorialização, na forma como o ser humano se relaciona com o espaço, e do descolecionamento, na maneira como as pessoas lidam com as informações. Ao visualizar as pinturas apresentadas nesse item, há o diálogo com estas duas questões, em como as imagens são usadas para abordar a representação do espaço. Nesses processos, com a desterritorialização e o descolecionamento, ocorrem intercâmbios entre simbologias tradicionais, gerando outras possibilidades visuais na pintura.

No século XXI, ocorre uma fluidez nas experiências do cotidiano, com a globalização, a comunicação, a troca de informações vivenciadas nas cidades e nas imagens. Os meios de transporte, os modos de se viajar, os fluxos migratórios, as diásporas, a diversidade das cidades, a arquitetura, todos eles se transformaram, apresentando características caóticas, tornando-se fenômenos transitórios (GARCÍA CANCLINI, 2003).

O desterritorializar significa um processo em que as relações entre cultura e os territórios geográficos perdem uma relação primordial que havia anteriormente, passando por um processo de transformação, de realocizações entre velhas e novas produções simbólicas (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 309). Este processo se dá no mundo inteiro, em diferentes vertentes, industriais, tecnológicas, financeiras e culturais, numa rede densa de estruturas que não pertencem a uma única nação (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 310).

Ela cria a flexibilização de fronteiras e movimentações interculturais de migrações multidirecionais. Nos processos migratórios, muitos daqueles que migram para outras regiões, ainda conservam vínculos e relações com o local de origem por comunicação, como telefones, aplicativos de comunicação, redes sociais, ocorrendo a circulação de informação, dinheiro e mercadorias (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 313).

Na representação da paisagem na pintura no século XXI, a desterritorialização fica evidente em imagens que justapõem e inter cruzam diferentes fluxos, lugares e regiões geográficas, tais como na pintura de Corinne Wasmuht, Julie Mehretu e a de Luiz Zerbini. Estes trabalhos com misturas visuais, com associações contraditórias com as matrizes do gênero de paisagem, produzem lugares híbridos, onde diferentes localidades, experiências e identidades são cruzadas (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 327).

As associações entre desterritorialização e descolecionamento alteram a noção de espaço das imagens. Elas passam a ter outros significados que desconstroem as visões anteriores, de como estar nos lugares e de como se organizar as coisas do mundo.

A partir do século XX, foi constituída uma civilização da imagem visual. Sua importância social se ampliou, cada vez mais numerosas, apresentando grande diversidade, circulação, multiplicação, poder e influência sobre as diferentes sociedades, invadindo a vida em um “[...] fluxo que não pode ser contido [...]” (AUMONT, 2008, p. 314). Ocorre uma grande difusão de imagens de diversas naturezas, as fotografias e filmes, sem falar nas imagens digitais que também circulam na Internet, e são reproduzidas todos os dias. Do mesmo modo, fazem parte desses fluxos as imagens produzidas nas artes, como pinturas, desenhos, gravuras, fotografias e vídeos.

As informações no século XXI, passam por processos mediados pelos meios de comunicação, como a Internet, a televisão, o cinema, a fotografia, as colagens publicitárias fragmentadas. As imagens são construídas pelo cruzamento de dados, relacionando ainda a ordem econômica, cultural, tecnológica e artística, lidando com diferentes repertórios e regimes visuais (DENIS, 2002, p.49). Ocorre a produção, reprodução, veiculação e a circulação de imagens, carregando modos de ver o mundo (DENIS, 2002, p.55).

Na internet, em plataformas como o *Youtube*, e a televisão, a velocidade e abundância de informações possuem sobrevida, tudo é muito rápido. Há um processo de fragmentação e sobreposição de imagens, no cotidiano e na publicidade, pelo excesso, pela poluição visual e a saturação, sendo o olhar tratado como um modo de consumir (DENIS, 2002, p.212). Isso é evidente, por exemplo, nos videoclipes, misturando fragmentos de imagens, música e texto, em ordens aleatórias, construídas na edição, com visões efêmeras, que parecem tomar conta de diferentes contextos e

assim, o “[...] mundo é visto como efervescência descontínua de imagens [...]” (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 306).

Todas essas experiências vividas, segundo Martín-Barbero (2004, p.37), proporcionam alterações perceptivas na experiência do espaço e tempo, por meio de outras possibilidades de relações com o mundo. Ocorre a atenuação dos limites entre a informação e o saber, e também, da imaginação e da razão (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.36).

As tecnologias atuam nos sistemas de vidas, na capacidade de pensar e imaginar as formas de percepção do mundo. Martín-Barbero (2004, p. 36), amplia o significado de tecnologia, não remetendo somente as máquinas, mas também, aos modos de percepção e de linguagem com novas sensibilidades. Tendo em vista todo esse panorama do início do século XXI, é possível verificar como essas questões, envolvendo a desterritorialização e o descolecionamento, atuam nos *insights* e operacionalizações artísticas, inclusive na pintura, no modo como os artistas organizam diferentes imagens e pensam as representações da paisagem, por meio da junção e sobreposição de espaços.

Em um mundo repleto de informações e de imagens, o ser humano buscou meios para organizar aquilo que constitui o seu entorno e a sua história. Bibliotecas e museus, por exemplo, têm buscado sistematizar os bens simbólicos, criando coleções especializadas, separando-os em grupos e também os hierarquizando conforme um determinado grau de importância (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 302). Contudo, também existem outras possibilidades, revendo processos organizacionais, existindo tecnologias que permitem o entrecruzamento das informações, com outros critérios, onde não existem nem grupos fixos e nem estáveis, caracterizando a ideia de descolecionamento (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 304).

As tecnologias de reprodução audiovisuais trouxeram outras oportunidades de se lidar com a imagem e o som, permitindo as pessoas criarem seus próprios repertórios (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 304). Ao longo do tempo, estes dispositivos vêm sofrendo atualizações, e fotocopiadoras, videocassetes ou câmeras fotográficas analógicas foram incorporados aos computadores e celulares. Nesse processo, as informações e imagens se desestruturaram, perdendo seus significados e referências históricas (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 304). Os dispositivos tecnológicos não são neutros e seus usos também implicam em mudanças culturais, a partir dos usos atribuídos por diferentes agentes. Estes recursos tecnológicos:

[...] fendem as ordens que classificavam e distinguiam as tradições culturais, enfraquecem o sentido histórico e as concepções macroestruturais em benefício de relações intensas e esporádicas com objetos isolados, com seus signos e imagens. (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 307)

No computador, informações e imagens transformadas em arquivos, podem ser salvas em pastas e guardadas de formas aleatórias, conforme o sistema criado pelo próprio usuário. No processo de uso dessas imagens, principalmente em formatos digitais, elas podem ser colocadas lado a lado, recortadas e apagadas, permitindo a justaposição de diferentes assuntos.

Esse processo de descolecionamento, pode ser pensado no uso de imagens para a criação de pinturas, principalmente aquelas que trabalham com fragmentos, tais como a colagem ou a fotomontagem, permitindo outro manejo de informações. Para produzir pinturas, os artistas operam com signos e significados de diferentes imagens. A superfície da tela recebe acúmulo de fragmentos sobrepostos e justapostos (IWASSO, 2011, p. 46), carregando construções e imaginários sobre o pensamento do espaço no século XXI.

Em muitas pinturas, os artistas se apropriam de elementos visuais do cotidiano, da cultura pop e das diversas mídias, juntando referências e imagens, como fotografias, imagens de obras de arte, material publicitário encontrado em diferentes mídias e cenas de filmes (IWASSO. 2011, p. 9-10). Os artistas citados nesse item, tais como Sandra Gamarra (Figura), George Shaw e Juan Araujo, trabalham usando imagens coletadas, guardando-as e usando-as conforme seus interesses.

Ao pintar, na operacionalização da ação artística, os artistas manipulam as imagens e trazem outras formas de representação da paisagem, fazendo uso de princípios da colagem e da edição, desenvolvendo projetos no computador ou trabalhando de forma manual. As colagens ou fotomontagens, realizadas com fragmentos e pensadas para a pintura, exibem a junção de instantes dentro de uma imagem (AUMONT, 2008, p.235), produzindo efeitos variados, conforme a intenção artística.

Segundo Flores (2011, p. 183), a fotomontagem se relaciona com a manipulação de elementos fotografados, partindo muito de princípios de recortar e colar para manipular as imagens (FLORES, 2011, p. 186). Ela proporciona manifestações heterogêneas, demonstrando também a capacidade crítica de quem escolheu os diferentes fragmentos: “[...] a fotomontagem também faz referência ao

contexto socioeconômico do qual provém cada um dos fragmentos.” (FLORES, 2011, p. 184).

Nas fotomontagens e colagens, fragmentos de imagens de diferentes origens e tamanhos distintos, passam a conviver em outro contexto espaço temporal (FLORES, 2011, p. 184). Em decorrência disso, as convenções de representação da “Visão Objetiva” se perdem, tendo o potencial de proporcionar a justaposição de múltiplos espaços e tempos, derivados dessas operações:

[...] a informação icônica não apenas está fragmentada, mas também se apresenta em um espaço descontínuo também fragmentado. As representações espaciais não apenas não se sobrepõem como se somam. O tempo – correspondente a um espaço – também se multiplica: cada fragmento icônico tem seu próprio tempo. (FLORES, 2011, p. 187)

Procedimentos do design gráfico contaminam a pintura e a representação da paisagem, permitindo a fragmentação de elementos, criando outras combinações. São técnicas e processos para a manipulação da imagem, envolvendo a possibilidade de fragmentar e recompor informações, que conforme Denis (2002, p.213), são princípios básicos da “imaginação gráfica”.

Levando em consideração os procedimentos da “imaginação gráfica” que contaminam a pintura, por meio de trabalhos com fragmentos e arranjos combinatórios, com justaposições e sobreposições, como na pintura de Corinne Wasmuht, é possível criar ligações com questões levantadas pela cultura digital ou cibercultura, sobre como muitas das experiências dos seres humanos se dão pela mediação entre tecnologias e comunicações digitais.⁸²

As associações entre as tecnologias, os meios de comunicação e informação, de acordo com Lemos (2005), fazem parte da cultura contemporânea, onde são visíveis práticas com informações, textos, sons, músicas e imagens, trabalhados por meio de combinações produzindo a “re-mixagem”, fotomontagens e colagens. Estas experimentações fizeram parte das vanguardas artísticas do século XX, tais como o cubismo, e desde a segunda metade deste século foram amplamente utilizadas na cultura ocidental (LEMOS, 2005, p.3). As práticas de criação foram repensadas, mesmo as mais tradicionais, contudo não foram substituídas (LEMOS, 2005, p.3).

Nas relações com as mídias, percebem-se mudanças na prática e no consumo

⁸² **Conceito de Cultura Digital.** Disponível em: <http://culturadigital.br/conceito-de-cultura-digital/>. Acesso em: 25 de março de 2018.

de imagens, mediadas por câmeras e computadores, com a manipulação digital (MACHADO, p. 1997, 242). Estas práticas, acabam proporcionando o rompimento com modelos e cânones de representação da pintura, herdados do Renascimento, como a perspectiva e o figurativismo, que buscam representar o espaço de modo homogêneo (MACHADO, p. 1997, 248). Há assim, a transformação de visualidades e dos modelos renascentistas de concepção da visão e do observador (CRARY, 2012, p.13).

Plataformas digitais, como os *softwares Photoshop, Ilustrador e Corel Draw*, entre muitos outros, podem ser incorporados na produção artística. Segundo Cray (2012, p.12), tecnologias como a computação gráfica, afetam os modelos dominantes de visualização e travam relações entre o observador e os modos de representação: “[...] em um terreno cibernético e eletromagnético em que elementos abstratos, linguísticos e visuais coincidem, circulam, são consumidos e trocados em escala global.”.

Contudo, o mais importante, é que este modo de se pensar a imagem está incorporado à visão dos artistas, inclusive nas produções manuais. A questão não é só a ferramenta, mas o modo de se pensar e de se relacionar com as imagens, partindo de princípios vistos na colagem ou na fotomontagem.

Estas pinturas apresentam imagens criadas por processos de associação, carregando ambiguidades e situações polissêmicas, remetendo a estrutura do labirinto, intrincada e descentrada, como o pensamento, as ideias e as memórias, o que Machado (1997) chama de hipermídia. Para Machado, a hipermídia estaria relacionada com o uso das máquinas para a produção da arte, mas também, é possível verificar como essa questão contamina a produção pictórica.

A representação da paisagem passa por um processo, denominado por Machado, de anamorfose (1997, p.58). Sofrendo a alteração dos modelos canônicos da perspectiva geométrica, para proporcionar desvios da representação tradicional do espaço para a pintura. Existe um desdobramento da figuração e dos motivos clássicos, com diferentes contextos espaciais e temporais, gerando “configurações híbridas”, que se encaixam e se encavalam (MACHADO, p. 1997, 240).

Nessa produção, ocorre a estética do excesso e da saturação, são montagens polifônicas que unem vários elementos e propiciam simultaneidade (MACHADO, p. 1997, 239). Nestas pinturas ocorrem contradições visuais, ruídos e fragmentos, sendo criados conflitos entre as partes e a imagem como um todo (GOMBRICH, 1995).

Machado (1997) chama de “formas expressivas da contemporaneidade”, os processos atuais na criação artística, e aponta a modificação da percepção humana do mundo, por meio da influência de diversas tecnologias:

[...] novas sensibilidades, novos problemas de representação, novos conceitos estéticos e novas formas de compreender o mundo estariam sendo introduzidos em consequência da presença cada vez maior de recursos, processos e mediações tecnológicas na criação artística do nosso tempo. (MACHADO, 1997, p.236).

Com as imagens digitais, conforme Cauquelin (2007, p.181), a paisagem passa a também fazer parte de uma segunda realidade, por meio do processamento de imagens, contaminando outros meios, como o da pintura. A paisagem e sua representação se dão a partir de operações intelectuais complexas, por meio de concepções e da coleta de imagens, estabelecendo relações entre mente e mundo (LAURENTIZ, 1991, p.101). A paisagem passa por um processo de síntese de imagens do computador e são criados redes de circuitos, que ignoram “[...] a disposição linear geometrizada, vão além das construções arquiteturadas do visível, se interessam pela ordem do cognitivo.” (CAUQUELIN, 2007, p. 185).

O espaço e sua representação passam a ser considerados resultados de atividades mentais e de possibilidades virtuais, em que símbolos construídos sobre a paisagem são manipulados e reconfigurados (CAUQUELIN, 2007, p.183). Os artistas tratam a paisagem e a sua imagem a partir da sua manipulação como informação, possível de ser editada, recortada, sobreposta, sofrendo alterações na cor. A noção de perspectiva assume outras formas se tornando uma das possibilidades entre outras.

As representações da paisagem na pintura acabam tendo características híbridas, oriundas das diferentes referências de imagens que as constituem. Os diferentes tipos de imagens apresentam características intercambiáveis:

O cinema, hoje, é visto na televisão, como a pintura, há bastante tempo, é vista em reprodução fotográfica. Os cruzamentos, as trocas, as passagens da imagem são cada vez mais numerosos e pareceu-me que nenhuma categoria particular de imagem pode atualmente ser estudada sem que se considerem todas as outras. (AUMONT, 2008, p.14)

A pintura com a representação da paisagem no século XXI dialoga com o que foi produzido no passado, e também sofre contaminações da fotografia, do cinema, do design gráfico, do conceito de recorte e edição, tornando-se uma imagem híbrida, carregando características de diferentes meios, tanto no modo como é pensada

quanto no modo como é apresentada: “Vemo-nos submergidos num turbilhão de imagens de características híbridas: às vezes são feitas com pintura, às vezes com fotografia, às vezes com ambas.” (FLORES, 2011, p.9).

Contaminada por fotomontagens, colagens e combinações, a pintura se torna híbrida, carregando conflitos entre diferentes tratamentos e estilos, num mesmo trabalho. Ela pode ser pensada de forma ambígua e contraditória, pela relação entre os processos artísticos e as imagens, por meio do embate do artista e sua produção.

Estes processos geram, conforme Canton (2009, p. 15), “narrativas enviesadas”, presentes nas artes, em que tramas fragmentadas alteram a noção da narrativa e o modo de se estruturar imagens e obras artísticas. Elas produzem formas não lineares na representação da paisagem, com sobreposições, repetições, deslocamentos de fragmentos.

Estas visualidades enviesadas produzidas, são resultado de vários processos, como a desterritorialização e o descolecionamento, e também das mudanças mundiais, em que a própria noção de indivíduo está em crise. Todos esses processos interferem na holarquia do pensamento artístico (LAURENTIZ, 1991), nos *insights*, na operacionalização e no modo como os artistas avaliam a sua produção. As experiências do mundo proporcionam, aos artistas, um repertório de vivências e de imagens, podendo ser usados em suas produções.

As pinturas, com “configurações híbridas” e fragmentadas, não são o único modo de se representar o espaço, pois continuam a existir produções que dialogam com os modos estabelecidos pela tradição da representação. As diferentes formas de representação não se excluem. Na produção de pintura do século XXI, como nas pinturas de Cui Jui, Corinne Wasmuht, Julie Mehretu, Sandra Gamarra, Juan Araujo e Luiz Zerbini criam o diálogo entre práticas tradicionais, como a pintura, com outras tecnologias, com as formas de viver e de organizar a imagem. Há a associação entre a imaginação gráfica com os cânones de representação, alterando a tradição da perspectiva, tratada como um dos grandes modelos de representação.

No século XXI, a pintura coexiste, interage e se contamina com outras mídias, como a fotografia, assim as fronteiras e bordas entre as possibilidades de imagens se mostram fluídas (GODFREY, 2009, p.426). Desse modo percebe-se como o meio sofreu mutações, como um espaço de pensamento, e de manipulação de um universo diverso de imagens, também ligado a própria noção de identidade.

A pintura possui características híbridas, em que diferentes práticas são combinadas, relacionando imagens, signos e a linguagem. A pintura de paisagem, mesmo sendo um meio mais tradicional, dialoga com as questões do século XXI. Nessas produções, são visíveis processos híbridos, com imagens que carregam contradições naquilo que expressam.

As escolhas no modo como os artistas trabalham, seja com a abstração ou a figuração, trabalhando ou não com pinceladas mais soltas ou com a tela borrada, no início do século XXI, acabam fazendo parte do repertório desenvolvido pelo artista (MESQUITA, 2011, p. 275). Os entrecruzamentos de diferentes referências e visualidades geram na pintura o que seria a poética do artista (FERREIRA, 2011, p. 243). Ocorre um jogo de relações e de dinâmicas, onde aquele que cria pode lidar, de forma consciente ou não, com os regimes e convenções visuais de uma época, ligados a contextos sociais, artísticos, históricos, tecnológicos, econômicos e políticos.

Por meio de processos de como a imagem é compreendida no século XXI, questões construídas no passado, como a pintura de paisagem, são reelaboradas, a partir de processos como o descolecionamento e a desterritorialização, produzindo outros tipos de visualidades. Nesse sentido, o uso de diferentes tecnologias, nesses processos, nem sempre querem dizer a superação de questões mais tradicionais (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 308). Meios tecnológicos, como máquinas fotográficas, celulares e computadores podem facilitar a obtenção de dados, permitindo a visualização de gráficos, auxiliando em processos artísticos e reduzindo a distância entre a concepção e execução. Estes recursos e os usos dos artistas reinventam a própria representação da paisagem, trazendo outros aspectos diante das tradições estabelecidas do gênero artístico.

Apesar de existir uma tradição da pintura de paisagem, nota-se como em diferentes períodos e partes do mundo, foram materializadas diferentes imagens pelos artistas. Os procedimentos utilizados na pintura do século XXI são parte do imaginário de uma época, envolvendo processos de crise do sujeito, fluxos de deslocamento e de comunicação, e formas de se organizar informações, tanto no meio digital, quanto nos mais tradicionais.

4 BRASIL: PAISAGEM E PINTURA

Este capítulo terá o enfoque nas representações da paisagem na pintura no Brasil. Para isso, serão abordadas algumas questões sobre o contexto cultural brasileiro, a diversidade e limitações do meio artístico nacional, assim como as transformações ocorridas ao longo dos séculos nas representações da pintura de paisagem realizada no país.

Pontos tratados nos capítulos anteriores, relativos à paisagem, cultura, tecnologia e representação na pintura, serão novamente trazidos. O objetivo desse capítulo não é o de buscar ou determinar uma identidade brasileira, mas sim, refletir sobre a diversidade de representações da paisagem em produções no país até o início do século XXI.

Ao se pesquisar a arte produzida na América Latina, é importante considerar a diversidade existente na região. Segundo Anjos (2017, p.16), a expressão arte latino-americana não dá conta de toda a complexidade da produção simbólica, dos artistas nascidos e moradores da região. A visão eurocêntrica e hegemônica, não compreende toda a pluralidade de enunciados artísticos existentes. Cada país que compõe a América Latina, acaba possuindo suas peculiaridades e formações culturais e históricas, trazendo a eles diferentes características.

Dentro desse contexto complexo que é a América Latina, encontra-se o Brasil, país com dimensões continentais, com grande diversidade natural e com diferentes biomas⁸³, e também com formações históricas, políticas, econômicas, sociais e imigratórias diversas. Por ter sido colonizado de modo majoritário por portugueses, e por falar a língua portuguesa, o país se isola culturalmente do resto da América Latina, sendo mais influenciado por países do Norte, como os europeus e os Estados Unidos.

O Brasil apresenta um ambiente complexo, onde existem tensões, embates, negociações e sincretismos nos sistemas de representações simbólicas (ANJOS, 2017, p.25). Segundo Ortiz (2013, p. 630), o Brasil está distante da democracia e da inclusão social. Nesse processo cultural, “a linha do tempo situa o país numa posição defasada em relação ao mundo europeu.” (ORTIZ, 2013, p. 617), carregando o

⁸³ Constituem o bioma brasileiro: a Amazônia, o Cerrado, a Caatinga, a Mata Atlântica, o Pantanal, o Pampa, além dos biomas costeiros. Cada um deles é constituído pela junção e diversidade de vida animal e vegetal, agrupados em uma determinada região com clima e geologia similares, que passaram por um mesmo processo de formação da paisagem natural. **Biomass**. Disponível em: <<https://cnae.ibge.gov.br/en/component/content/94-7a12/7a12-vamos-conhecer-o-brasil/nosso-territorio/1465-ecossistemas.html?Itemid=101>> Acesso em 26 dez. 2018.

subdesenvolvimento econômico e social, dificuldades para a industrialização, e a busca da imitação do estrangeiro pela dependência norte-americana e europeia.

O país possui embates e impasses desde a sua colonização e o modo como se deu a escravidão, numa sociedade patriarcal e escravocrata, gerando cicatrizes que perduram até hoje, havendo um enorme abismo socioeconômico entre milionários e miseráveis, e uma separação social e racial, materializado como favelas (SALOMÃO, 2001, p.58). A situação política do país apresenta dificuldades em colocar em prática a democracia, existindo, ao longo de sua história, ditaduras militares, com torturas, assassinatos, linchamentos e genocídios dos mais variados tipos, de presos políticos, indígenas e desfavorecidos. Estas situações demonstram como o país “[...] é um nó cego difícil de desatar.” (SALOMÃO, 2001, p.58).

O país apresenta grandes fragilidades, desde o de assegurar direitos básicos aos brasileiros, tais como saúde, segurança e educação, até o de gerir as relações internacionais. O cenário brasileiro não demonstra mudanças em pequeno prazo, possuindo uma indeterminação do futuro e ao projeto de vida coletivo (ANJOS, 2017, p. 65). No país, as conquistas sociais são frágeis, existindo uma precariedade para se viver. Num país como o Brasil, considerado “o futuro”, “[...] a minoria é maioria.”, sofrendo com precariedades institucionais (HERKENHOFF, 2001, p. 366).

Dentro do país, há uma grande desigualdade de fluxos, da distribuição econômica e social, proporcionando grandes abismos entre sua população. O Sudeste brasileiro tem uma maior hegemonia, em relação aos demais, o “[...] (neo/pós) colonialismo das relações internacionais se reproduz como um (neo/pós) colonialismo interno.” (HERKENHOFF, 2001, p. 363).

É possível realizar analogias entre os fluxos nacionais com os globais, tratadas por Appadurai (2004, p.50), como *etnopaisagens*, *mediapaisagens*, *tecnopaisagens*, *financiopaisagens* e *ideopaisagens*, concentradas principalmente no Sudeste do país, envolvendo a movimentação e a concentração humana, tecnológica, política e econômica, e também de produção de imagens e de ideias.

No Sudeste brasileiro, concentra-se um grande fluxo de deslocamento de pessoas, reunindo parte dos principais aeroportos do país, além de receber turistas, trabalhadores e imigrantes, em busca de melhores condições de vida e oportunidades de trabalho, *etnopaisagens*. As tecnologias também se concentram nesta região do país, *tecnopaisagens*, e estão ligadas aos fluxos monetários, *financiopaisagens*, políticos, industriais e de mão de obra, sendo que parte das maiores universidades do

país estão localizadas nessa região. Principalmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, concentram-se os veículos audiovisuais produtoras de informações, *mediapaisagens*, como as grandes emissoras de televisão e produtoras de filmes, tornando-se a grande referência para todo o país. Desse modo, o Sudeste estabelece ideologias, políticas e imagens do estado, *ideopaisagens*, para a compreensão de toda a nação. De acordo com Anjos (2017, p.16): “Há uma ideia de Brasil, por exemplo, formulada a partir dos espaços subnacionais, que detém o poder (político, econômico, simbólico) de nacionalizar falas locais.”.

Esses impasses também assolam o meio artístico brasileiro, frágil e precário, muitas vezes dependente de políticas públicas com orçamentos reduzidos. O país apresenta um circuito de circulação, reflexão crítica e colecionismo, reduzidos a uma elite, e concentrados principalmente nas grandes cidades, sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo (FILHO, 2001, p. 217).

De acordo com Herkenhoff (2001, p.359), o Brasil é um território simultaneamente unitário e múltiplo, com grande diversidade cultural, devido às suas formações, resultando também em variados tipos de artes produzidas. Cada região do país, tem suas especificidades e constituições artísticas e dessa forma se percebe, “[...] a existência de possibilidades de histórias da arte paralelas.” (HERKENHOFF, 2001, p.363).

Com a chegada da Missão Artística Francesa em 1816 no Rio de Janeiro, conforme Chiarelli (2002, p. 13), a categoria de artista foi, de fato, instituída no Brasil, atendendo principalmente aos interesses do Império e da alta burguesia. Anteriormente, no Brasil, as artes eram relacionadas com atividades manuais, exercidas por pessoas escravizadas ou libertas, e a classe média brasileira não via essa atuação como uma profissão liberal (CHIARELLI, 2002, p. 13). Segundo Chiarelli, (2002, p. 13), a arte e os artistas tinham uma posição marginal no Brasil, não sendo considerada uma atividade de homens brancos livres.

A arte brasileira realmente se institucionaliza no século XIX, com a criação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), no Rio de Janeiro, em 1826. O circuito artístico brasileiro se constituiu tendo de um lado a academia, e de outro, artistas considerados mais artesãos do que eruditos.

Artistas vindos principalmente da Europa tiveram papel significativo na construção de um circuito artístico no Brasil, integrando-se a ele e formulando uma arte com peculiaridades locais (CHIARELLI, 2002, p.16). Além dos artistas imigrantes,

também deve-se destacar o papel das mulheres, de famílias de classe média e alta, para a constituição desse meio (CHIARELLI, 2002, p. 14).

De acordo com Herkenhoff (2001, p. 367), principalmente a partir do século XX, deve se ressaltar o papel de destaque que a produção das mulheres teve dentro do circuito artístico, tais como na produção de artistas como Anita Malfatti (Brasil, 1889 – 1964), Tarsila do Amaral (Brasil, 1886 – 1973), Lygia Clark (Brasil, 1920 – 1988), entre muitas outras. Segundo CHIARELLI:

[...] a produção realizada por mulheres, desde o início deste século, no Brasil é fundamental para se pensar a própria arte brasileira tanto do ponto de vista de sua estruturação enquanto circuito, quanto daquele referente a certas especificidades poéticas. (CHIARELLI, 2002, p. 20).

As manifestações artísticas brasileiras apresentam relações com segmentos sociais marginalizados de derivação indígena, africana, portuguesa e de outros povos imigrantes (CHIARELLI, 2002, p. 12), num contexto em que não existia uma tradição artística forte. No seu início, o circuito brasileiro apresentava um caráter rarefeito que precisava ser desbravado para ter força (CHIARELLI, 2002, p. 19).

A arte produzida no Brasil se deu a partir da absorção de questões vindas da arte europeia, integrando elementos vindo de camadas populares e culturas não dominantes, originários de outras etnias, desse modo, preservando valores estéticos híbridos por meio de “[...] experiências populares mescladas com tradição barroca local.” (CHIARELLI, 2002, p. 14).

As referências artísticas trazidas da Europa para o Brasil sofreram adaptações e transformações, que as fizeram se afastar dos modelos originais. Os artistas brasileiros, não só no passado, mas ainda no início do século XXI, contrapõem e aproximam elementos simbólicos diversos, envolvendo questões históricas, políticas, culturais, sociais e econômicas nas quais vivenciam (ANJOS, 2017, p. 52).

De acordo com Camargo (2014, p. 303), no Brasil, as artes plásticas possuem relações de continuidade e também de negação dos momentos históricos e estilísticos, apresentando ambiguidades e complexidades, diferentes daquelas encontradas, por exemplo, na arte moderna europeia. Assim, não é possível reduzir ou unificar as problemáticas artísticas que se dão no país, como por exemplo as Modernas, pois cada região apresenta suas especificidades (CAMARGO, 2014, p. 305).

A união da arte europeia com a cultura popular no Brasil, segundo Alambert (2014, p.9), parece incompreensível para aqueles não pertencentes a esse contexto. Isso faz com que a arte produzida no Brasil, na relação com aquelas produzidas no mundo Ocidental e Oriental, ocupe um “entrelugar”, não pertencendo a nenhuma dessas localizações. Esta forma de pensar, mestiça e híbrida, cheia de contradições, frustram as “[...] expectativas de classificação rígida dos mecanismos de legitimação hegemônicos [...]” (ANJOS, 2017, p. 62). Contudo, dizer que algo de diferente acontece na arte brasileira, não quer dizer que exista uma expressão única e identitária (ANJOS, 2017, p.45).

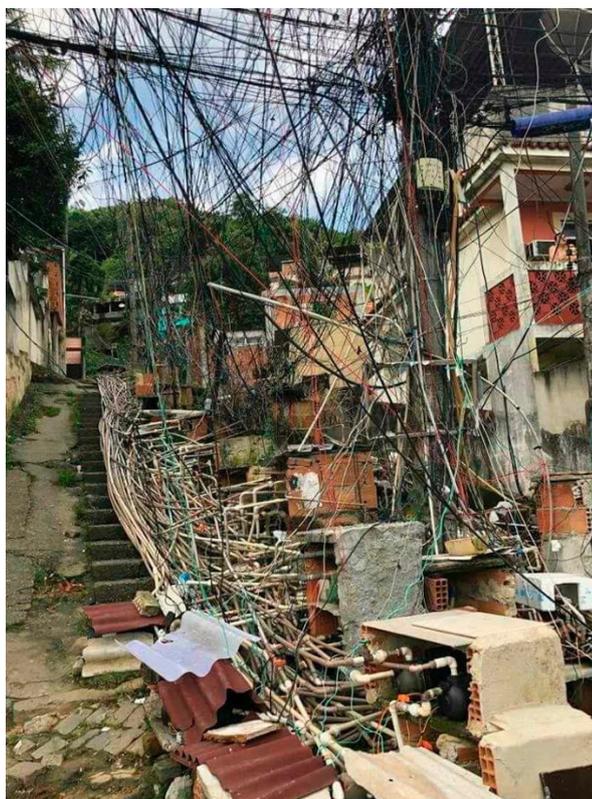
Na produção nacional, ocorre o diálogo com questões internacionais, contudo, conforme Chiarelli (2002, p. 26), ela apresenta “[...] um sotaque local bastante característico.”, pois traz elementos de vivências individuais e também populares. De acordo com Anjos (2017, p.47), o que caracteriza a arte brasileira, dos anos 1990 e 2000, não são os repertórios com narrativas e gestos, mas o modo como os conteúdos são afetados, por aqueles de outros lugares, não ocorrendo diluições. Desse modo, “[...] a arte contemporânea brasileira produzida nas décadas de 1990 e 2000 pode ser pensada como resultado do cruzamento e do choque constante entre vetores de influências internas e externas ao país.” (ANJOS, 2017, p.52). Os artistas nacionais se apropriam de repertórios, os modificam, com atitudes e símbolos locais, e os reinserem no circuito (ANJOS, 2017, p. 60).

Nos processos de cruzamento de diferentes influências, Anjos (2017, p. 47) destaca a gambiarra, como uma característica da produção artística brasileira. O termo é utilizado para se referir ao modo como alguns trabalhos são construídos, incorporando diferentes materiais, construídos de modo precário, incorporando referências de diversas origens para a produção artística (ANJOS, 2017, p.47). A expressão “[...] se refere a soluções improvisadas para resolver problemas de naturezas diversas [...]” (ANJOS, 2017, p. 48), em que materiais disponíveis no momento, e a capacidade de adaptação e invenção são usadas para se lidar com dificuldades, apresentando um acabamento tosco e fragilidade construtiva. No Brasil, a gambiarra seria uma solução criativa, carregando características de improvisação para a resolução de problemas, porém algumas vezes aquilo que poderia ser provisório, acaba se tornando uma solução definitiva.

A gambiarra seria operação e resultado, ou seja, tecnologia e produto com articulações entre características formais e simbólicas entre diferentes elementos

(ANJOS, 2017, p. 49). Ela pode ser compreendida como metáfora para processos de transculturação, caracterizando produções culturais e artísticas híbridas (ANJOS, 2017, p. 50), justapondo questões culturais herdadas do passado, confrontando as relações desiguais e contraditórias entre o local e as culturas hegemônicas. Ocorrendo a aproximação entre “[...] o vernacular e o erudito, o tardio e o atual, o inacabado e o pronto.” (ANJOS, 2017, p. 60).

Figura 68 – Complexo de favelas do Lins, localizado na zona norte do Rio de Janeiro.



Fonte: O antagonista⁸⁴.

Com a gambiarra, é possível estabelecer relações com as manifestações populares e as construções improvisadas, como as da arquitetura e a favela, construídas nas encostas dos morros e margens dos rios. Conforme tratado no capítulo 2, no Brasil, a urbanização se deu quase sem planejamento e de modo desordenado, assim estruturas arquitetônicas mais precárias convivem com outras mais elaboradas, refletindo também na concentração de riqueza e pobreza em determinadas áreas. Um exemplo disso é a Figura 68, apresentando uma favela

⁸⁴ Disponível em: <<https://www.oantagonista.com/sociedade/um-retrato-da-favela/>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

brasileira e instalações clandestinas para o uso de água e energia elétrica, o que seria provisório e improvisado, torna-se permanente como forma de sobrevivência.

Estas questões, também refletem na produção artística brasileira, manifestando as desigualdades em diferentes âmbitos da história, da economia e da política, expondo formas de pensar e trabalhar com os materiais (ANJOS, 2017, p. 63). O cenário artístico do país apresenta uma produção em diferentes meios expressivos como fotografia, escultura, desenho, vídeo, performance, entre outros. Entre essas práticas, no início do século XXI, também há a produção de artistas tratando da representação da paisagem na pintura. A pintura é pensada na relação com a tradição, sendo agregadas questões que desconstroem os cânones visuais estabelecidos ao longo da história da arte.

Considerando o contexto social, cultural e artístico do Brasil, é importante para essa pesquisa, pensar como essas questões influenciam na representação da paisagem na arte brasileira. De alguma forma, essas questões são materializadas nas representações da paisagem em produções dos séculos XVII, XIX, XIX, XX e XXI, por artistas locais ou por aqueles que vieram até o país, nas experiências que tiveram e na bagagem cultural adquirida por eles, também interferindo no olhar e na forma de representar o espaço.

No item a seguir será apresentado brevemente um panorama sobre a representação da paisagem no Brasil, para se entender a sua constituição, algumas características, e principalmente suas transformações até o século XX, para em seguida ela ser tratada no início do século XXI.

4.1 TRANSFORMAÇÕES NA PINTURA DE PAISAGEM NO BRASIL

Neste item será realizado um breve panorama sobre as transformações no modo como a paisagem foi representada no Brasil até o final do século XX. O objetivo deste item não é o de esgotar este assunto em específico, mas sim o de compreender origens e mudanças ocorridas nesse gênero artístico no território brasileiro, para dar parâmetros para se olhar a pintura de paisagem produzida no início do século XXI.

Conforme dito anteriormente, o contexto artístico do Brasil não é homogêneo, ele é heterogêneo devido às diferentes circunstâncias políticas, econômicas e sociais de cada região, assim diferentes histórias e possibilidades artísticas ocorrem simultaneamente. Isso também interfere na pintura de paisagem, no modo como ela

é pensada, representada e articulada como imagem na construção de identidades regionais e nacionais. Assim, entende-se que os pressupostos culturais de uma época e de diferentes locais constituem as imagens produzidas como pintura, tanto quanto as pinceladas e as cores que as constituem (COLI, 2005, p.14).

Para se tratar a representação da paisagem no Brasil, aquelas produzidas antes do início do século XXI, será realizado um percurso considerando a produção de artistas viajantes europeus, os artistas da Missão Artística Francesa, o estabelecimento da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), a pintura ao ar livre do final do século XIX, os modernismos brasileiros e produções artísticas de meados e final de século XX. Esta trajetória foi definida a partir da junção de como diferentes autores apresentam em seus livros as produções paisagísticas no Brasil, em diferentes momentos históricos e com diferentes abordagens, tais como Ana Maria Belluzzo e Valeria Piccoli, que tratam dos artistas viajantes, produzindo representações de vistas panorâmicas, do litoral, de florestas, de cidades e da relação dos povos indígenas com a natureza por meio de um olhar científico, pitoresco e sublime; Elaine Dias e Luciano Migliaccio, abordando o contexto artístico do século XIX; Geraldo Leão Camargo, tratando das diferenças nos “modernismos” brasileiros, principalmente no Paraná; e Tadeu Chiarelli, que discorre sobre a produção artística do século XX.

Essa é uma trajetória longa e complexa, portanto, muitos artistas não serão abordados. A escolha se deu por meio daqueles que de algum modo auxiliem a compreensão de mudanças de paradigmas e convenções na representação da paisagem no Brasil. Desse modo, serão apresentadas produções do século XVII, XVIII, XIX e XX, de artistas homens e mulheres, destacados na bibliografia consultada, pelas transformações visuais e peculiaridade dentro do contexto que foram produzidos. As imagens destas obras foram encontradas, principalmente, em acervos *online* de museus, tais como a Pinacoteca de São Paulo, MASP, Museu Nacional de Belas Artes, na Enciclopédia Itaú Cultural e nas referências bibliográficas consultadas. Fazendo uso delas e dos autores e autoras, são descritas, de forma breve, algumas características formais e simbólicas, demonstrando características que demonstrem a formação e transformação das representações da paisagem no Brasil.

Nos primeiros dois séculos da colonização do Brasil, que se deu a partir de 1500, percebe-se uma escassez de imagens de representações sobre o território. Segundo Piccoli (2015, p.63), não era de interesse da Coroa portuguesa a divulgação

de imagens e notícias dos seus territórios colonizados, sendo essas informações restritas e tratadas como segredos de estado, concentrando-se principalmente em manuscritos e mapas. Para os portugueses, estas imagens poderiam despertar a cobiça de outros povos europeus.

Assim, além de não produzirem muitas imagens que documentassem o território, os portugueses mantiveram os domínios brasileiros fechados, evitando o conhecimento das riquezas da colônia, a invasão e as influências estrangeiras (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, P. 155). Dentro desse contexto de desconfiança, também foi impedida a circulação de jornais e a criação de escolas superiores, que só passaram a existir após a chegada da Família Real Portuguesa, em 1808.

As origens da representação da paisagem no Brasil se dão por meio da arte europeia, usando um repertório de imagens existentes nesses períodos. Conforme Migliaccio (2008, p. 91), “A atenção para a paisagem aparece bem cedo na cultura brasileira, antecipando o que ocorre na maioria dos estados americanos, com exceção dos Estados Unidos.”.

Num primeiro momento, a representação da paisagem no Brasil se dá com os artistas europeus, muitos deles formados nas academias de artes europeias. De acordo com Piccoli:

A esses artistas e/ou amadores, que a historiografia convencionou chamar genericamente de artistas viajantes, a cultura figurativa deve mudanças fundamentais na maneira de perceber e representar a natureza brasileira. (PICCOLI, 2015, p. 82)

Ao virem para o Brasil, estes artistas viajantes, profissionais e amadores de origem aristocrática, tinham o interesse de vivenciar a natureza tropical e a imensidão do território brasileiro, por apresentar o desconhecido e o inusitado. As representações da paisagem no Brasil foram construídas por meio da relação da bagagem cultural destes artistas e do embate com a realidade física experimentada por eles nos trópicos (BELLUZZO, 1994, p.18).

Os artistas viajantes carregavam um modo de olhar, classificar e organizar as vistas e a paisagem, um saber técnico, com cânones: “As pranchas do pintor-viajante não só figuram um Brasil, como ensinam a figura-lo, a descrevê-lo.” (SÜSSEKIND, 1990, p. 39). A vinda deles, gerou, segundo Süssekind (1990, p. 63), uma “[...] rede de notas descritivas, pranchas, mapas, classificações que organiza a própria paisagem brasileira, que define um Brasil aos olhos de literatos e historiadores locais.”. A partir do exercício do paisagismo, do mapeamento do território, da

elaboração de descrições de vistas e da natureza, e com a literatura, que a paisagem do Brasil e o entendimento de sua geografia foram construídos.

As pinturas de paisagem feitas pelos artistas viajantes europeus tratam uma série de temas, ora com visões exóticas, ora com o sentimento do sublime. Nelas são representadas a costa litorânea brasileira, vistas panorâmicas, paisagens urbanas, propriedades rurais, paisagens intocadas, os povos habitantes dessas paisagens, como as elites, as populações de origens mestiças, indígenas e negros escravizados. Conforme Belluzzo (1994, p. 164), “A imagem da floresta tropical do Brasil é indissociável da sensibilidade do pitoresco e do sublime que apoia o conhecimento científico e sustenta significações poéticas que emergem no século XIX.” (BELLUZZO, 1994, p. 164)

No seu início, as representações da paisagem no Brasil carregavam um saber científico, em que os artistas, muitos deles integrantes de expedições, tornaram-se analistas e documentadores por meio de notações gráficas, muitas delas feitas com aquarela (MIGLIACCIO, 2008, p. 88). São visualidades feitas pela observação da natureza, da geografia, da topografia, da fauna, flora e a vida da população brasileira. Muitas delas baseadas em instruções para viajantes, como as de Alexander von Humboldt (Alemanha, 1769 - 1859), a partir do ponto de vista botânico, buscando coerência visual com o meio observado (DIENER, 2013).

Além do “olhar científico”, a obra destes artistas apresentava uma visão pitoresca sobre a paisagem brasileira, com influencia de motivos da antiguidade e da paisagem italiana (BELLUZZO, 1994, p.18). Nestas produções, o Brasil e a América foram idealizadas nas pinturas de paisagem como um mundo paradisíaco e harmonioso, sendo as matrizes artísticas europeias adaptadas conforme as características sociais, históricas e geográficas brasileiras (BELLUZZO, 1994, p. 118).

No século XVII, as pinturas de Frans Post (Holanda, 1612 – 1680) e Albert Eckhout (Holanda, 1610 – 1666), carregavam esses dois aspectos. Os dois artistas, a convite de Maurício de Nassau⁸⁵ (Alemanha, 1604 - 1679), governador geral da ocupação holandesa no Brasil, produziram uma série de trabalhos documentando o

⁸⁵ Conforme Piccoli (2015, p.64): “Interessados no lucrativo negócio do açúcar, os holandeses começaram as investidas sobre o território brasileiro tomando Recife e Olinda dos portugueses em 1630. Seis anos depois, a presença holandesa já se estendia pela área entre o rio São Francisco e o atual estado do Ceará.” O conde Maurício de Nassau foi governador, almirante e capitão da região entre 1637 e 1644.

Novo Mundo, as atividades econômicas e as realizações políticas dos governantes (PICCOLI, 2015, p.64).

Os dois artistas, ao documentar e representar o Brasil, usavam princípios dos cânones de representação europeu para a paisagem, o retrato e natureza morta. No caso de Post (Figura 69) registrando a paisagem, as vistas, a topografia, a arquitetura, assim como plantas e animais, e Eckhout representando cenas de fauna, flora e dos tipos humanos, resultado da miscigenação entre os povos indígenas, negros, portugueses e holandeses (MIGLIACCIO, 2008, p. 98).

Figura 69 – Frans Post, Vista de Olinda, Brasil, 1662, óleo sobre tela, 107,5 cm X 172,5 cm



Fonte: Rijksmuseum⁸⁶.

Nas representações da paisagem brasileira realizadas por Post, há na composição do espaço a predominância do céu, estilo reconhecido das pinturas holandesas, sendo ainda trazidos elementos dos trópicos: montanhas sinuosas, coqueiros, mamoeiros, animais exóticos, habitantes mestiços e escravos (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 181). Nas primeiras obras produzidas por Post no Brasil se misturam a precisão de representação da paisagem topográfica com:

[...] os esquemas compositivos que caracterizam o gênero da pintura de paisagem holandesa do século XVII. O primeiro plano introduzido em diagonal, à contraluz, marcado pela presença de uma árvore a acentuar a

⁸⁶ Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-742>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

verticalidade, é solução frequente nessas obras. Também o são os caminhos e rios que cruzam a paisagem, conduzindo o olhar e acentuando a impressão de profundidade e extensão da vista. A iluminação uniforme e certo despojamento do colorido dessas telas sugerem uma abordagem mais direta do motivo, embora não se deva perder de vista que se trata, antes de tudo, de uma composição. (PICCOLI, 2014, p.65)

As obras dos dois artistas estabeleciam o embate entre a realidade e a idealização da imagem a partir das convenções de representação da época. As produções desses dois artistas têm grande importância para o estudo de uma iconografia do Brasil e da América colonial, justamente pela escassez de imagens e de notícias que marcaram os primeiros séculos da ocupação europeia no continente (PICCOLI, 2015, p.64). Conforme Schwarcz e Varejão:

Na falta de pinturas do cotidiano, legadas por colonizadores portugueses, as telas de Frans Post ficariam guardadas no imaginário nacional como se correspondessem à própria realidade e fossem verdadeiros documentos do Brasil holandês do século XVII. (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 181)

Contudo, é importante ressaltar que em paralelo as manifestações artísticas da representação da paisagem produzidas por artistas estrangeiros e viajantes, também existiam aquelas realizadas por artistas locais. No século XVIII, antes da chegada da corte portuguesa e da Missão Artística Francesa no Brasil, no governo do vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa (Portugal, 1742 —1809), 4.º Conde de Figueiró, já existia o interesse pela pintura de vistas da capital do Brasil, na época, Rio de Janeiro. Este governante (LIRA, 2009), durante sua gestão, foi um dos precursores do urbanismo do Rio de Janeiro, criando por exemplo, o Passeio Público carioca (LIRA, 2009, p.6).

Luís de Vasconcelos e Sousa, tinha como pintor oficial do vice-reino, o artista e artesão, Leandro Joaquim (Rio de Janeiro, Brasil, 1738 – 1798), considerado um dos primeiros pintores de paisagem do Rio de Janeiro (LIRA, 2009, p.2). Joaquim era de origem mestiça, e durante sua vida produziu inúmeras obras entre retrato, painéis sacros e cenas de paisagem, também auxiliando em várias obras, o Mestre Valentim (Minas Gerais, Brasil, 1745 – 1813) que era arquiteto, urbanista e escultor. De acordo com LIRA (2009, p. 7), “[...] para além da ornamentação, a obra do pintor fluminense se afirma como uma das protagonistas de um capítulo da história do Brasil e da invenção da paisagem brasileira, e, especificamente da paisagem carioca.”.

A obra “Vista da Lagoa do Boqueirão e do Aqueduto de Santa Teresa” (Figura 70), atribuída a Leandro Joaquim carrega questões da representação da paisagem

brasileira no século XVIII. Segundo Cardoso (2008, p. 18), apesar das inúmeras dúvidas em torno da autoria, do título e do ano de produção da obra, a pintura representa o Aqueduto da Carioca (hoje Arcos da Lapa), estrutura que transportava água entre diferentes áreas do Rio de Janeiro. A obra de formato oval, apresentando uma composição que divide a tela entre alto e baixo, traz a parte superior com construções do poder civil e religioso, enquanto a inferior apresenta um lago, com as atividades cotidianas das pessoas, crianças nadando, negros trabalhando e animais, trazendo uma visão da cidade e sociedade da época (CARDOSO, 2008, p. 21).

Figura 70 – Leandro Joaquim (atribuído), Vista da Lagoa do Boqueirão e do Aqueduto de Santa Teresa, 17-- , óleo sobre tela, 96 cm X 126 cm



Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram⁸⁷.

Esta pintura dialoga com um conjunto de outras obras com representações do Rio de Janeiro, também produzidas em formato oval, mas que não se sabe ao certo se foram realizadas pelo mesmo autor (CARDOSO, 2008, p. 21). Contudo, todas elas tratam da paisagem, demonstrando processos de urbanização na cidade. De acordo com Migliaccio (2008, p. 112), “O Brasil deixava de representar apenas um território

⁸⁷ Disponível em: <<http://mhn.acervos.museus.gov.br/reserva-tecnica/pintura-documental-101/>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

de evangelização e de exploração, para se firmar como uma nova realidade política e econômica que emergia no quadro do império lusitano.” .

No século XIX, com a vinda da corte portuguesa para o Brasil em 1808, por conta da invasão de Napoleão Bonaparte em Portugal, muitas coisas se transformaram, principalmente no Rio de Janeiro, que passou durante esse período por um grande processo de urbanização.

Este momento altera a condição de isolamento do Brasil, já que os portos foram abertos para o comércio com as nações aliadas de Portugal, sendo também revogada a proibição da entrada de estrangeiros no país, que durou 300 anos (PICCOLI, 2015, p. 82). Essas mudanças permitiram a vinda de comerciantes, marinheiros, representações diplomáticas, missões científicas e artistas de diferentes nacionalidades. A partir desse período que os estrangeiros realmente puderam conhecer a natureza do Brasil, e a vinda deles trouxe grandes mudanças para a construção de imagens sobre a paisagem brasileira.

Nesse período, as produções artísticas de artistas estrangeiros e nacionais, inclusive a paisagística, será usada pelos governantes para criar uma imagem da família real e do Brasil, como um reino autônomo e mais tarde como uma nação (MIGLIACCIO, 2008, p. 112). Durante o século XIX, que de fato vai se estabelecer a construção de uma unidade brasileira, chamada Brasil (SÜSSEKIND, 1990, p. 38). Muitas dessas imagens da paisagem brasileira, com representação das cidades e da natureza, tinham diferentes funções e eram usadas para a promoção da imagem brasileira no exterior, sendo apresentadas em grandes exposições internacionais (BELLUZZO, 1994, p.13).

A partir das vivências e registros em desenhos e aquarelas, estes artistas criaram álbuns com imagens dessas viagens ao Brasil, álbuns ilustrados que revelam a América para os europeus, apresentando um mundo desconhecido, a paisagem e as características sociais, políticas e étnicas da região (BELLUZZO, 1994, p.12).

Dentro os artistas que estiveram no Brasil no século XIX, é possível destacar o austríaco Thomas Ender (Áustria, 1793 – 1875), com um legado de mais de setecentas imagens produzidas, entre desenhos, aquarelas e pinturas a óleo, produzidas durante a sua participação na Missão Austríaca iniciada em 1817⁸⁸

⁸⁸ Fizeram parte da Missão Austríaca, cientistas que coletaram material mineral, zoológico e botânico. Esta expedição, conforme Piccoli (2015, p.84) foi motivada pelo casamento de Dom Pedro de Alcântara (Portugal, 1798-1834), herdeiro do trono português, com a arquiduquesa Leopoldina de Habsburg

(PICCOLI, 2015, p. 84). Em sua produção, observa-se vistas urbanas, do campo e do litoral, em que o artista também retrata a sociedade brasileira e a escravidão (BELLUZZO, 1994, p.34). Em “Vista do Rio de Janeiro” (Figura 71), pintura realizada a partir de esboços, a cidade aparece distante no horizonte, sendo no primeiro plano apresentados um relevo montanhoso e acidentado com vegetações, além de uma cena de escravos com um homem branco montado a cavalo. Na forma como Ender trata a representação da paisagem, é possível relacionar com o pitoresco. De acordo com Belluzzo:

A costa brasileira, notadamente o litoral do Rio de Janeiro, oferece o maior estímulo ao sentimento do *pitoresco*. Propicia o terreno acidentado e promove grande variedade de pontos de vista, capazes de revelar sucessivas surpresas ao observador. A própria configuração da cidade e a implantação da arquitetura no território irregular e montanhoso vêm de encontro aos anseios do paisagismo inglês, impondo-se pela forte presença das montanhas, da vegetação, da beira-mar o signo da natureza próximo ao conjunto edificado. (BELLUZZO, 1994, p.23)

Figura 71 – Thomas Ender, Vista do Rio de Janeiro, 1837, óleo sobre tela, 126.5 cm X 189 cm



Fonte: Picturing the Americas⁸⁹.

(Áustria, 1797-1826), sendo produzida uma grande quantidade de imagens científicas e topográficas do Brasil, resultante dos diferentes itinerários realizados pelo interior do Brasil. Thomas Ender passou dez meses com a expedição, mas precisou abandoná-la por ter adoecido gravemente, retornando para Viena em 1818.

⁸⁹ Disponível em: <<http://picturingtheamericas.org/painting/view-of-rio-de-janeiro/?lang=pt-pt>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

Representando a paisagem, também haviam artistas mulheres, como por exemplo Maria Graham (Inglaterra, 1785 – 1842). A artista, ao viajar para o Chile, esteve no litoral brasileiro, com seu marido Thomas Graham, comandante de navio (BELLUZZO, 1994, p. 182). Após o falecimento do marido nesta viagem, Maria Graham fica no Rio de Janeiro até 1823 e retorna ao país em 1824, após ser convidada a ser preceptora da princesa Maria da Glória, filha do imperador Dom Pedro I. Resultado de sua viagem, em 1824, publicou em Londres um relato sobre suas visitas ao país, “*Journal of a voyage to Brazil and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823*”.

Artistas como Graham, demonstram a presença feminina na produção de pintura de paisagem no Brasil, apesar de poucas receberem destaque. Uma das imagens produzidas por Graham é o “Panorama da Baía de Guanabara”, em que a artista produz a representação do litoral carioca no tamanho de 20 cm X 352 cm, a partir do ponto de vista do mar (Figuras 72 e 73).

Figura 72 – Maria Graham, Panorama da Baía de Guanabara, 1825, óleo sobre papel e tela, 20 cm X 352,7 cm



Fonte: MASP⁹⁰.

Figura 73 – Maria Graham, Panorama da Baía de Guanabara, 1825, óleo sobre papel e tela, 20 cm X 352,7 cm - Detalhe



Fonte: Belluzzo (1994).

Conforme Belluzzo (1994, p.50), muitas vistas litorâneas eram representadas como panoramas, com um ponto de vista amplo, muitas vezes a partir do mar para a terra. Elas partiam da vontade dos artistas de representar o todo que observavam, em

⁹⁰ Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/panorama-da-baia-de-guanabara>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

formatos que apresentam pequena altura e um comprimento grande, “A visão panorâmica se introduz no interior da pintura elaborada por artistas-viajantes, imigrantes e brasileiros.” (BELLUZZO, 1994, p. 62).

Outro artista que teve destaque na produção de imagens sobre o Brasil e que participou de uma missão científica é Johann Moritz Rugendas (Alemanha, 1802 - 1858). O artista esteve no Brasil entre 1822 e 1825, retratando tanto a paisagem brasileira, quanto os costumes dos povos brasileiros (BELLUZZO, 1994, p.76). Rugendas participou da Expedição Langsdorff (1821-29), organizada pelo médico e naturalista Georg Heinrich von Langsdorff (Alemanha, 1774-1852), cônsul-geral da Rússia no Rio de Janeiro. Por conta de desentendimento com Langsdorff, Rugendas deixou a missão científica e seguiu sozinho, fazendo registros do território brasileiro.

Figura 74 – Johann Moritz Rugendas, Paisagem na Selva Tropical Brasileira, 1830, óleo sobre tela, 62 cm X 49,50 cm



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras⁹¹.

O artista publicou o álbum “*Voyage pittoresque dans le Brésil*”, com imagens das viagens pelo Brasil, sendo um dos livros de viagem mais populares da época

⁹¹ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2988/paisagem-na-selva-tropical-brasileira>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

(PICCOLI, 2015, p. 86). Na obra “Paisagem na Selva Tropical Brasileira” (Figura 74), a selva é representada, demonstrando a diversidade e a densidade da flora e na parte inferior da tela, índios são representados, demonstrando como os viajantes imaginavam a relação desses povos com a natureza.

Figura 75 – Eduard Hildebrandt, Rio de Janeiro, 1844, aquarela sobre papel, 25,7 cm X 36,3 cm



Fonte: José Rosário⁹².

Estes artistas não percorriam somente o Brasil, mas viajavam por todo o mundo em busca do exótico. Antes de percorrer o Brasil, o alemão Eduard Hildebrandt (Alemanha, 1817 – 1868), “[...] viajou da Escandinávia à China e ao Japão, da Índia às Antilhas e aos Estados Unidos [...]” (PICCOLI, 2015, p. 90). Hildebrandt chegou ao Brasil em 1844, e viajou diferentes regiões do Brasil, como Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro e representou paisagens urbanas, rurais, naturais e as pessoas. Na aquarela “Rio de Janeiro” (Figura 75), o artista representa uma vista da cidade, no primeiro plano uma cena com escravos trabalhando, e ao fundo, igrejas e casarões em perspectiva. Conforme Piccoli (2015, p. 91), Hildebrandt, em seus desenhos e pinturas em aquarela e óleo, tinha influências da escola romântica francesa,

⁹² Disponível em: <<http://joserosarioart.blogspot.com/2018/03/eduard-hildebrandt.html>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

apresentando contrastes de claro e escuro mais acentuados e mais dramáticos, diferente de imagens mais descritivas como as de Ender e Rugendas.

A ideia do sublime, já tratada no capítulo 3, também está presente em representações da paisagem do Brasil, como a do artista E. F. Schute. Conforme Belluzzo (1994, p.178), os dados biográficos do pintor são desconhecidos, mas provavelmente ele é de origem alemã, e esteve na região Nordeste do Brasil na metade do século XIX. Considerado um pintor de paisagens romântico, percebe-se em sua obra a influência do romantismo alemão e a relação com o sublime na representação da natureza. Na pintura “Cachoeira de Paulo Afonso” de 1850, há figuras pequenas diante da monumentalidade das quedas d’água (Figura 76), proporcionando a sensação vertiginosa com o abismo (BELUZZO, 1994, p.158), sendo a natureza tropical do Brasil tratada como exuberante e grandiosa.

Figura 76 – E. F. Schute, Cachoeira de Paulo Afonso, 1850, óleo sobre tela, 118 cm X 153 cm



Fonte: MASP⁹³.

⁹³ Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/cachoeira-de-paulo-afonso-1>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

Figura 77 – François Auguste Biard, Índios da Amazônia adorando o Deus-Sol (atribuído), 1860 - 1861, óleo sobre tela, 112 cm X 85,5 cm



Fonte: Brasiliana Iconográfica⁹⁴.

Ainda tratando das relações do ser humano com a natureza, também é possível visualizar nas produções dos artistas viajantes, a idealização dos povos que viveram no Brasil, a partir do modo como os índios foram representados na paisagem. Um exemplo disso, é a obra do artista francês François Auguste Biard (França, 1798 – 1882), que esteve no Brasil em 1858. Na França, Biard tinha uma carreira consolidada, e ao chegar ao Brasil, foi convidado a fazer parte da Academia Imperial de Belas Artes, e a realizar retratos de membros da corte (PICCOLI, 2015, p. 91). Em suas viagens pelo interior, observou a flora tropical, representando a paisagem com um ar de mistério (Figura 77), a partir de contrastes entre luz e sombra, sendo os índios representados de modo idealizado e exótico (BELLUZZO, 1994, p.112). Em 1862, Biard publica o livro *“Deux années au Brésil”*, em que narra e apresenta imagens de sua viagem pelos rios Madeira, Amazonas e Negro.

Outra tradição artística trazida pelos artistas viajantes foi a neoclássica, vinda da França, com os artistas da Missão Artística Francesa⁹⁵ em 1816. As produções

⁹⁴ Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19873/indios-da-amazonia-adorando-o-deus-sol-atribuido>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

⁹⁵ Artistas franceses, apoiadores de Napoleão Bonaparte na França, após a queda do imperador, perderam oportunidades de trabalho. Liderados por Joachim Lebreton (França, 1760 – 1819), vieram para o Brasil e foram aceitos pela corte portuguesa, desejosa pela construção de sua imagem pública, seguindo o que acontecia nas cortes do século XVIII da Europa. A relação entre a família real

desses artistas tinham uma retórica que valorizava os grandes feitos históricos e políticos, sendo valorizadas as paisagens históricas e heroicas, cenário de grandes feitos (BELLUZZO, 1994, p. 13).

Contudo, o Brasil do início do século XIX era completamente diferente da França, pois apresentava uma realidade precária, com uma estrutura insuficientemente institucionalizada, carregadas de impasses e com desigualdades sociais, como a escravidão que gerava mal-estar nos viajantes, impedindo a “tentativa de transpor com verdade a forma neoclássica para o Brasil” (NAVES, 2011, p.78). Os artistas europeus ao se depararem com o Brasil e sua condição social, encontraram o desafio de como adaptar para a realidade brasileira, os modelos artísticos europeus que conheciam. Dentre os artistas franceses vindos na Missão, serão destacados Jean Baptiste Debret (França, 1768-1848) e Nicolas Antoine Taunay (França, 1755-1830), pela expressividade de suas produções na pintura, durante o período que estiveram no Brasil no século XIX.

Figura 78 – Jean-Baptiste Debret, Ponte de Santa Ifigênia São Paulo, 1827, aquarela sobre papel, 14.50 cm X 20.60 cm



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras⁹⁶.

Com formação neoclássica e primo do artista Jacques-Louis Davis (França, 1748-1825), Debret representou o cotidiano da vida nas cidades (Figura 78), a relação

portuguesa com os artistas franceses carrega contradições, justamente por ela ter vindo para o Brasil para fugir da dominação de Napoleão Bonaparte. (SCHWARCZ, 2008, p. 19).

⁹⁶ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61235/ponte-de-santa-ifigenia>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

entre homens brancos e escravos, idealizou representações sobre o povo indígena e também pintou a paisagem, sobretudo trabalhando com a técnica da aquarela (NAVES, 2011). Entre 1834 e 1839, publicou “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil” com um conjunto de imagens, resultado do tempo que esteve no Brasil.

Taunay também apresentava a influência do neoclassicismo, da pintura holandesa e italiana de representação da paisagem, relacionando-a com a Antiguidade grega e Arcádia Romana. Em suas pinturas, é possível visualizar a interpretação da paisagem clássica relacionada com as características locais brasileiras:

As escolhas temáticas e formais de Taunay não deixam dúvida sobre a sua intenção de traduzir para a imagem do novo estado americano a grande tradição da paisagem de Claude Lorrain, adequada às exigências da nova sensibilidade dos viajantes europeus que descobriram o Brasil depois da chegada da corte e da abertura dos portos. (MIGLIACCIO, 2008, p.90)

Figura 79 – Nicolas-Antoine Taunay, Largo da Carioca, 1816, óleo sobre tela, 46,5 cm X 57,4 cm



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras⁹⁷.

⁹⁷ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1099/largo-da-carioca-em-1816>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

Todavia, para Taunay representar a paisagem brasileira, por meio do modelo artístico neoclássico, existia um impasse, devido à inadequação entre a realidade que não se ajustava à imaginação. Conforme Schwarcz (2008, p.19): “[...] a natureza parecia pouco caber nas palhetas de Nicolas-Antoine: o verde era forte demais; o céu, muito radiante; a luz do sol, brilhante em excesso.”. Para Taunay, a paisagem do Rio de Janeiro e suas características topográficas, eram concebidas como uma vila italiana, como na pintura “Largo da Carioca” (Figura 79).

Na produção dos artistas viajantes, há um embate entre a realidade e as construções de representação da paisagem. Os trópicos não eram fáceis de serem compreendidos por eles (SCHWARCZ, 2008). Eles eram viajantes, e se localizavam entre dois mundos, o da América e o da Europa, um “lugar entre”, sendo europeus no Brasil e “abrasileirados” na Europa, resultado da experiência vivida e de como suas produções eram vistas.

Apesar dos conflitos culturais, a vinda dos artistas europeus para o Brasil trouxe contribuições para a constituição de um meio artístico local, a partir da prática artística destes e também do ensino. Um exemplo disso, foram os artistas franceses, participantes da criação da Academia Imperial de Belas Artes⁹⁸, fundada em 1826 no Rio de Janeiro.

Segundo Camargo (2014, 293), foi na Academia que se iniciou oficialmente uma discussão artística⁹⁹ tratando de uma descrição visual da realidade local. Assim, a representação da paisagem, no século XIX, também se dava como forma de se estabelecer uma identidade nacional financiada pelo governo central para legitimar seus interesses, apresentando aspectos pitorescos e exóticos, sem o confronto das diversidades culturais e étnicas do país:

A escolha da paisagem como forma privilegiada da arte nacional é o resultado de sua atuação na defesa de uma arte brasileira que, passadas as etapas “atrasadas” da colônia, elaborasse imagens do Brasil sem a presença incômoda de personagens que não contribuíssem para a inclusão do Brasil no rol das populações “civilizadas”. (CAMARGO, 2014, p.294)

⁹⁸ A fundação da Academia Imperial de Belas Artes em 1826 se deu pelo empenho de Jean-Baptiste Debret e Grandjean de Montigny (França, 1776 - RJ, 1850), após dez anos da chegada dos franceses ao Brasil (DIAS, 2014, P.159).

⁹⁹ Na Academia Imperial de Belas Artes, localizada no Rio de Janeiro, eram estabelecidas “[...] discussões sobre o neoclassicismo e os desdobramentos estéticos do Iluminismo francês, introdutores do pensamento moderno nas artes e na cultura europeias.” (CAMARGO, 2014, p. 293).

Artistas como Félix-Émile Taunay (França, 1795 - 1881), fizeram parte do corpo acadêmico da instituição, dirigindo a academia entre 1834 e 1851 (BELLUZZO, 1994, p. 181). Filho de Nicolas Antoine Taunay, Felix produziu pinturas de retratos, de cenas históricas e também de paisagens. Dentre elas pode ser destacada a pintura “Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão” de 1840, segundo Migliaccio (2008, p. 118) “[...]uma versão da paisagem histórica brasileira.”. Na obra (Figura 80), é visível a representação de uma floresta tropical no canto direito da tela, enquanto no lado esquerdo existem homens negros trabalhando no corte e na queima, devastando toda a vegetação. Conforme Mattos (2010), a tela apresenta o enfrentamento entre natureza e o ser humano, demonstrando no tema tratado, discursos políticos da época sobre o destino das florestas brasileiras.

Figura 80 – Félix-Émile Taunay, Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão, 1840, óleo sobre tela, 134 cm X 195 cm



Fonte: Picturing the Americas¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Disponível em: < <http://picturingtheamericas.org/painting/vista-de-um-mato-virgem-que-se-esta-reduzindo-a-carvao-view-of-a-native-forest-being-reduced-to-coal/?lang=pt-pt>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

Figura 81 – Manuel de Araújo Porto-Alegre, Grande cascata da Tijuca (atribuído), 1833, óleo sobre tela, 66 cm X 81 cm



Fonte: Brasiliana Iconográfica¹⁰¹.

Discípulo de Debret, Manuel de Araújo Porto Alegre (Rio Grande do Sul, Brasil, 1806 - 1879) foi aluno da Academia Imperial de Belas Artes, e também diretor da instituição, após Félix-Émile Taunay (DIAS, 2014, p.162). Além de artista, Porto Alegre também foi arquiteto, professor, escritor, crítico e historiador de arte. Em pintura, também se interessava pela paisagem, com produções que apresentam um caráter romântico, onde a natureza assume uma face ameaçadora e grandiosa (DIAS, 2014, p.173), como na pintura “Grande cascata da Tijuca” (atribuído), de 1833 (Figura 81).

Enquanto diretor da academia, Manoel Araújo, por meio de textos críticos, examinou o modo como a paisagem era ensinada na academia. Ele também analisou a produção desse gênero, dos artistas estrangeiros, tais como Jean-Baptiste Debret, Nicolas-Antoine Taunay, e Félix-Émile Taunay, apontando a existência de imprecisões no modo como as espécies da flora eram pintadas e em como eram justapostas espécies de localidades diferentes (DIENER, 2013). Segundo Diener (2013), para tratar dessas produções, Manoel Araújo partia de uma visão de pintura

¹⁰¹ Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/19860/grande-cascata-da-tijuca-atribuido>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

naturalista, “[...] a ideia reitora de toda a sua análise é a de que os pintores não souberam apreender o caráter singular da paisagem nessas latitudes [...]”.

Tanto Félix-Émile Taunay, quanto Manuel de Araújo Porto Alegre, apesar de suas diferenças pessoais, tiveram importante participação na Academia. Eles articularam o meio artístico local, travaram discussões e teorizaram sobre a arte nacional, participando da formação de diversos alunos.

Formados pela Academia Imperial de Belas Artes, os brasileiros, Vitor Meirelles (Santa Catarina, Brasil, 1832 – 1903) e Pedro Américo (Paraíba, Brasil, 1843 – 1905) foram conhecidos pela monumentalidade de suas pinturas históricas, que traziam como tema narrativas históricas brasileiras. Estes dois artistas, também se relacionaram com a representação da paisagem, estando ela incorporada em cenas com temas históricos em suas pinturas.

Figura 82 – Pedro Américo, Passagem do Chaco (estudo), 1871, óleo sobre tela, 198 cm X 240 cm



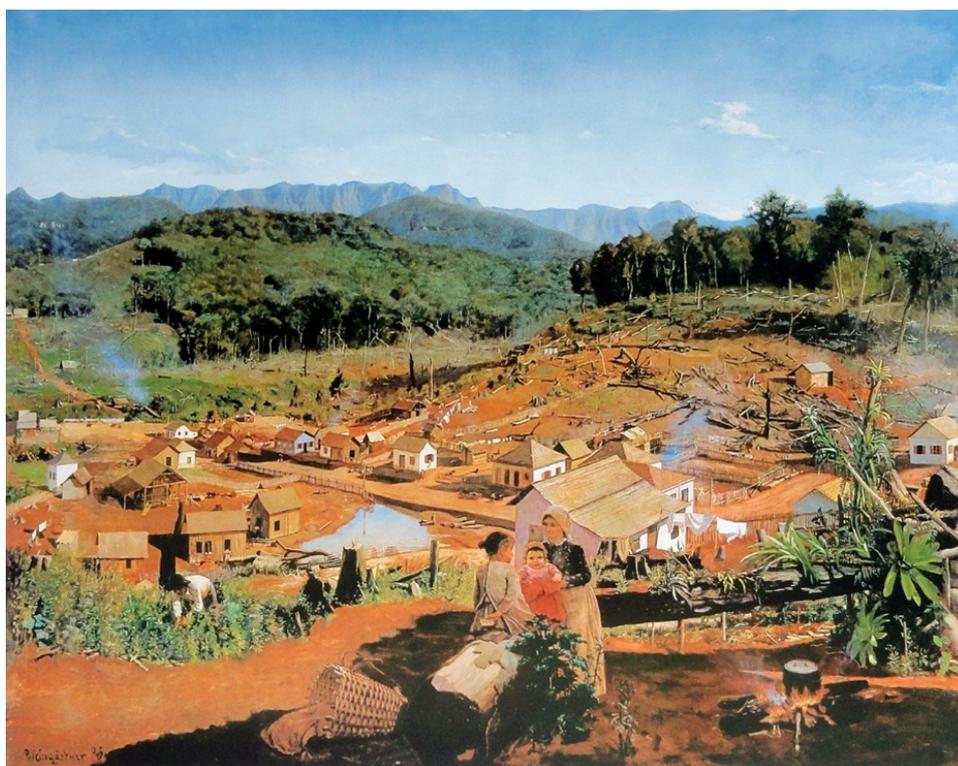
Fonte: Picturing the Americas¹⁰².

Pedro Américo, em Passagem do Chaco (Figura 82), pintou a paisagem, inspirando-se na Guerra do Paraguai (com combates entre 1864 – 1870). O artista

¹⁰² Disponível em: < <http://picturingtheamericas.org/painting/crossing-the-chaco/>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

representou a fronteira entre o Brasil e o Paraguai, em que a floresta e as terras alagadas, representadas de modo exótico e monumental, ocupam a maior parte da tela (PICTURING THE AMERICAS, 2019). Na pintura, Américo retrata o momento em que uma batalha está prestes a começar, quando o exército brasileiro encontra o acampamento paraguaio. Pedro Américo, aos 10 anos, participou de uma missão científica, dirigida pelo naturalista Louis Jacques Brunet (França, 1811 - 1877) aprendendo a observar a paisagem, conforme os modos dos artistas viajantes europeus. Devida à essa experiência, recebeu uma carta de recomendação, que possibilitou a sua transferência para a corte afim de estudar no colégio Pedro II (SÜSSEKIND, 1990, p. 40).

Figura 83 – Pedro Weingärtner, Vida Nova (Nova Veneza), 1893, óleo sobre tela 120 cm X 160 cm



Fonte: José Rosário¹⁰³.

A produção de paisagem, também trouxe representações que tratavam do embate entre a imigração europeia no sul do Brasil e a ocupação da natureza, como na obra de Pedro Weingärtner (Rio Grande do Sul, Brasil, 1853 - 1929). Com uma

¹⁰³ Disponível em: < <http://joserosarioart.blogspot.com/2014/07/pedro-weingartner.html> >. Acesso em: 14 jan. 2019.

produção diversificada, o artista teve sua formação na Europa e foi professor da Escola Nacional de Belas Artes¹⁰⁴. Trabalhou com a pintura de paisagem, apresentando em sua produção, o enfrentamento dos imigrantes italianos e alemães com a natureza brasileira (MATTOS, 2009, p. 292). Conforme Mattos (2009, p. 293) as pinturas de Weingärtner tratam da queimada e da derrubada de matas (Figura 83), dialogando com a produção de Félix-Émile Taunay, com o mesmo tema (Figura 80). Além disso, “[...] tal representação da paisagem do sul do Brasil, convinha às elites e principalmente ao governo, que encontrava nela uma verdadeira propaganda de seu projeto de colonização do sul.” (MATTOS, 2009, p. 294).

Tendo em vista essas produções de artistas brasileiros, é visível como elas constituem visualidades sobre a paisagem nacional, criando imaginários sobre diferentes questões do contexto brasileiro. Conforme Coli (2005, p.21), foi no século XIX que foi inventada uma história brasileira com narrativas e visualidades, estimulada por meios políticos e artísticos para a construção de tradições e do sentimento de pátria.

No século XIX no Brasil, houve uma diversidade de produções de pintura tratando da paisagem que estabeleceram discussões sobre identidade nacional e regional. A conexão do Brasil, não só nesse período, mas também no século XX, foi marcada pela vinculação com o exterior como modo de validação artística, desde os alunos da Academia que ganhavam prêmios com bolsas e viagens para a Europa, tendo os estudos pautados principalmente no Neoclássico, assim como aqueles que olhavam para a produção estrangeira, a fim de buscar tendências daquilo que seria “mais inovador”.

Conforme Camargo (2014, p. 296), na década de 1880 no Brasil, a pintura de paisagem passa a ganhar mais destaque, dentro e fora da Academia. Por conta dos interesses que buscavam a formação de uma república no Brasil, temas como a representação do Império estavam em crise, e assim a prática de representação da paisagem se tornou mais popular (CAMARGO, 2014, p. 300).

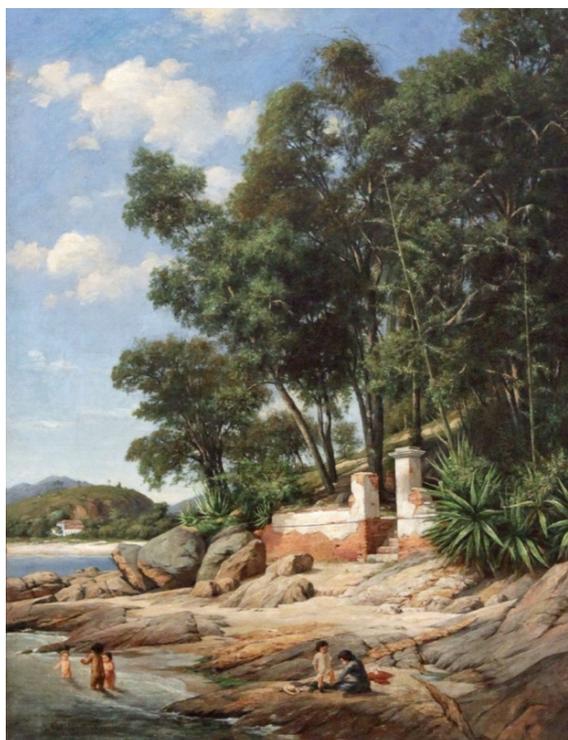
A pintura de paisagem passou a ser relacionada “[...] como possibilidade de construção de uma imagem de nacionalidade e, ao mesmo tempo, como contraposição “moderna” à pintura da Academia.” (CAMARGO, 2014, p. 297). Ela estava associada às questões de patriotismo e amor à terra, como também à valores

¹⁰⁴ Anteriormente Academia Imperial de Belas Artes, a mudança de nome da instituição se deu no ano de 1892, após a proclamação da República em 15 de novembro de 1889.

modernos e cultos como o dos europeus, desejo de uma elite brasileira de pertencer a uma cultura que consideravam elevada.

Nesse momento do século XIX, muitos artistas passaram a se interessar pela pintura feita fora do ateliê, ao ar livre, sendo uma forma de contestação das questões acadêmicas, provocando a separação entre novos artistas e integrantes da Academia. Nesse contexto, é possível destacar o trabalho do artista alemão Georg Grimm (Alemanha, 1846 – 1887). No Brasil, Georg Grimm atuou na Academia Imperial de Belas Artes como professor de pintura de paisagem, entre 1882 a 1884. Grimm incentivava que seus alunos “[...] deixassem o atelier e pintassem em contato com a paisagem brasileira.” (CAMARGO, 2014, p.297). Contudo, por discordar com o modo de ensino da academia, acabou deixando a instituição. Grimm se reuniu com um grupo de artistas¹⁰⁵, com quem praticou a pintura ao ar livre, sendo mais tarde reconhecido como “Grupo Grimm”.

Figura 84 – Georg Grimm, Vista do Cavalão, 1884, óleo sobre tela, 110 cm X 85 cm



Fonte: Vírus da Arte¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Fizeram parte do grupo: Antônio Parreiras (Brasil, 1860 - 1937), França Júnior (Brasil, 1838 - 1890), Francisco Ribeiro (Portugal, 1855 - 1900), Garcia y Vasquez (Espanha, 1859 - 1912), Giovanni Battista Castagneto (Itália, 1851-1900), Hipólito Boaventura Caron (Brasil, 1862 - 1892) e Thomas Driendl (Alemanha, 1849 - 1916),

¹⁰⁶ Disponível em: <<http://virusdaarte.net/georg-grimm-vista-do-cavalao/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

Em sua produção paisagística, Grimm representou a paisagem brasileira, tendo viajado pelos estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais, entre 1885 e 1886, pintando por encomenda, inclusive de proprietários de fazendas (BELLUZZO, 1994, p. 178). Produziu cenas de fazendas de café, da cidade, da paisagem natural e do litoral. Na obra “ Vista do Cavalão” (Figura 84), em formato vertical, Grimm representa uma vista de Niterói, uma área com árvores, um muro e pedras na beira do mar, onde crianças brincam, em uma cena iluminada, com dinâmicas entre claro e escuro. De acordo com Cardoso (2008, p.86), Grimm não representa a selva virgem, presente na obra dos artistas viajantes, mas sim uma cena corriqueira, em que a ação e presença humana são constantes, o artista tem a “[...] capacidade de enxergar a paisagem brasileira como algo familiar, aconchegante e reconfortante.” .

De acordo com Migliaccio (2014, p. 201), dentre aqueles que estiveram com Grimm, Giovanni Battista Felice Castagneto (Itália, 1851 - 1900) foi um dos que melhor compreendeu a lição do professor alemão, produzindo pinturas a partir do contato com a natureza. Dedicou-se sobretudo à produção de marinhas, gênero que na época possuía certo prestígio no Brasil. Com técnica sintética e rápida, em suportes improvisados, o artista dialogava com experimentações da pintura europeia da época (MIGLIACCIO, 2014, p. 201), trabalhando com a ideia de momentos de luz e de atmosfera, muitas vezes produzindo séries (Figura 85).

Figura 85 – Giovanni Battista Felice Castagneto, Vista do Rio de Janeiro tomada de Niterói, 1887, óleo sobre tela, 40 cm X 100 cm



Fonte: Picturing the Americas¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Disponível em: <<http://picturingtheamericas.org/painting/vista-do-rio-de-janeiro-tomada-de-niteroi/?lang=pt-pt>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

No final do século XIX, há uma grande quantidade de artistas locais e estrangeiros que vão tratar da paisagem em suas produções. Deixando de ter o aspecto trazido pelos viajantes europeus, com uma visão científica, a produção do final do século XIX, como daqueles que faziam parte do grupo Grimm (Itália, 1866 – 1944), libertam a paisagem de aspectos da ilustração científica e da pintura histórica, buscando novas experiências pictóricas de um olhar individual (MIGLIACCIO, 2014, p. 198). Conforme Ribeiro (2013, p. 12), percebem-se artistas, como Almeida Júnior e Eliseu Visconti, com produções que “[...] catalisam os debates a respeito de uma “modernidade” no campo das artes visuais brasileiras.”, a partir do modo como trabalharam a pintura e trataram diferentes temas.

Figura 86 – Eliseu Visconti, Avenida Central, 1908, óleo sobre tela, 49,5 cm X 32,5 cm



Fonte: Projeto Eliseu Visconti¹⁰⁸.

Tendo diversas influências, a obra de Eliseu Visconti (Itália, 1866 – 1944) também se relacionou com o impressionismo, com estudos da luz e da cor. Visconti foi aluno da Escola Nacional de Belas Artes, e estudou em Paris, tendo contato com

¹⁰⁸ Disponível em: <<http://eliseuvisconti.com.br/obra/p506/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

a efervescência artística da cidade. Na pintura “Avenida Central” (Figura 86), de 1908, Visconti representa uma vista das ruas da paisagem do Rio de Janeiro, que sofreram processos de reurbanização. O artista faz o uso de recursos impressionistas, assim como Monet, no modo como pinta e deixa as pinceladas aparentes, no uso da composição, de um ponto de vista de cima da rua, assim como na utilização da cor, apresentando efeitos atmosféricos e de luz, capturando um momento da vida urbana carioca (RIBEIRO, 2013, p.62).

No Brasil, no início do século XX, as manifestações modernistas se dão de modo multifacetado (CAMARGO, 2014, p.302). Parte do país passou a viver novas realidades urbanas e tecnológicas, com o crescimento das cidades e a industrialização. As vanguardas brasileiras, de modo diverso e muitas delas dialogando e assimilando, simultaneamente, várias vertentes do modernismo europeu, buscam uma identidade brasileira, assumindo temas e condições locais (CAMARGO, 2014, p.302).

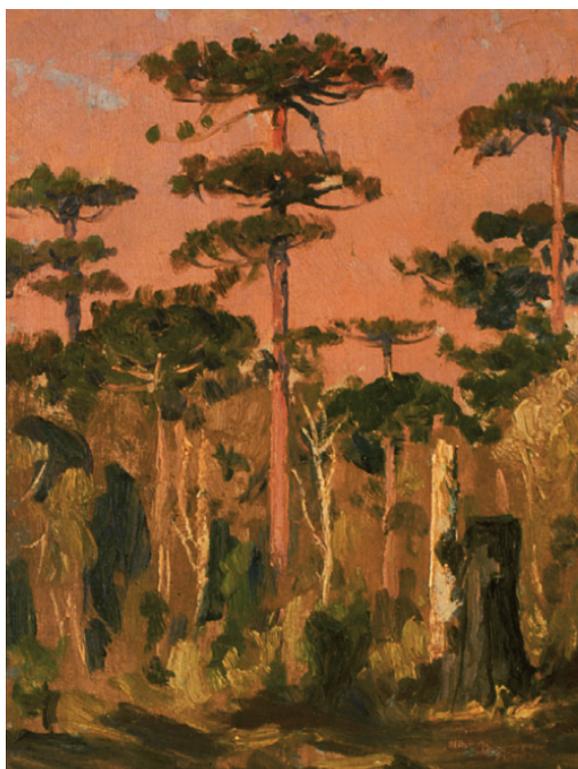
Ainda sim, não existiu uma unidade nacional no modo com as manifestações artísticas se deram, devido às suas formações culturais, anseios políticos, locais e suas possibilidades de manifestações modernistas. Um exemplo disso é no estado do Paraná, onde se percebe que:

[...] o viés adotado pelos paranaenses não foi uma continuação direta da tradição, mas uma recombinação ambígua das formas românticas e naturalistas, acadêmicas e modernas, liberais e populista, na qual o próprio indigenismo manteve seu lugar.” (CAMARGO, 2014, p.293)

A pintura de paisagem produzida no Paraná, principalmente em Curitiba, apresenta um teor simbólico e regionalista, em que a imagem do pinheiro paranaense (Figura 87), como na obra do artista Alfredo Andersen (Noruega, 1869 – 1935), é utilizada na busca de uma ideia de identidade local, a partir de suas próprias constituições geográficas, culturais, históricas e étnicas, para se diferenciar do restante do país (CAMARGO, 2014, p.290). A pintura produzida nesse contexto e local, apresenta resistências, que buscaram independência cultural e autoafirmação, para ser diferente de São Paulo, região dominante.

Segundo Camargo (2014, p. 313), essas produções da representação da paisagem carregam convenções de escolhas do tema, evidenciando as disputas e os mecanismos de organização social para a manutenção da hegemonia econômica, cultural e política por meio dos padrões de gostos e a visão das elites.

Figura 87 – Alfredo Andersen, Pinheiros, s/ data, 37 cm X 29 cm



Fonte: CORREA (2011).

Figura 88 – Alfredo Andersen, Paisagem com canoa na margem, 1922, óleo sobre tela, 65,7 cm X 88,7 cm



Fonte: MASP¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/paisagem-com-canoa-na-margem>>. Acesso em: 16 jan. 2019.

Alfredo Andersen, artista norueguês, chegou no litoral do Paraná em 1893 e passa a morar em Curitiba em 1902. Segundo Camargo (2014, p.301), a produção de Andersen não se dá na academia, e o modo como trabalha e estrutura a luz brasileira em suas pinturas, o colocam em lugar de destaque entre os artistas desse período, “[...] um trabalho pioneiro no tratamento da luz brasileira como assunto e da luz em geral como estrutura do quadro.”. Na pintura “Paisagem com canoa na margem” (Figura 88), Andersen representa uma paisagem litorânea onde uma canoa está ancorada na margem, explorando luz e atmosfera. Na composição, o artista trabalha com poucos elementos, a linha do horizonte foi sintetizada a partir do reflexo da luz na água, e foram usados a harmonia e o equilíbrio visual, para estruturar a cena.

O que fica evidente na arte produzida no início do século XX, é que parte dos modernistas vão pensar suas produções a partir do “[...] desligamento das tradições artísticas monarquistas e acadêmicas.” (CAMARGO, 2014, p.301). Nesse período, houve críticas à pintura de paisagem, como a feita por Mário de Andrade, renegando “[...] a pintura de paisagem como gênero “nacional” válido”. (CAMARGO, 2014, p.305). Contudo, a paisagem continuou sendo representada na pintura ao longo do século, em alguns momentos de modo mais tradicional e em outros, assumindo diferentes formas, muitas vezes causando estranhamentos a partir do rompimento de cânones tradicionais de representação, como os da perspectiva.

Em São Paulo, no início do século XX, artistas como Anita Malfatti (São Paulo, Brasil, 1889 - 1964) e Tarsila do Amaral (São Paulo, Brasil, 1886 - 1973), a partir de experiências de estudo de arte no exterior, recriaram matrizes artísticas internacionais, principalmente do modernismo europeu, de acordo com características e anseios locais (SIMIONI, 2014, p. 233). Na produção delas, assim como de outros artistas, há uma figuração com preocupações sociais e políticas, reinterpretando representações, construídas ao longo do século XIX, do negro, da mestiçagem, e também da paisagem (SIMIONI, 2014, p. 251).

Anita Malfatti, ao longo da década de 1910, viajou para a Alemanha (1910 - 1914) e para os Estados Unidos (1914 - 1916), onde estudou pintura. Sua produção, com temas incomuns e com referências expressionistas chocou os meios locais (SIMIONI, 2014, p. 242). Dentre a produção desse período, vale destacar as paisagens produzidas enquanto estava nos Estados Unidos, na ilha de Monhegan.

Lá, a artista pintou a natureza da América do Norte de modo experimental, explorando a cor e pinceladas sinuosas para representar a ventania na paisagem (Figura 89).

Figura 89 – Anita Malfatti, A Ventania, 1915, óleo sobre tela, 48 cm X 60 cm



Fonte: Picturing the Americas¹¹⁰

Tarsila do Amaral viajou para a Europa, e em Paris teve aulas com diferentes artistas do modernismo europeu, tais como Albert Gleizes (França, 1881-1953), André Lhote (França, 1885-1962) e Fernand Léger (França, 1881- 1955). Estabeleceu um diálogo com as vanguardas internacionais, unindo em sua produção temáticas relacionadas à cultura brasileira e ao exotismo (SIMIONI, 2014, p. 249).

Fazendo o uso de formas sintetizadas e de cores vibrantes, Tarsila produziu pinturas com referências à paisagem brasileira, tais como “São Paulo” (Figura 90). De acordo com Aracy Amaral (2009, p.163), nesta pintura, a artista representa o vale do Anhangabaú, centro da cidade de São Paulo. A artista faz a sobreposição de planos com linhas e formas geométricas, formando o bonde, prédios, viadutos, a bomba de

¹¹⁰ Disponível em: <<http://picturingtheamericas.org/painting/gale-a-ventania/?lang=pt-pt>>. Acesso em: 17 jan. 2019.

gasolina e até uma palmeira, demonstrando um novo momento das cidades brasileiras, a reordenação urbana e seus fluxos.

Figura 90 – Tarsila do Amaral, São Paulo, 1924, óleo sobre tela, 57 cm X 90 cm



Fonte: Pinacoteca de São Paulo¹¹¹

Estabelecendo um discurso que busca uma identidade nacional por meio da modernidade, e que acaba trazendo a representação da paisagem, é possível destacar a obra de Candido Portinari (São Paulo, Brasil, 1903 - 1962). Formado na Escola Nacional de Belas Artes, o artista combinou em sua produção elementos clássicos e modernos, com relações com o expressionismo (SIMIONI, 2014, p. 250). Durante sua carreira, teve inúmeros trabalhos encomendados pelo governo brasileiro. Em sua produção, representou a lavoura e o cultivo do café como paisagem, símbolo do desenvolvimento e do crescimento do país, com mestiços e negros trabalhando, buscando uma visão que parece ignorar a tensão existente na escravidão e nas desigualdades sociais constituinte da história do país (Figura 91).

¹¹¹ Disponível em: <<http://pinacoteca.org.br/acervo/obras/>>. Acesso em: 27 out. 2018.

Figura 91 – Candido Portinari, Café, 1935, óleo sobre tela, 130 cm X 195 cm



Fonte: Projeto Portinari¹¹²

Figura 92 – Cícero Dias, Visão romântica do porto de Recife, 1930, óleo sobre madeira, 124 cm X 228 cm



Fonte: Warburg¹¹³.

¹¹² Disponível em: < <http://www.portinari.org.br/img/sections/collection/artwork/2000/1191.jpg>>. Acesso em: 17 jan. 2019.

¹¹³ Disponível em: <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/dscn5895.jpg>>. Acesso em: 16 jan. 2019.

Neste período, a representação da paisagem também esteve ligada a produção de discursos locais, como aqueles vistos no Paraná. Em Pernambuco, destaca-se a obra de Cícero Dias (Pernambuco, Brasil, 1907 – 2003), muito influenciada por questões da cultura nordestina. Na década de 1930 produziu trabalhos com a representação da paisagem da cidade de Recife (Figura 92), banhada pelo mar, com casarios coloridos amontoados, árvores e pessoas (BORGES, 2010, p. 395). Dias reproduz a sua visão sobre a cidade, trazendo outros aspectos nos cânones de representação mais tradicionais, proporcionando, segundo Borges (2010, p. 392), questões simbólicas que criaram e transformaram os discursos sobre a capital pernambucana.

No Brasil, na década de 1930 e 1940, buscando problematizar a pintura, o ensino e a ampliação de debates e de espaços para a arte, ocorreu a criação de diversos grupos e associações artísticas. Dentre eles, existiram grupos de artistas que se debruçaram sobre o tema da paisagem e de figuras humanas, tais como o “Núcleo Bernadelli”¹¹⁴ e o “Grupo Guignard”¹¹⁵, no Rio de Janeiro, e o “Grupo Santa Helena”¹¹⁶, em São Paulo (ITAÚ CULTURAL, 2019)¹¹⁷. Dentre esses artistas, é possível destacar o modo como Alberto da Veiga Guignard e de Alfredo Volpi pintaram a paisagem, desdobrando convenções de representação e definindo estilos muito próprios.

Também transformando e agregando valores para visualidades regionais, Alberto da Veiga Guignard (Rio de Janeiro Brasil, 1896 – 1962), professor do “Grupo Guignard”, ao morar em Minas Gerais, a partir de 1944, representa a paisagem local, denominando-as imaginantes. Segundo Fígoli (2007, p. 34), Guignard, em suas paisagens imaginantes, recriou a Minas Gerais colonial, sua geografia e cultura local, no modo como representa as montanhas, na arquitetura das igrejas e no casario colonial das cidades históricas mineiras, como Diamantina, Ouro Preto e Sabará. Na tela “Paisagem Imaginária Noturna” (Figura 93), Guignard sintetiza todos esses elementos, superpondo no tempo e no espaço diversas situações, propondo espaços fundidos, transformando a proporção e a perspectiva e assim travando o embate entre

¹¹⁴ Fizeram parte do Núcleo Bernadelli: Bruno Lechowski, José Pancetti, Ado Malagoli, Milton Dacosta, Edson Motta, Bráulio Poiava, Bustamante Sá, Sigaud, Camargo Freire, Joaquim Tenreiro, Quirino Campofiorito, Rescála, José Gomez Correia, Manoel Santiago, Tamaki e Yoshiya Takaoka.

¹¹⁵ Integraram o grupo que teve Guignard como professor: Iberê Camargo, Geza Heller, Elisa Byington, Milton Ribeiro, Werner Amacher, Alcides da Rocha Miranda e Vera Mindlin (MORAIS, 2000).

¹¹⁶ Compuseram o grupo: Alfredo Volpi, Aldo Bonadai, Rebolo Gonsales, Mario Zanini, Humberto Rosa, Fulvio Pennacchi, Manoel Martins, Clóvis Graciano, Alfredo Rullo Rizzotti. (ZANINI, 1995, p. 105).

¹¹⁷ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo434033/nucleo-bernadelli-rio-de-janeiro-rj>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

a tradição e a modernidade (FÍGOLI, 2007, p. 36). Guignard atuou como pintor, desenhista, gravador e ilustrador, e professor, participando da formação de muitos artistas.

Figura 93 – Alberto da Veiga Guignard, Paisagem Imaginária Noturna, 1950, óleo sobre madeira, 110 cm X 180 cm

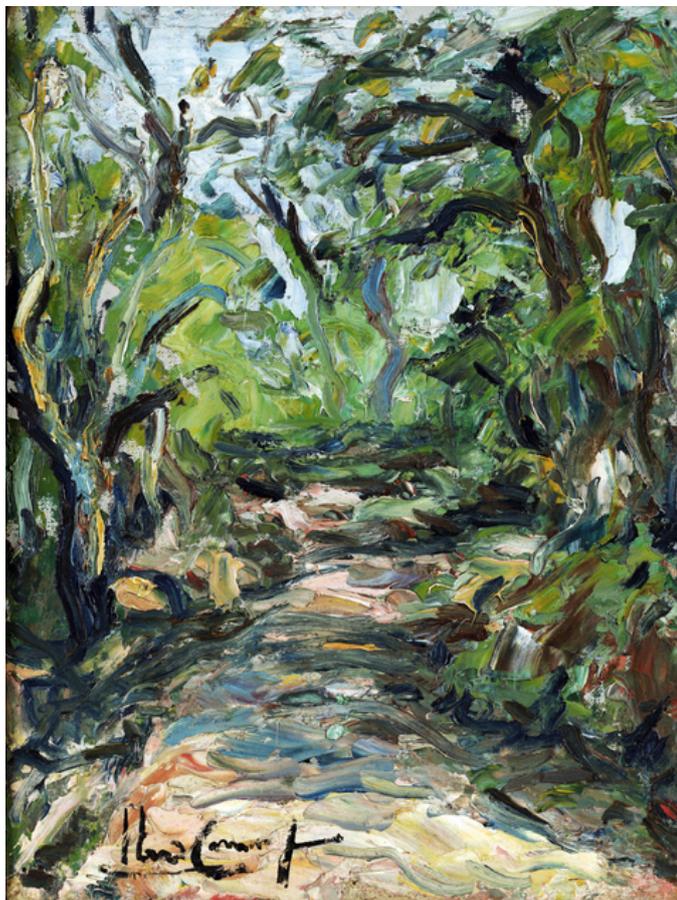


Fonte: Vírus da Arte¹¹⁸.

Participante do Grupo Guignard na década de 1940, Iberê Camargo (Rio Grande do Sul, Brasil, 1914 – 1994) teve uma longa carreira, com produções em pintura, desenho e gravura, explorando diversos temas, tais como a figuração da paisagem, assim como a abstração. Segundo o artista, a inspiração de seu trabalho vinha da solidão dos campos do Rio Grande do Sul, lugar onde nasceu e cresceu (RIBEIRO, 2013, p. 12). Na tela “Dentro do Mato” (Figura 94), conforme Ribeiro (2013, p. 34), Iberê fugia das representações mais tradicionais da paisagem, explorando questões plásticas, cromáticas e luminosas, com camadas espessas de tinta e a gestualidade para criar a imagem. Nessa pintura, realizada na vertical, o artista não utiliza a linha do horizonte, e por meio de um emaranhado de pinceladas, das mais variadas cores, representa uma floresta, com árvores e galhos, cortada por um caminho.

¹¹⁸ Disponível em: < <http://virusdaarte.net/guignard-as-paisagens-e-as-igrejas/>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

Figura 94 – Iberê Camargo, Dentro do mato, 1941-1942, óleo sobre tela, 40 cm X 30 cm



Fonte: Iberê Camargo¹¹⁹.

Alfredo Volpi (Itália, 1896 – 1988), participante do Grupo Santa Helena, ao longo de sua carreira, trabalhou e explorou a representação da paisagem. Produzindo diferentes tipos de visualidades, num primeiro momento com imagens do campo, resolvidas com pinceladas aparentes, como na pintura “Paisagem do Interior” (Figura 95). Depois explorou vistas urbanas, com síntese de cores e formas geométricas, intermediada por uma configuração de grade irregular, como em Casario (Figura 96), rompendo com os cânones mais tradicionais de representação (MAMMI, 1999). A arquitetura, com casarões, portas e janelas, transforma-se em quadrados, retângulos, círculos e triângulos justapostos, remetendo a elementos da cultura popular brasileira, carregando ambiguidade entre figuração e abstração (Figura 97).

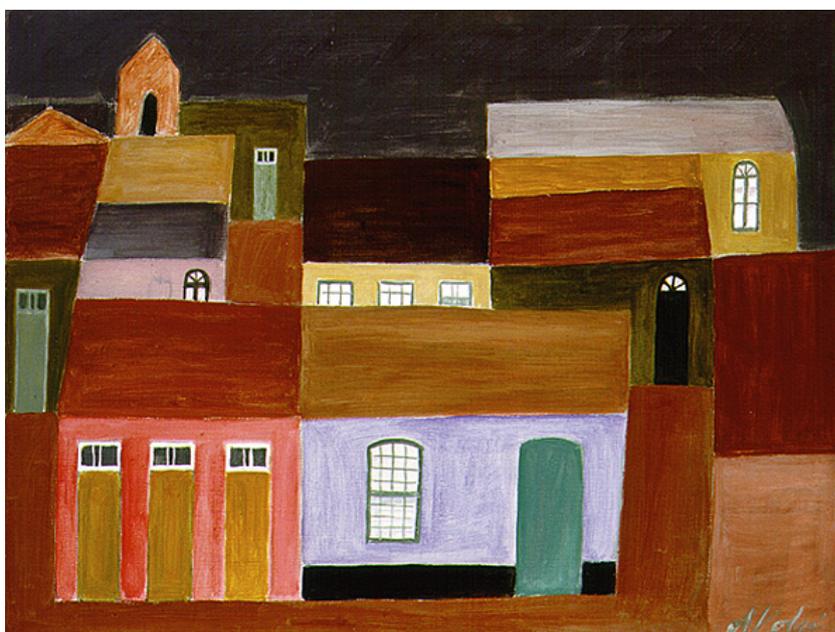
¹¹⁹ Disponível em: <<http://iberecamargo.org.br/obra/p199/>>. Acesso em: 31 jan. 2019.

Figura 95 – Alfredo Volpi, Paisagem do Interior, 1924, óleo sobre tela, 49 cm X 61 cm



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras¹²⁰.

Figura 96 – Alfredo Volpi, Casario, 1950, têmpera sobre tela, 46 cm X 60 cm

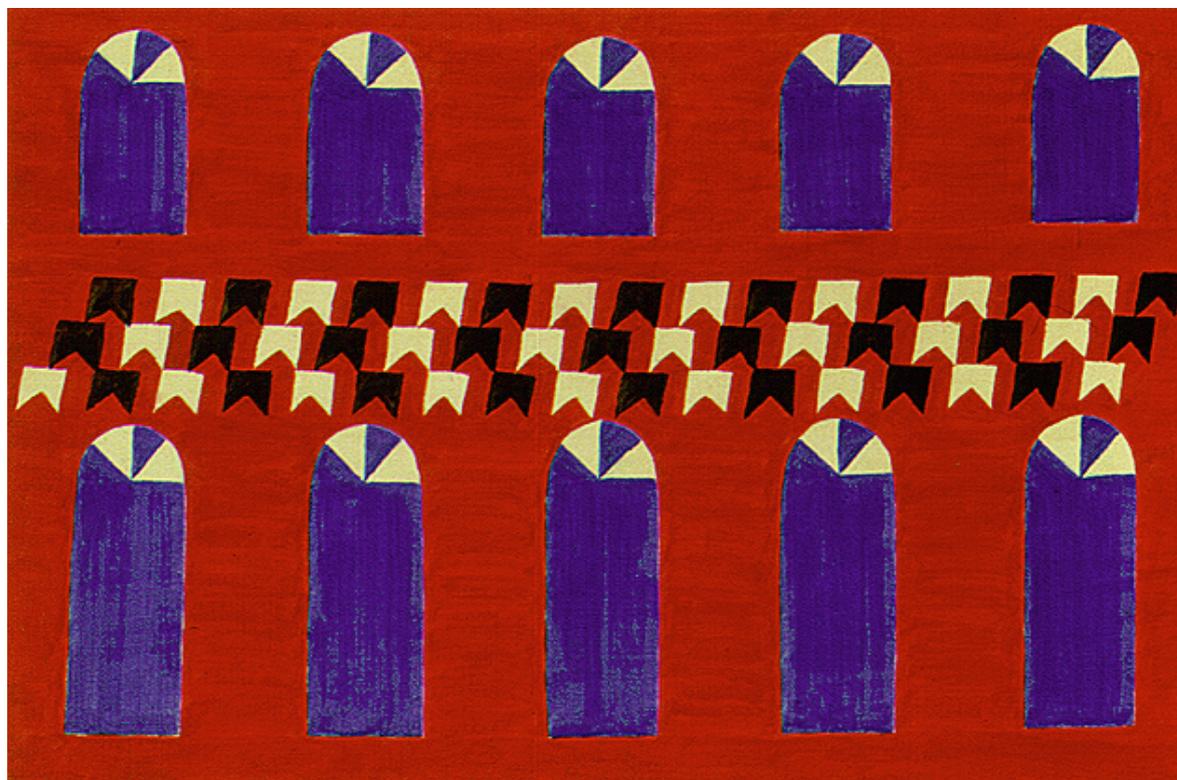


Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras¹²¹.

¹²⁰ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra64648/paisagem-do-interior>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

¹²¹ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2811/casario>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

Figura 97 – Alfredo Volpi, sem título, 1950, têmpera sobre tela, 72 cm X 108 cm



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras¹²².

Principalmente a partir de meados da década de 1950, observa-se no Brasil um período de mudanças nas produções artísticas, tais como os agrupamentos artísticos com a abstração geométrica do Concretismo, em São Paulo, e o Neoconcretismo, no Rio de Janeiro. Estas novas produções passam a não se relacionar com um projeto modernista do início do século XX que buscava a construção de identidades nacionais e locais (BÔAS, 2014, p. 265). Muitos artistas exploraram a abstração geométrica e a gestual, deixando de lado questões como a representação ou imitação da natureza.

A década de 1960 também foi marcada por transformações artísticas no Brasil, de acordo com Braga (2014, 295), alcançando “[...] uma inédita síntese de radicalidade de linguagem, experimentação e reflexão sobre a cultura brasileira.”, caracterizado por uma grande diversidade artística. Conforme Chiarelli, (2002, p. 35),

¹²² Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61161/sem-titulo>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

a cena da arte brasileira entre os anos 1950 e 1970, está “[...] extremamente informada sobre a situação artística internacional, porém já possuidora de um filtro local, constituído por obras de forte densidade estética e artística.”

Neste período, é importante ressaltar que a representação da paisagem continua existindo em produções artísticas em pintura, desde aquelas com aspectos mais tradicionais, quanto aquelas com desdobramentos em seu modo de representação. Dentro da diversidade na produção artística brasileira, cada região teve suas características.

Figura 98 – Raymundo Colares, Ultrapassagem Pista Livre, 1968, esmalte sintético sobre madeira, 160 cm X 160 cm



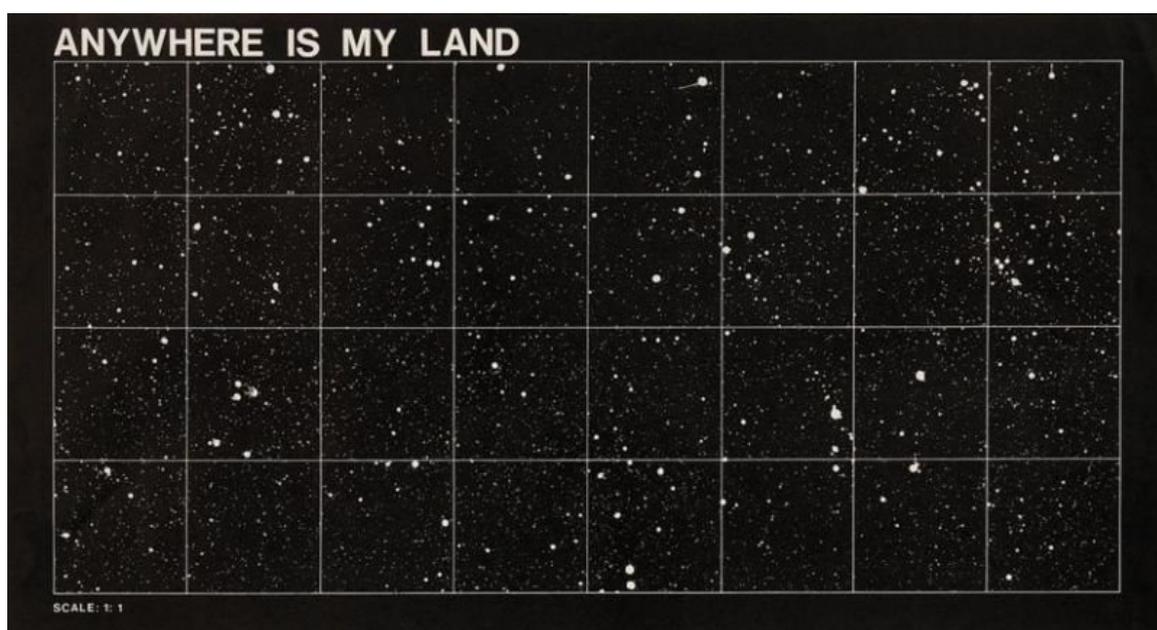
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras¹²³.

Na década de 1960, usando referências geométricas e tratando de forma indireta elementos da paisagem urbana, é possível destacar a obra do mineiro Raymundo Colares (Minas Gerais, Brasil, 1944 - 1986). Conforme Chiarelli, (2002, p. 32), por volta de 1965, o artista “[...] desenvolverá sua pintura a partir de uma síntese

¹²³ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62658/ultrapassagem-pista-livre>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

entre a apreensão fenomenológica do caos urbano do Rio e um rigor geométrico de derivação futurista e construtivista, filtrado por um saber já de caráter neoconcreto.” Em sua produção, Colares integrou as questões construtivas brasileiras de períodos anteriores com a figuração (Figura 98), tratando da desordem urbana, por meio da fragmentação dos elementos gráficos constituintes da superfície de ônibus coletivos, justapondo diferentes pontos de vistas e planos de cor (MAM, 2010).¹²⁴

Figura 99 – Antonio Dias, *Anywhere is my land*, 1968, acrílica sobre tela, 130 cm X 195 cm



Fonte: Revista Caju¹²⁵.

Também nos anos de 1960, o paraibano Antonio Dias (Paraíba, Brasil, 1944 - 2018), junto de Rubens Gerchman (Rio de Janeiro, Brasil, 1942 - 2008), Carlos Vergara (Rio Grande do Sul, Brasil, 1941) e Roberto Magalhães (Rio de Janeiro, Brasil, 1940), participaram de um movimento denominado “Nova Figuração”, relacionado a uma pintura figurativa baseada em imagens da cultura de massa e manifestações populares (NAME, 2018). No final da década de 1960, período em que estava exilado do Brasil, Dias produziu a série “*Anywhere is my land*” (Figura 99), representando galáxias sobrepostas por grades, trazendo uma ampliação do que poderia ser a representação da paisagem, considerando aquilo que está fora do

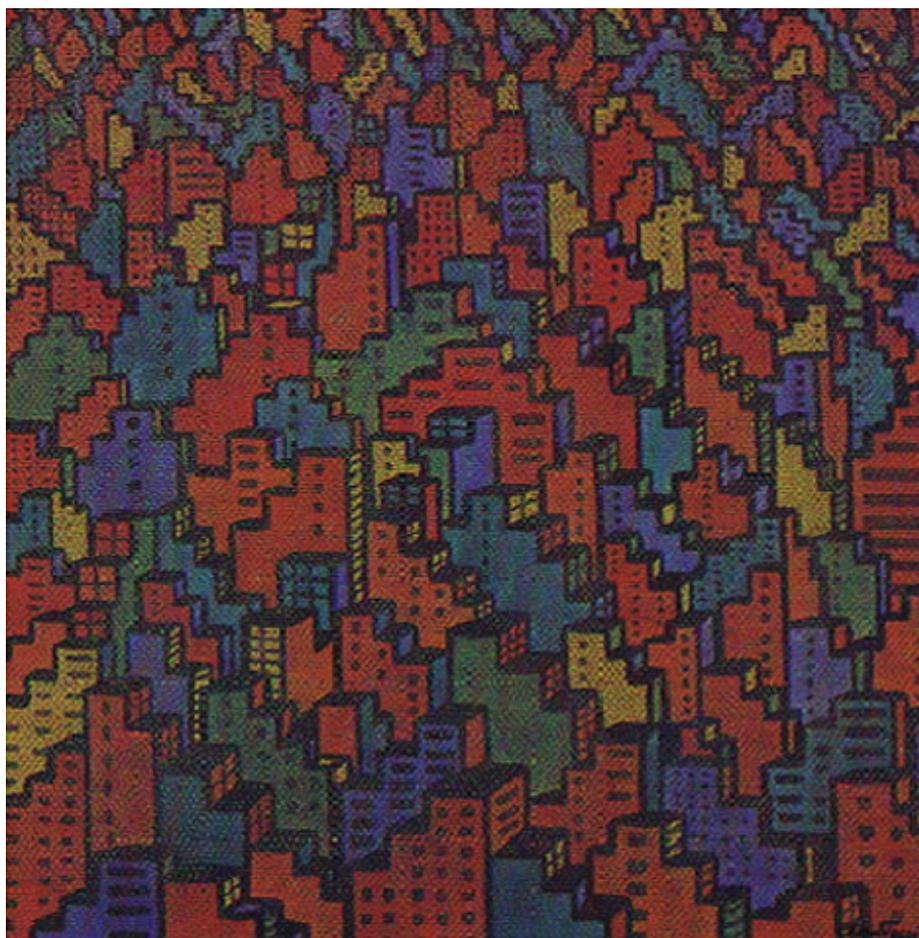
¹²⁴ Disponível em: <<http://mam.org.br/exposicao/raymundo-colares/>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

¹²⁵ Disponível em: <<http://revistacaju.com.br/2018/08/16/antonio-dias-cartografo-da-liberdade/>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

planeta Terra. Conforme Name (2018), “Dias somou sinais gráficos, retículas e palavras em um mapa virtual, construindo um território subjetivo, que tem mais a ver com tempo do que com espaço.”.

Ao longo da década de 1970 e 1980, é possível destacar a produção em pintura de artistas brasileiros que trabalharam com a figuração e representação da paisagem urbana, como Claudio Tozzi e Wanda Pimentel.

Figura 100 – Claudio Tozzi, Trama Urbana, 1983, acrílica sobre tela, 80 cm X 80 cm



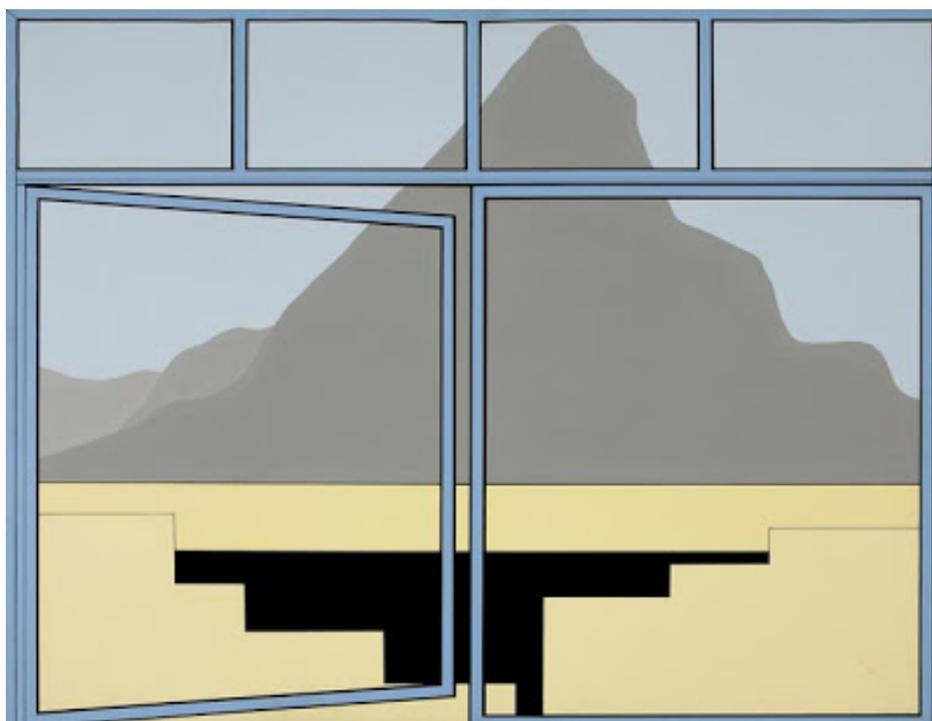
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras¹²⁶.

Claudio Tozzi (São Paulo, Brasil, 1944), com formação em arquitetura, apresenta uma produção que dialoga com a Nova Figuração e a *Pop Art*, presente em produções da década de 1960 e 1970, baseando-se em imagens publicitárias e cenas

¹²⁶ Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4908/trama-urbana>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

do cotidiano (ITAÚ CULTURAL, 2019)¹²⁷. Na década de 1980, produziu trabalhos sobre a paisagem urbana, recriando e sintetizando a imagem, a partir da geometrização das formas e da saturação das cores, com um procedimento gráfico de pintar, apresentando um espaço sobrecarregado e amontoado de elementos, remetendo ao caos urbano (Figura 100).

Figura 101 – Wanda Pimentel, Corcovado série Montanhas do Rio de Janeiro, 1984, acrílica, 90 cm X 120 cm



Fonte: ArtArte¹²⁸.

Wanda Pimentel (Rio de Janeiro, Brasil, 1943), pintora, desenhista e escultora, tem influências da abstração geométrica, assim como da Nova Figuração, das representações icônicas da *Pop Art* e do Design gráfico. Em sua produção, a artista propõem o embate entre formas geométricas e a representação de cenas do cotidiano, ambientes domésticos e janelas (MASP, 2017)¹²⁹. Na série em que retrata montanhas do Rio de Janeiro, o espaço doméstico de suas obras alcança o exterior, e a artista produz vistas da paisagem carioca através de janelas, de modo sintético,

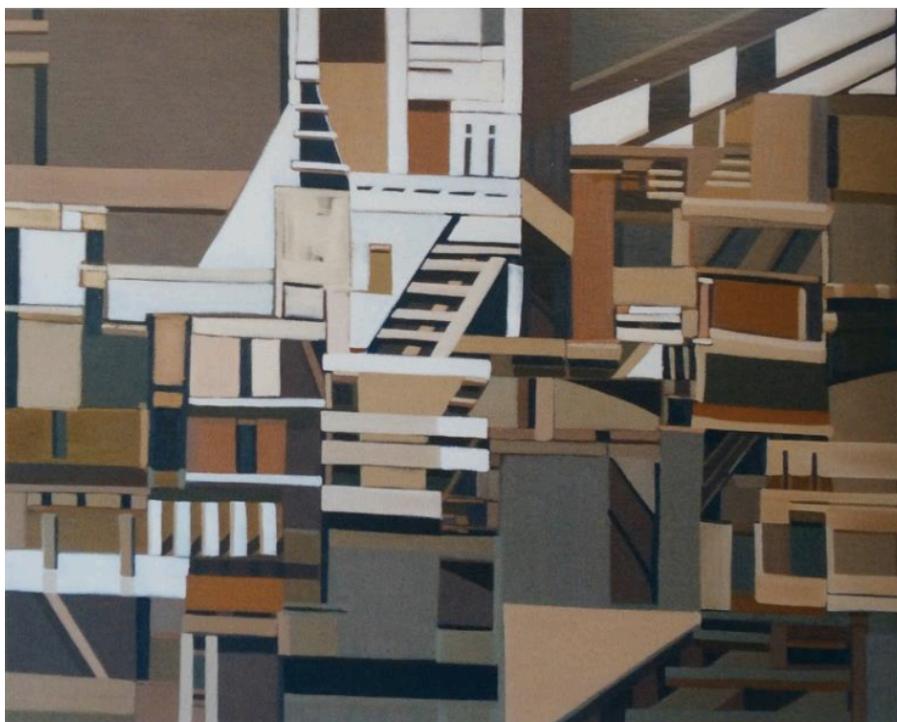
¹²⁷ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8528/claudio-tozzi>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

¹²⁸ Disponível em: <<http://arteseanp.blogspot.com/2017/07/wanda-pimentel-no-masp.html>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

¹²⁹ Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/wanda-pimentel-envolvimentos>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

com linhas e cores chapadas (Figura 101). O geométrico da arquitetura sobrepõe a vista como janela, opondo-se ao orgânico das montanhas cariocas.

Figura 102 – Guilmar Silva, Série fragmentos urbanos, 1990, óleo sobre tela, 120 cm X 150 cm



Fonte: Lourenço (2018).

Outra artista que reconfigura a paisagem na pintura é a artista Guilmar Silva (Santa Catarina, Brasil, 1943-2008), atuante principalmente no contexto cultural do Paraná. Na série “Fragmentos Urbanos” (Figura 102), Guilmar representa a paisagem urbana utilizando formas geométricas com cores neutras, como marrons, cinzas e branco, remetendo a estruturas arquitetônicas, como escadas e janelas sobrepostas. Sem a perspectiva, a hierarquia entre os elementos é ausente, conforme Lourenço (2017, p. 252), nesses trabalhos, a artista traz imagens de uma cidade caótica, sufocada pela sobreposição de espaços construídos.

Na obra desses três artistas, é possível perceber como ao longo do século XX, existiram produções figurativas lidando com questões geométricas para a representação da paisagem, proporcionando o embate entre figuração e abstração, pela desconstrução dos cânones mais tradicionais, tais como a perspectiva. Estas produções trouxeram outras possibilidades de representação do espaço, algumas delas produzidas e articuladas com uma configuração visual da grade, assim como

experiências da imaginação gráfico e da colagem, com sobreposições para a manipulação da imagem e das cores.

Do início do século XX até o final dele, nas décadas de 1980 e 1990, verificam-se muitas transformações nas questões artísticas, nos modos de representação, inclusive da paisagem, nas questões buscadas pelos artistas e no próprio circuito de arte brasileiro. Na década de 1980, de acordo com Chiarelli (2002, p. 36), o circuito artístico brasileiro se transformou em busca de uma maior profissionalização do meio. Nesse período, há nas produções artísticas, a junção de diferentes repertórios visuais, tanto da cultura de massa como também do repertório visual das artes visuais brasileira e internacionais, tais como o neoexpressionismo, com influências da figuração expressionista e mais gestual (CHIARELLI, 2002, p. 37).

Nesse período surgiu uma nova geração de artistas, celebrados pela crítica, em exposições como “Pintura como Meio”¹³⁰ e “Como vai você, Geração 80?”¹³¹, principalmente em contextos cariocas e paulistanos, com produções pictóricas dialogando com contextos internacionais, com referências expressionistas e neo-expressionistas, sintetizando e tratando de diferentes manifestações artísticas das artes visuais e populares brasileiras. (CHIARELLI, 2002, p. 36).

Seguindo Mesquita (2009, p. 39), a produção da chamada “Geração 80” em pintura, torna-se uma reação a processos da arte conceitual que desmaterializavam o objeto de arte. Apresentando uma revisitação da pintura, por meio de processos de citação e da colagem, estes artistas trouxeram outras possibilidades para a produção em pintura, a partir da reflexão e prática do imaginário material e simbólico desse período (MESQUITA, 2009, p. 39).

Muitos desses artistas terão a paisagem como referência, e continuam atuando no início do século XXI. Vale destacar artistas como: Leda Catunda, Cristina Canale, Luiz Zerbini e Adriana Varejão. Vale ressaltar que a produção desses artistas não apresenta necessariamente um conteúdo específico, sendo que cada um deles dialogou com a paisagem de diferentes modos ao longo das décadas.

¹³⁰ Exposição realizada Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/Pavilhão Cicillo Matarazzo), na cidade de São Paulo em 1983 e teve como participantes: Ana Maria Tavares, Ciro Cozzolino, Leda Catunda, Niculitcheff e Sérgio Romagnolo.

¹³¹ Exposição realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage), no Rio de Janeiro em 1984 e dentre os diversos participantes: Beatriz Milhazes, Cristina Canale, Leda Catunda, Luiz Zerbini, entre muitos outros.

Na década de 1980, Leda Catunda (São Paulo, Brasil, 1961) começa a lidar com a apropriação de diferentes materiais como tecidos estampados, toalhas, camisetas, cobertores e colchões. A artista une procedimentos da pintura e da costura, para trabalhar com elementos do imaginário cotidiano, urbano e familiar, travando assim um embate entre os limites entre objeto e pintura (CHIARELLE, 1998, P. 16). Em trabalhos como “Paisagem com lago”, de 1984 (Figura 103), ela une a materialidade do suporte, um colchão, com a criação de imagens pertencentes a um imaginário coletivo, utilizando tinta e tecidos. A paisagem criada por Catunda, propõem um espaço da memória e do afetivo, em que as representações da montanha, do campo e do lago são sintetizados, tensionando a representação e a materialidade, estabelecendo relações com a pintura de Guignard e de Volpi (TONE, 2009, p.31).

Figura 103 – Leda Catunda, Paisagem com lago, 1984, acrílica sobre colchão, 150 cm X 185 cm X 25 cm



Fonte: Leda Catunda¹³².

¹³² Disponível em: < <http://www.ledacatunda.com.br/imagens/quadros/18.JPG>>. Acesso em: 24 jan. 2019.

Figura 104 – Paulo Pasta, sem título, 1986, óleo sobre tela, 40 cm X 50 cm



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras¹³³.

Dialogando com a tradição da pintura, Paulo Pasta (São Paulo, Brasil, 1959) no início da sua carreira trabalhou com o gênero de pintura de paisagem (DIEGUES; COELHO, 2011, p. 158). A princípio, Pasta produziu uma série apresentando paisagens de canaviais com a lavoura de cana-de-açúcar e usinas, trazendo relações com a luminosidade. A seguir, trabalhou com a representação de paisagens urbanas e industriais (Figura 104), tratando-as como formas geométricas, dialogando com a figuração, mas apontando para caminhos da abstração, que irão definir sua produção mais tarde (MAMMÌ, 2006, p. 35).

Cristina Canale (Rio de Janeiro, Brasil, 1961) também apresenta em sua produção o diálogo com temas mais tradicionais da pintura como a paisagem, transitando entre a figuração e a abstração. Em obras como “Cachoeira” (Figura 105), de 1990, a artista produziu uma paisagem na vertical, com uma materialidade densa de tinta, assim como a densidade da água que cai das montanhas.

A produção da artista desse período, carrega referências de paisagens presentes nos fundos de pinturas da renascença, assim como da obra de Monet e da

¹³³ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24080/sem-titulo>>. Acesso em: 27 jan. 2019.

arte japonesa, por meio da verticalidade para a representação do espaço (COCCHIARALE, 2011, p. 17). Além disso, também dialoga com a produção de Guignard e das abstrações de Pollock, trazendo outros modos de representação espacial, diferentes dos modelos clássicos da paisagem.

Figura 105 – Cristina Canale, Cachoeira, 1989, óleo sobre tela, 230 cm X 115 cm



Fonte: Cocchiarale (2011).

No decorrer dos anos 1980 e 1990, Luiz Zerbini (São Paulo, Brasil, 1959) produziu pinturas explorando cenas domésticas, paisagens naturais e urbanas e seus detalhes. O artista, para a criação dessas imagens, baseou-se em imagens de obras da história da arte, em anúncios publicitários e na observação do seu entorno por meio de desenhos e aquarelas (ZERBINI, 2006).

Na pintura “O Hamlet contemporâneo não segura a caveirinha” (Figura 106), frase do artista Fausto Fawcett (Brasil, 1957), Zerbini mescla diferentes gêneros artísticos, a natureza-morta, o retrato e a paisagem, apresentando um panorama da vista da varanda de um prédio, com montanhas, prédios, casas, piscina, árvores, plantas, lâmpadas, azulejos, além de retratar uma sala com um grupo de pessoas

sentadas. No canto direito existe uma parede com elementos geométricos e ornamentais, e uma abertura, uma janela, em que aparece uma mulher lendo. Conforme Farias (2010, p.43), a tela de grande tamanho, permite ao observador uma tomada cinematográfica, como um longo plano-sequência, que é iniciado no canto esquerdo com um espaço profundo e termina como um espaço plano. Dentro de uma mesma imagem, Zerbini articula dinâmicas visuais, trabalhando com a ambiguidade entre o geométrico e a figuração, trazendo a ideia de montagem de sequências visuais.

Figura 106 – Luiz Zerbini, O Hamlet contemporâneo não segura a caveirinha, 1994, acrílica sobre tela, 195,5 cm X 622 cm



Fonte: Google Arts and Culture¹³⁴.

Artistas como Adriana Varejão (Rio de Janeiro, Brasil, 1964), na década de 1990, propôs a discussão de imagens produzidas no passado, revisitando a produção artística do passado colonial brasileiro, do barroco e dos azulejos, utilizando, na série de trabalhos “Terra incógnita”, representações de paisagens dos artistas europeus, tratando-as de modo crítico.

Nas pinturas baseadas em telas do holandês Frans Post (Figura 107) e do francês Nicolas-Antoine Taunay, Varejão criou paródias da obra desses artistas, reproduzindo as imagens como pintura, contudo retirando partes das imagens, servindo-as em pratos da “Companhia da Índias”, como pedaços de carne (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 167). Nos espaços retirados da pintura, a exposição da materialidade da tinta vermelha evoca, de acordo com Schwarcz (2014,

¹³⁴ Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/o-hamlet-contempor%C3%A2neo-n%C3%A3o-segura-caveirinha-n%C3%A3o-oQEeqWLWfP4ATIQ?hl=pt-BR>>. Acesso em: 26 jan. 2019.

p. 168), a carne daqueles que foram escravizados e colonizados, assim como o vermelho do pau-brasil.

Figura 107 – Adriana Varejão, Carne à moda de Frans Post, 1996 óleo sobre tela e porcelana, 60 cm X 150 cm / 60 x 80 cm (tela)



Fonte: Adriana Varejão¹³⁵.

Adriana Varejão desfigura as telas que trazem a construção da representação da paisagem no Brasil a partir do olhar estrangeiro, entendendo-as como elementos simbólicos da colonização no Brasil, reproduzindo essas imagens, criando cortes que mostram a materialidade da pintura e o processo colonizador brasileiro, associando-as à objetos históricos, como as porcelanas. Com esses procedimentos, Adriana evidencia as contradições do projeto colonial, das violências do sistema e da escravidão, presentes nas hierarquias das relações sociais que construíram a paisagem no Brasil (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, P. 174). Na obra de Varejão, as imagens do passado, que construíram uma identidade brasileira, ressurgem, adquirindo outros significados, pelo ponto de vista crítico da artista.

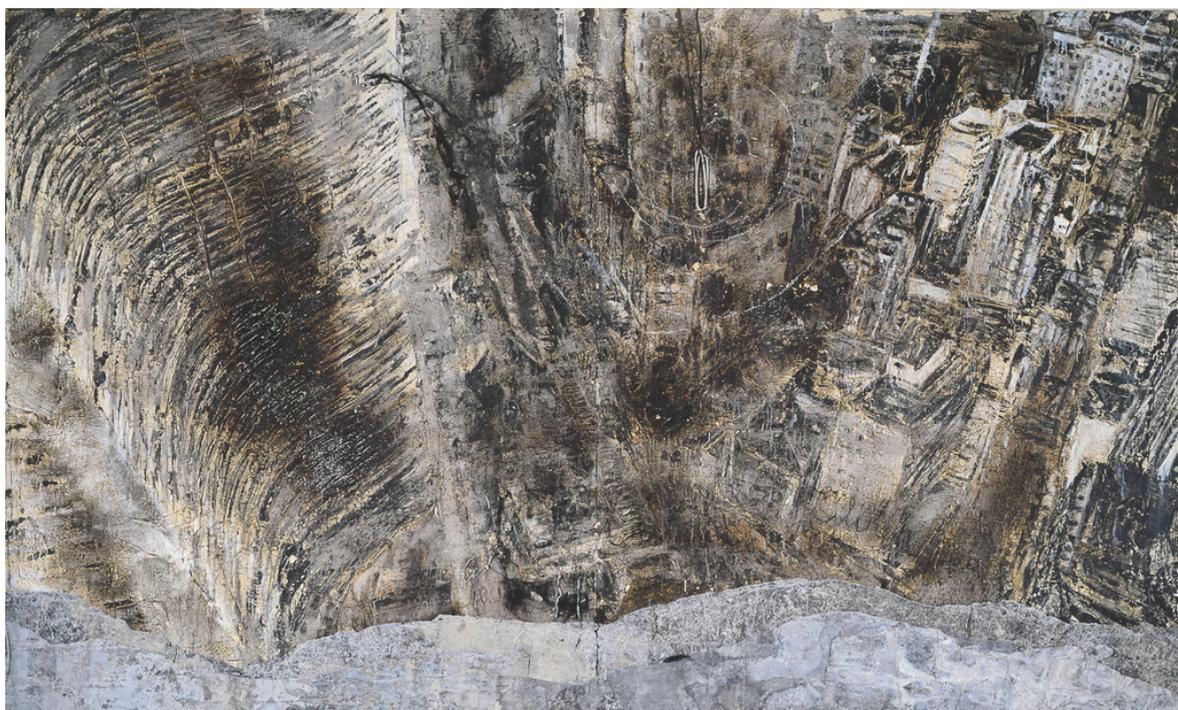
Dentre da construção de imagens no Brasil, verifica-se como ela se deu a partir do olhar dos artistas viajantes europeus, ansiosos por desbravar o “Novo Mundo”, e catalogar suas características topográficas, a fauna, a flora e a população.

¹³⁵ Disponível em: <<http://www.adriनावarejao.net/br/imagens/categoria/10/pinturas-series>>. Acesso em: 26 jan. 2019.

Estas construções foram incorporadas pelos artistas locais, sendo trazidos outros aspectos para essa produção, com um olhar miscigenado e marginal em relação aos grandes centros do mundo.

Em paralelo às representações e as imagens, a paisagem do Brasil se transformou muito, com o crescimento desordenado das cidades, com a construção de estradas, com a agricultura e com o desmatamento, que de alguma forma são materializações das contradições da cultura brasileira, carregando grandes desigualdades sociais. Se nos séculos passados os artistas europeus, ao chegarem ao Brasil, impressionaram-se com a exuberância da natureza brasileira, no final do século XX, artistas como Anselm Kiefer (Alemanha, 1945), ficaram impactados com as características da cidade de São Paulo.

Figura 108 – Anselm Kiefer, Barren Landscape (Paisagem árida), 1987 – 1989, acrílica, emulsão, cinzas, giz, chumbo, cabelo de mulher e serpentina de aquecimento sobre tela, 330 cm X 560 cm



Fonte: Astrup Fearnley Musset¹³⁶.

No final da década de 1980, o artista alemão produziu uma série de pinturas a partir de sua visita à São Paulo por conta da 19ª Bienal, em 1987 (PIVA, 2010). A

¹³⁶ Disponível em: <<http://afmuseet.no/en/samlingen/utvalgte-kunstnere/k/anselm-kiefer/barren-landscape>>. Acesso em: 26 jan. 2019.

série, intitulada de Lilit, remete ao tema da mitologia judaica, sobre a história da primeira mulher de Adão. O artista associou a figura mitológica, que se encontra com o demônio em ruínas, com as visões da metrópole brasileira poluída, construída de forma irregular e com desenfreada expansão, repleta de desigualdades sociais (PIVA, 2010, p. 78). As pinturas foram produzidas tendo como referência fotografias de vistas aéreas da cidade de São Paulo, tiradas pelo artista em um helicóptero.

Em uma das obras da série (Figura 108), nomeada “Barren Landscape” (Paisagem árida), Kiefer representa uma vista do Edifício Copan, desenvolvido por Oscar Niemeyer (Rio de Janeiro, Brasil, 1907 – 2012), incorporando diferentes materiais para a execução da imagem, com tons em preto, cinzas e beges. Kiefer não trabalhou a partir da construção da paisagem brasileira de uma natureza exuberante, como fizeram os artistas viajantes europeus, mas usou como meio de produção destas obras, o seu estranhamento diante do caos da cidade brasileira, diferente daquelas da Europa (PIVA, 2010, p. 85). As obras dessa série se dão pela relação do artista com a realidade física e social da cidade, trazendo o olhar do artista estrangeiro e os embates culturais com a conformação do Brasil.

Ao longo dos séculos, houve a construção e a transformação na representação da paisagem brasileira. Num primeiro momento ela se deu a partir do olhar dos artistas europeus diante de um novo continente, exótico e exuberante. Gradativamente, esses aspectos foram incorporados pelos artistas brasileiros em diálogo com os estrangeiros, na academia ou a partir da busca de uma identidade nacional, e então para a pesquisa da arte como processo e a associação com aquilo que foi feito e outras possibilidades de construção.

As matrizes europeias de representação foram adaptadas conforme a realidade da paisagem brasileira, constituída por meio da hibridação e de embates culturais, econômicos, constituindo em cada momento diferentes regimes visuais, associados à processos descontrolados de urbanização. E também com a própria tecnologia das imagens e suas transformações até o século XX, relacionadas com a sua reprodução, como a litogravura, a fotografia, a televisão, o cinema e as impressões gráficas dos veículos de massa.

No Brasil, os artistas, ao representar a paisagem, partiram dos cânones do gênero, relacionando-se com o pitoresco e o sublime, unindo ainda a observação direta na natureza, contando com técnicas da ilustração científica, olhando para a luminosidade da vista, ou ainda produzindo as suas próprias paisagens usando

elementos símbolos. Foram usadas diferentes técnicas artísticas para materializar essas imagens, a aquarela, o óleo, a têmpera e a acrílica e outras técnicas, em diferentes tipos de suportes, desde o papel até o tecido, em pequenos ou em grandes formatos, permitindo diferentes tipos de representação.

Nessa breve trajetória percorrida, verifica-se como gradativamente a representação da paisagem no Brasil se transformou, carregando questões de cada período histórico. Neste percurso, apesar de muitos artistas não serem citados devido ao recorte da pesquisa, foi buscado compreender algumas modificações nas representações devido às mudanças de paradigmas e o desejo de ruptura de cânones artísticos de cada contexto. Fica evidente que não há uma única história da arte, pois existem muitas variáveis e questões específicas de cada região do país. Cada geração reinventou a paisagem, trabalhando com questões herdadas, mas também agregando questões relacionadas aos seus momentos presentes. No Brasil, a paisagem tem sido representada ao longo dos séculos, desde os processos de colonização europeus, e continua tendo desdobramentos no início do século XXI.

4.2 SÉCULO XXI NO BRASIL: VISTAS HÍBRIDAS DA PAISAGEM

Nesse item serão abordadas as representações da paisagem na pintura do início do século XXI no Brasil. Para isto, serão analisadas produções de artistas brasileiros, tanto os mais experientes quanto os mais jovens, atuantes nesse período, não só dos eixos Rio de Janeiro e São Paulo, mas também de outras regiões do país. A ideia desse item não é o de esgotar o assunto, ou de apresentar tudo aquilo que já foi produzido, mas sim apontar possibilidades dentro da variedade existente, enfatizando principalmente as transformações ocorridas nas representações da paisagem.

Foram escolhidos artistas que apresentam em suas produções uma investigação sobre a representação da paisagem na pintura, enxergando-a como um conceito formado por várias questões, relacionando com questões simbólicas e materiais, envolvendo diferentes aspectos paisagísticos (BESSE, 2014), tais como a representação, a construção de territórios, a ciência e a natureza, a experiência dos sentidos os projetos paisagísticos. Sendo a paisagem e sua representação compreendidas como algo construído a partir da cultura e da interferência do ser

humano na natureza, nas cidades e na arquitetura, no deslocamento no espaço e no vínculo entre as tecnologias com as imagens.

Estes artistas vêm recebendo atenção em exposições institucionais, como as do Paço das Artes em São Paulo, galerias em todo o Brasil, premiações, como o “Prêmio Pipa” e catálogos de arte, tais como “Pintura Brasileira Séc. XXI”, com produções divulgadas também em redes sociais, tais como *Instagram* e *Facebook*. A escolha desses artistas não se deu através de um único meio, mas sim de um repertório prévio, que foi melhor concebido após o início da pesquisa.

Mesmo dentre as diferentes imagens produzidas pelos artistas selecionados, foram escolhidas aquelas que evidenciam as transformações nas representações, sendo destacadas as que problematizam as construções simbólicas, a partir das construções do passado, reforçando a idealização da natureza e do tropical. Também foram consideradas pinturas que demonstram questões da paisagem brasileira do início do século XXI, com contrastes vivenciados em um cotidiano transitório das grandes cidades brasileiras, de crescimento e ocupações desordenadas, com rápidos fluxos, envolvendo a ideia de gambiarra com construções precárias. Estes trabalhos trazem desdobramentos nos cânones artísticos, tais como o uso da perspectiva, construídos ao longo do tempo, articulando um repertório de imagens para a representação da paisagem, em muitos momentos dialogando com contradições culturais e contrastes do início do século XXI no Brasil.

Na trajetória traçada até aqui, foi visto nas representações da paisagem diferentes características, construídas no Brasil desde o século XVII. Estas questões foram consideradas para a elaboração de alguns tópicos para auxiliar na compreensão dessas imagens, não apenas como critério classificatório, já que muitas vezes as imagens analisadas podem apresentar várias dessas características simultaneamente. Os itens observados e levantados foram usados para estabelecer algumas particularidades simbólicas e processuais que essas imagens possuem.

Para estabelecer agrupamentos, a fim de compreender as características dessas imagens, como base, foram usados os cinco tópicos considerados por Appadurai (2004, p.50), sobre os fluxos globais: etnopaisagens, mediapaisagens, tecnopaisagens, financiopaisagens e ideopaisagens.

Esses itens foram adaptados, envolvendo as ideias de deslocamento, imagem, tecnologia, contrastes sociais e construções simbólicas do passado. Desse modo, as representações da paisagem na pintura do século XXI Brasil foram

consideradas como agrupamentos que tratam de: representações da natureza; construções simbólicas do passado; discussões históricas e políticas a partir da paisagem; experiências e deslocamentos no cotidiano; imagens apropriadas pelos artistas nos veículos de comunicação; relação com a materialidade pictórica produzindo transformações e sintetizações na sua representação; representações que lidam com princípios da imaginação gráfica e da manipulação de imagens por meio da ideia de colagem, fotomontagem e edição; e por fim, representações expandidas, explicitando o vínculo da pintura com outros meios expressivos, tais como a fotografia.

Estes itens não apresentam características fixas, já que a maioria dessas imagens podem apresentar vários desses aspectos simultaneamente. Contudo, eles foram usados, muito mais para a compreensão de características básicas dessas imagens e de suas peculiaridades, tanto simbólicas quanto processuais.

O que se percebe nas imagens selecionadas, é que elas são híbridas por acumularem diferentes características e naturezas, sendo resultantes de processos dos artistas com a natureza, com a sociedade e com a arte. Muitas dessas pinturas, tem origens em imagens fotográficas, e também podem envolver processos de observação direta, relacionando tradições da paisagem, assim como seus desdobramentos, sendo propostos confrontos, embates e tensões nas imagens, por meio da ideia de colagem que amontoa fragmentos, desconfigurando o espaço tradicional da pintura.

Antes de se aprofundar na representação da paisagem, é necessário compreender algumas questões sobre a pintura do início do século XXI no Brasil. As produções desse período seguem diferentes caminhos (MESQUITA, 2011, p. 271), carregando uma simultaneidade de vertentes, desde aqueles que se relacionam com o figurativo, como o naturalismo, o romantismo, o impressionismo, o expressionismo e a *Pop Art*, como também as abstratas, lidando tanto com o geométrico, como vertentes concretistas, neoconcretistas, e o gestual. E tem aquelas que ainda misturam tudo, não existindo importância e separação entre figuração e abstração. (FERREIRA, 2011, p. 242). O que de fato existe é o entrecruzamento de visualidades e conceitos, definindo o repertório dos artistas, não havendo a ideia de algo novo ou de ruptura (CHIARELLI, 2002, p. 100), podendo relacionar tanto com questões das artes como do campo sociocultural.

Muitas das produções figurativas em pintura desse período, relacionam-se com a fotografia, encontradas em diferentes veículos de massa como jornais, revistas ou Internet. Muitas das representações produzidas fazem o uso de imagens de segunda geração (CHIARELLI, 2002, p. 103), trazendo características de citação e da apropriação de imagens.

A percepção e sensibilidade dos artistas, muitas vezes, é influenciada por diferentes tecnologias, tais como as digitais, permitindo processos de edição e de montagem de imagens. Há um vínculo com a colagem e imagens gráficas para a produção de imagens, já existente no século XX, porém potencializadas devido as possibilidades de programas de edição de imagem, celulares e de registro fotográfico (MESQUITA, 2011, p. 272). Os artistas apresentam outra forma de se relacionar com a tradição das imagens, muito a partir da desterritorialização e do descolecionamento. A imaginação gráfica e a gambiarra se tornam modos de se lidar com as imagens, no modo de interferir, sendo feitas registros, apropriações, associações, sobreposições e justaposições.

Esses processos produzem outras formas de visualidades, anamorfozes das representações mais tradicionais, sendo as convenções visuais, construídas ao longo dos séculos, transformadas (MESQUITA, 2011, p. 271). Elementos que constituem os cânones tradicionais de representação, tais como a perspectiva, acabam sendo revistos pelos artistas (FREITAS; DÓRIA, 2008, p. 4), sendo reelaboradas outras formas de se representar a paisagem.

Dentro da relação dos artistas com as imagens no Brasil, a representação da paisagem também passa por esses processos artísticos e culturais. Como visto no item anterior, desde o século XVII, a paisagem vem sendo representada no Brasil, fazendo parte da constituição da arte no país. A princípio isso se deu a com a produção de artistas viajantes europeus, depois sendo incorporada à Academia Imperial de Belas Artes. Ela foi usada como recurso para a constituição de uma identidade nacional, tanto no final do século XIX, como no início do século XX, em produções modernas, para então ser considerada como uma forma experimental artística, sem necessariamente estar atrelada a aspectos de documentação e finalidades nacionalistas.

No Brasil, a representação da paisagem formou, ao longo de mais de 200 anos, um repertório de imagens construídas a partir de um olhar naturalista, do sublime e do pitoresco. Este repertório de imagens e de convenções, vêm sendo

revisto e reformulados nas produções brasileiras, não como algo nostálgico (FILHO, 2014), mas como uma possibilidade de discussão de imagem, do cotidiano e das transformações da paisagem em si, evidenciando as relações e embates do ser humano com a arte, como o tempo, o espaço e a natureza.

Ao estudar a representação da paisagem no Brasil, apesar dos diferentes regimes visuais existentes ao longo dos séculos, desde aqueles que estabeleceram a figuração ou a abstração ou mesmo a arte conceitual, fica evidente que a paisagem nunca deixou, de fato, de ser tratada e representada nas produções artísticas. Então, não é possível dizer que no início do século XXI existe uma retomada dessa produção.

As representações da paisagem têm as mais diferentes características, em produções dialogando diretamente com características mais tradicionais do gênero artístico, assim como suas possibilidades de desdobramentos. Artistas como Miguel Penha (Mato Grosso, Brasil, 1961) se relacionam com a paisagem, por meio de um olhar naturalista, buscando representar as espécies de fauna e flora, modo semelhante aos artistas viajantes, que buscavam catalogar a natureza encontrada no território brasileiro.

Figura 109 – Miguel Penha, Algodãozinho, 2009, acrílica sobre tela, 135 cm X 230 cm



Fonte: Visual Virtual¹³⁷.

¹³⁷ Disponível em: <<http://www.visualvirtualmt.com.br/pt-br/imagens/miguel-penha>>. Acesso em: 5 fev. 2019.

Miguel Penha, descendente de indígenas, representa na pintura o bioma do cerrado brasileiro, tendo inspiração na paisagem do “Parque Nacional Chapada dos Guimarães”, em Mato Grosso (Paço das Artes¹³⁸). As referências das imagens produzidas pelo artista vêm de caminhadas, da observação da natureza, e de registros fotográficos.

O artista utiliza diversas convenções de representação, trabalhando com a linha de horizonte e a perspectiva atmosférica, através da cor, para criar a ilusão espacial, a noção de distância e a hierarquia na composição da imagem. Nas telas em grandes formatos, como a pintura “Algodãozinho” (Figura 109), Miguel Penha representa diferentes espécies de vegetações do cerrado, reproduzindo com detalhes as características sinuosas da flora, assim como a topografia da região.

A produção de Miguel Penha é um dos diversos exemplos sobre a relação que os artistas podem estabelecer com a paisagem. Além da pintura, a representação da paisagem está presente em diferentes vertentes artísticas, tais como na arte conceitual, e meios expressivos, como o vídeo e a fotografia (FREITAS, DÓRIA, 2008, p. 3), sendo desenvolvidas por artistas de diferentes gerações, interessados por questões da paisagem.

Figura 110 – Paulo Pasta, Sem título, 2015, óleo sobre papel, 53 cm X 78 cm



Fonte: Galeria Millan¹³⁹.

¹³⁸ Disponível em: <<https://mapa.pacodasartes.org.br/page.php?name=artistas&op=detalhe&id=459&sid=563>>. Acesso em 13 fev. 2019.

¹³⁹ Disponível em: <<http://www.galeriamillan.com.br/exposicoes/paulo-pasta2/imagens?view=slider#8>>. Acesso em: 5 fev. 2019.

Artistas como Paulo Pasta (São Paulo, Brasil, 1959), reconhecido pela sua produção abstrata, retomou a representação da paisagem em sua produção na década de 2010, revendo questões de suas pinturas dos anos 1980. Nestes trabalhos, Paulo representa paisagens de canaviais com usinas de açúcar e suas chaminés ao fundo, vistas típicas das fazendas do interior de São Paulo. O artista revisita memórias de sua infância e juventude (TASSINARI, 2016), retratando vistas sem a presença humana, representando o cultivo da cana, as estradas, o céu e as nuvens, em diferentes momentos do dia, com profundidades indefinidas que se perdem no horizonte (Figura 110).

Figura 111 – Vista da exposição “Scapeland: Território de Trânsito Livre”, na Galeria Marta Traba no Memorial da América Latina.



Fonte: Memorial da América Latina¹⁴⁰.

Além disso, exposições temáticas sobre a paisagem vêm demonstrando a diversidade de produções no país, como a exposição coletiva “*Scapeland: Território de Trânsito Livre*” (Figura 111), com curadoria do artista Laerte Ramos (São Paulo, Brasil, 1978) realizada no início de 2018, no Memorial da América Latina (na Galeria Marta Traba), em São Paulo. A mostra, com 46 artistas¹⁴¹ de diferentes gerações,

¹⁴⁰ Disponível em: < <https://www.facebook.com/memorialamericalatina/>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

¹⁴¹ A exposição aconteceu entre 25 de janeiro e 15 de março de 2018. Fizeram parte da exposição: Ana Ruas, Anderson Godinho, Azeite de Leos, Beatriz Ruco, Cesar Fujimoto, Danielle Noronha, Daniel Nogueira de Lima, David Almeida, David Magila, Diego Castro, Egidio Rocci, Erica Kaminishi, Evandro

apresentou produções, não só em pintura, que de alguma forma tratavam da paisagem e suas questões.

No início do século XXI, as representações de paisagem na pintura carregam diferentes características, relacionando-se, com a natureza, os fluxos e caos das grandes cidades do Brasil, o crescimento desordenado, a falta de preservação de bens históricos e o transitório. Estas questões evidenciam os embates sociais, as políticas de desigualdades, o precário e a gambiarra. Elas trazem vestígios, não só de uma época em específico, mas diálogos entre diferentes momentos, conforme Lourenço (2017, p. 37), como imagens recorrentes e sobreviventes. São representações da natureza, de florestas, campos, marinhas, lagos e rios, assim como da paisagem urbana ou dos espaços industriais, contaminados por questões revisitadas do passado, da Arcádia, do pitoresco, do sublime ou do naturalismo.

As construções do passado estabeleceram um repertório de imagens, elementos simbólicos de representação da paisagem, da natureza e da vida da população brasileira que perduram até hoje, e são utilizados pelos artistas em suas produções, propondo diferentes tipos de embates, tais como de Fernando Lindote e Adriana Varejão. Os artistas reinterpretaram as idealizações e elementos simbólicos do passado sobre a paisagem para estabelecer diferentes discursos artísticos.

A conexão com o repertório e construções do passado, sobre uma iconografia da paisagem brasileira, é vista na produção do artista Fernando Lindote (Rio Grande do Sul, Brasil, 1960). Atuante no meio artístico desde a década de 1980, o artista trabalhou com instalações, fotografia, vídeo e performance e também com a pintura e a paisagem. Em telas como, “Não te esqueças que eu também venho dos trópicos” (Figura 112), o artista, por meio do título, demonstra a associação da paisagem com o tropical. Ele traz a representação de florestas densas e exuberantes circundando lagos, com diversos elementos sobrepostos em que as formas são sintetizadas, produzidas pela gestualidade e a materialidade da tinta. O artista faz o uso de cores

Prado, Fran Chang, Gabriela Sacchetto, Gilson Rodrigues, Guilherme Callegari, Guilherme Teixeira, Henrique Detomi, Hermano Luz, James Kudo, João Loureiro, João GG, Katia Fieira, Laura Gorski, Leandro Costa, Mai Fujimoto, Maíra Fukimoto, Marcelo Amorim, Mauricio Adinolfi, Mauricio Parra, Nazareno Rodrigues, Paulo Almeida, Regina Silveira, Renata Cruz, Ricardo Alves, Santos Amaury, Sergio Allevato, Sergio Romagnolo, Thiago Toes, Ulysses Boscolo, Vitor Mizael, Yara Fukimoto, Yasmin Guimarães, Yasushi Taniguchi e Yuli Yamagata.

Disponível em: <<http://www.memorial.org.br/2018/02/mostra-scapeland-territorio-de-transito-livre-abre-dia-25/>>. Acesso em: 11 fev. 2019.

saturadas, produzindo um espaço exótico e de exuberância tropical. Um espaço que não é um lugar específico, mas sim o resultado de um repertório simbólico de imagens.

Figura 112 – Fernando Lindote, Não te esqueças que eu também venho dos trópicos (as 3 ninfas), 2017, óleo sobre tela, 170 cm x 150 cm



Fonte: Luciana Caravello Arte Contemporânea¹⁴².

Fernando Lindote produz paisagens na pintura, fazendo uso de um repertório e imaginário criado a partir da chegada de artistas europeus no Brasil (MOURILHE, 2016, p. 360). Esses trabalhos relacionam-se com uma iconografia produzida no passado, destacando a natureza tropical e exótica brasileira, com biodiversidade da fauna e flora. Para Lindote, a paisagem é representada por meio de deformações e distorções, relacionando-se com viscosidades e escorrimentos (MOURILHE, 2016, p. 360). As imagens se tornam um meio para a discussão sobre pintura de paisagem,

¹⁴² Disponível em: < <http://www.lucianacaravello.com.br/artistas/fernando-lindote>>. Acesso em: 6 fev. 2019.

associados à ideia da construção de uma identidade brasileira por meio do gênero artístico.

Também tratando do uso de repertórios visuais do passado sobre a paisagem, Adriana Varejão, na década de 2010, retoma a série de trabalhos “Terra incógnita”, já citada no item anterior, produzida nos anos de 1990. Nos trabalhos desse período, a artista revisitou imagens de artistas europeus produzidas durante a colonização portuguesa no Brasil (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p.74), assim como também relacionou sua produção com as representações visuais chinesas, criando imagens que conectam Macau, colônia portuguesa na China e Vila Rica em Minas Gerais, na obra “Passagem de Macau a Vila Rica”, de 1992 (Figura 113).

Figura 113 – Adriana Varejão, Passagem de Macau a Vila Rica, 1992, óleo e gesso sobre tela, 165 cm X 195 cm



Fonte: Adriana Varejão¹⁴³.

Retomando o assunto em 2012, na tela “Panorama de Guanabara” (Figura 114), Varejão reproduz um estilo de pintura de paisagem com a visualidade das pinturas chinesas, produzindo a imagem como uma grande vista horizontal do litoral, um panorama. A representação em pintura a óleo sobre tela, em preto e branco, traz características das pinturas chinesas produzidas em nanquim sobre papel, utilizando o tratamento gráfico encontrado nas imagens orientais. A paisagem carioca é representada como se fosse chinesa, na tela ampla, os planos para criar a ilusão de profundidade foram sobrepostos para a representação de espaço, as montanhas

¹⁴³ Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/media/fotos/9206.jpg>>. Acesso em: 2 mar. 2019.

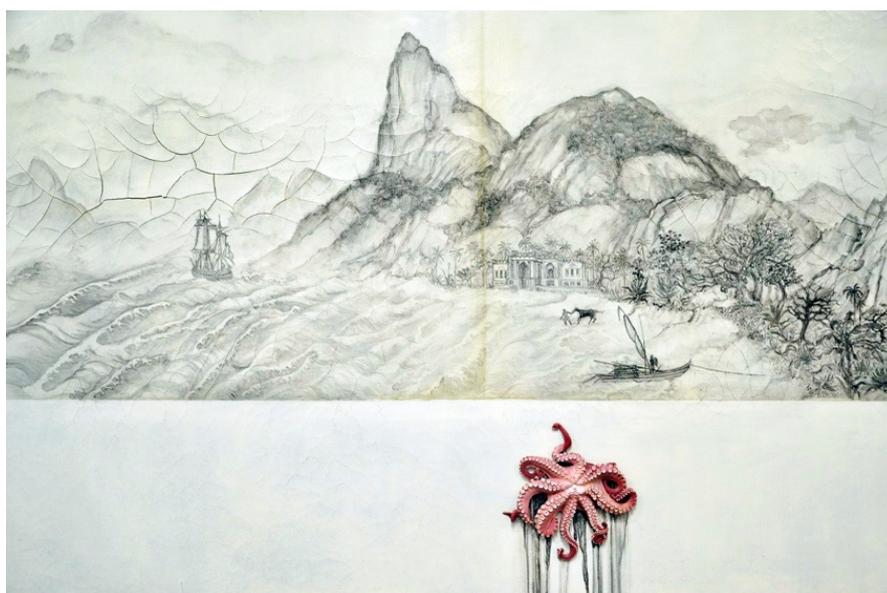
foram representadas com formas curvilíneas, assim como as ondulações do mar e as plantas (mesmo as tropicais) foram sintetizadas.

Figura 114 – Adriana Varejão, Panorama da Guanabara, 2012, óleo e gesso sobre tela, 120 cm X 550 cm



Fonte: Adriana Varejão¹⁴⁴.

Figura 115 – Adriana Varejão, Panorama da Guanabara, 2012, óleo e gesso sobre tela, 120 cm X 550 cm - Detalhe



Fonte: OBVIOUSMAG¹⁴⁵.

Na obra, existem elementos tridimensionais, reproduzindo tentáculos rosados que escorrem, colados sobre a tela, enfatizando os elementos do mar representados, e o caráter de montagem e de sobreposição da pintura. A superfície da tela é tratada

¹⁴⁴ Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/media/fotos/1203_Panorama_da_Guanabara_Ser.jpg>. Acesso em: 6 fev. 2019.

¹⁴⁵ Disponível em: <http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/adriana_varejao/archives/uploads/2014/06/Guanabara.html>. Acesso em: 6 fev. 2019.

como a representação de uma outra imagem, como uma página de um livro, mas também está trincada como azulejos, questão recorrente na produção de Adriana Varejão.

A artista reinventa a paisagem e a topografia do Rio de Janeiro, deslocando na representação pontos emblemáticos da cidade, conforme sua imaginação e intenção, articulando seu pensamento com a desterritorialização. A “Vista Chinesa”, ponto turístico da cidade, é pintada ao lado do “Pão de Açúcar”. Logo em seguida está a “Enseada do Botafogo”, sendo colocado diante do mar o “Parque Laje” aos pés do “Morro do Corcovado”, ainda sem o Cristo (Figura 115). Na sequência, encontra-se a “Serra dos Órgãos” e a “Igreja da Glória”, com características da arquitetura barroca, localizada no alto do “Morro da Glória”, presente em muitas representações de paisagens do passado. Assim como os artistas viajantes europeus fizeram, a artista representou escravos executando diferentes atividades, e embarcações sobre o mar e além disso, ela se pintou como uma índia andando pela paisagem, colocando-se dentro da imagem que mistura tantas referências.

Adriana Varejão mistura na representação da paisagem diferentes repertórios simbólicos para a representação do “Panorama de Guanabara”, entrecruzando lugares e formas de representação de construções da arte oriental e da produção artística colonial brasileira. Assim como Maria Graham, Adriana Varejão produziu uma vista panorâmica do litoral, de um ponto de vista do mar. Porém, a artista dá a paisagem do passado outros significados, revendo seus aspectos críticos, manipulando e evidenciando as diferentes idealizações existentes nessas imagens.

Considerando os repertórios simbólicos e históricos sobre a paisagem, também é possível citar a produção de Alan Fontes (Minas Gerais, Brasil 1980). O artista vem explorando a representação da paisagem, tantos em meios como a pintura, como em instalações, investigando a relação dela com a arquitetura, memória e desastres, fazendo uso de imagens de edifícios e casas abandonados ou destruídos.

Dentro da diversidade da produção de Alan Fontes, é possível destacar uma série de pinturas, em que ele pesquisa a construção histórica da paisagem urbana do Rio de Janeiro. Segundo o artista (FONTES, 2018)¹⁴⁶, ao fazer uma residência artística no Rio de Janeiro, para uma exposição no espaço cultural “Centro Cultural

¹⁴⁶ Disponível em: < <http://alanfontes.blogspot.com/>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

Banco do Brasil” (CCBB), ele teve contato com documentos fotográficos sobre o processo de urbanização da cidade. Dentre esse universo de imagens, o artista produziu uma série de pinturas inspiradas em edifícios construídos durante o início do século XX no Rio de Janeiro, como o “Palácio Monroe”.

Projetado pelo engenheiro e coronel Souza Aguiar (Bahia, Brasil, 1855 – 1935), o “Palácio Monroe” foi construído no ano de 1904, para ser o pavilhão brasileiro na Exposição Universal de 1904, na cidade de Saint Louis nos Estados Unidos (PARAIZO, 2003, p. 87-91). Após a exposição, o edifício foi desmontado e em 1906 foi remontado no Rio de Janeiro. Entre 1906 e 1976, o palácio, que recebeu o nome em homenagem ao presidente James Monroe (Estados Unidos, 1758 – 1831), teve diferentes funções, tais como local de festas, sede da Câmara dos Deputados e do Senado Federal quando a cidade era a Capital Federal. No ano de 1976, o palácio foi demolido, contudo as razões disso ter acontecido não ficaram claras, sendo alegado a necessidade de construção de metrô, de vias e de renovação visual da área. Este fato é um dos exemplos de como o Brasil lida com a sua própria história, e a forma como os seus bens simbólicos são considerados.

Figura 116 – Alan Fontes, Poéticas de Uma Paisagem - Palácio Monroe, 2016, óleo e encáustica sobre tela, 180 cm X 150 cm



Fonte: Luciana Caravello Arte Contemporânea¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Disponível em: <<http://www.lucianacaravello.com.br/artistas/alan-fontes>>. Acesso em: 6 fev. 2019.

Na tela, “Palácio Monroe” (Figura 116), Alan Fontes trabalha com referências de fotografias, algumas tiradas por Augusto Malta (Alagoas, Brasil, 1864 – 1957), fotógrafo oficial do Distrito Federal que registrou a transformação da paisagem carioca (FONTES, 2018)¹⁴⁸. O artista reproduziu a imagem em preto e branco, como sua referência, trazendo todos os detalhes arquitetônicos que constituíam o palácio. No fundo e no entorno da edificação, o artista sintetiza a representação da paisagem, trabalhando com matéria mais densa de tinta a óleo, criando um conflito visual entre o prédio e o espaço que ele ocupava. Nessa série de pinturas, em que Alan Fontes trata de paisagens históricas, o artista se relaciona com a memória de uma edificação com importância simbólica, mas que não existe mais, evidenciando na paisagem um valor político e histórico.

A produção de Alan Fontes sobre a paisagem se baseia muito na apropriação de imagens. Para representar a paisagem nas diferentes séries que produz, o artista se baseia tanto em imagens de satélite, como também aquelas encontradas na internet e registros pessoais, produzindo um banco de imagens de referências (descolecionamento), evidenciando o vínculo entre ferramentas tecnológicas com o próprio contato e experiência com a paisagem.

Figura 117 – Alan Fontes, Zoom in, zoom out, 2016, óleo e encáustica sobre tela, 240 cm X 500 cm



Fonte: Alan Fontes¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Disponível em: < <http://alanfontes.blogspot.com/>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

¹⁴⁹ Disponível em: <<https://www.alanfontes.com/portfolio?lightbox=dataltm-j5kk64t2>>. Acesso em: 6 fev. 2019.

Em alguns trabalhos, o artista produziu representações de vistas aéreas, como na tela “Zoom in, zoom out” (Figura 117), com uma vista superior do Rio de Janeiro (Figura). Na vista superior, os elementos urbanos e arquitetônicos, vistos se cima se tornam uma grade irregular, não existindo hierarquia na imagem, e o artista faz intervenções e manipulações na imagem, trabalhando de modo experimental a representação cartográfica da cidade (MOSQUEIRA)¹⁵⁰.

Além disso, o artista possui um conjunto de trabalhos que trata de áreas devastadas por catástrofes naturais em que casas foram destruídas. São pinturas baseadas em registros coletados na Internet, em revistas e jornais, de diferentes desastres que ocorreram ao redor do mundo (FONTES, 2018)¹⁵¹. Segundo Alves (2016), são imagens que representam arquiteturas em ruínas, cenas que passaram por destruição em que espaços de relações pessoais foram desfeitos.

Figura 118 – Alan Fontes, Desconstruções nº 10, 2014, óleo e encáustica fria sobre tela, 56 cm X 88 cm



Fonte: Alan Fontes / Portfólio¹⁵².

Nas cenas produzidas por Alan, os lugares em que as pessoas estabelecem suas subjetividades e intimidades estão destruídas, sendo mostradas as estruturas

¹⁵⁰ Disponível em: < <http://alanfontes.blogspot.com/>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

¹⁵¹ Disponível em: < <http://alanfontes.blogspot.com/>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

¹⁵² Disponível em: < <http://1.bp.blogspot.com/-5TyrJe9kM9I/U0MBh-v48II/AAAAAAAAAAlc/JSnddjbWsc/s1600/Alan+Fontes+Descontru%C3%A7%C3%B5es+10+88x66cm+2014alta.jpg> >. Acesso em: 8 fev. 2019.

expostas das arquiteturas vividas pelas pessoas. Na pintura “Desconstruções nº 10” (Figura 118) são trazidas partes de ruínas de uma casa em que a fachada ainda se preserva, com suas janelas e portas. Contudo, as paredes destruídas mostram partes de cada cômodo, os azulejos, as cores, os utensílios e escolhas de modos de se viver, todas representadas como escombros, numa paisagem desolada em que no fundo os rastros da matéria de tinta o óleo se revelam.

A paisagem, na produção de Alan se mostra como um lugar de tensões, sendo representadas tragédias da vida do início do século XXI, muitas delas causadas pela própria natureza, por furacões e terremotos. Fatos que são registrados e que se tornam matéria para a obra de Alan Fontes. Estes escombros, deixados pelos desastres, revelam os embates entre o ser humano e a paisagem, assim também, como na destruição da história simbólica do Rio de Janeiro com seus edifícios, com palácios que são destruídos e transformados em ruínas. Nestas produções, o artista coloca em conflito a memória e o esquecimento nas transformações passadas na paisagem.

Dentro do processo de uso de imagens fotográficos para se pintar a paisagem, existem artistas que utilizam seus próprios registros, surgindo da experiência do deslocamento e do caminhar pela cidade. As próprias tecnologias utilizadas nos processos urbanísticos, o modo como a cidade foi planejada, ou não, oferecem experiências para os seus habitantes, refletindo também em possibilidades de visualidades nos trabalhos dos artistas.

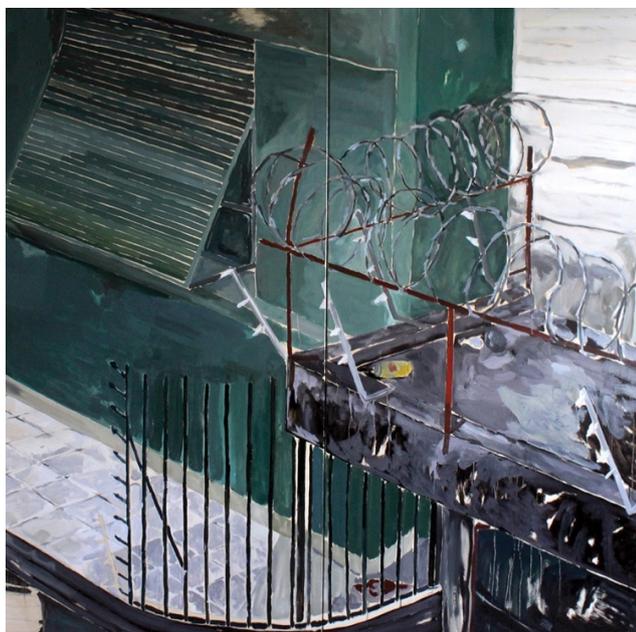
No início do século XXI, os artistas se deslocam pela cidade, como *flâneurs*, andando e descobrindo diferentes partes e regiões, usando-as para falar da paisagem. Artistas como David Almeida (Brasília, Brasil, 1989), propõem pinturas partindo dessas experiências. Nascido em Brasília, e radicado em São Paulo, David trabalha com pintura, pesquisando questões sobre a paisagem a partir de seu deslocamento pela cidade, também trabalhando com outros meios expressivos produzindo desenhos, objetos, fotografias, instalações e performances (ZIPPER GALERIA)¹⁵³.

Sua produção parte dos contrastes encontrados nas cidades brasileiras, caracterizadas pelo caos e processos urbanos desorganizados. As visualidades produzidas por David Almeida, como as da série “Conduta de risco”, baseiam-se em

¹⁵³ Disponível em: < <https://www.zippergaleria.com.br/pt/exposicao/paradeiro/>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

imagens que representam a rigidez da arquitetura dos espaços urbanos, paisagens inacabadas, transitórias e muitas vezes abandonadas (PREMIO PIPA)¹⁵⁴.

Figura 119 – David Almeida, Conduta de Risco #8, 2017, óleo sobre tela, 180 cm X 180 cm



Fonte: Zipper Galeria¹⁵⁵.

São recortes e enquadramentos de cenas inusitadas, vistas de ângulos verticais e diagonais, em que o observador se depara com estruturas urbanas, cenas e arquiteturas (NEY)¹⁵⁶, com muros, janelas, grades, cantos e espaços acidentados. Na tela “Conduta de Risco #8” (Figura 119), pode-se observar uma cena que traz o enquadramento de um canto de um edifício, visto de cima, na diagonal, com uma janela, veneziana e uma sacada, com uma grade de proteção. No limite com a outra construção, existem arames e cercas elétricas, impedindo que o espaço seja cruzado. Entre os dois edifícios existe uma tensão, que por meio dos artefatos são indícios da presença humana e dos recursos usadas para a segurança nas cidades brasileiras.

O trabalho é composto por duas telas justapostas, sendo o limite entre elas disfarçado pela própria tensão da cena representada. Além do choque silencioso na cena, a materialidade da tinta sobre a tela também gera conflitos no modo como é

¹⁵⁴ Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/artistas/david-almeida/>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

¹⁵⁵ Disponível em: <https://zippergaleria.com.br/media/uploads/exhibitions/obraexposicao/conduta8_bx.jpg>. Acesso em: 5 fev. 2019.

¹⁵⁶ Fragmento do texto de Felipe Ney, para a exposição na Oá Galeria em Vitória. Disponível em: <https://cargocollective.com/david_almeida/Pinturas-recentes>. Acesso em: 14 fev. 2019.

aplicada, produzindo áreas preenchidas com manchas que na distância forma a imagem, e ao se aproximar, o gesto e o processo do artista ficam evidentes.

Propondo o embate entre paisagem e pintura, David Almeida representa conflitos e tensões das grandes cidades brasileiras, demonstrando as tecnologias de segurança, e de impedimento do corpo, resultado das desigualdades sociais que geram violências. São vestígios da habitação humana e resistências daqueles que vivem nas cidades brasileiras. O artista lida com fragmentos da paisagem urbana, por meio da pintura, fazendo o uso da matéria e da cor para dialogar com representações da arquitetura e do espaço.

Ainda tratando sobre a relação entre fotografia e a materialidade da tinta na pintura, é possível destacar a produção da década de 2010 de Rodrigo Andrade (São Paulo, Brasil, 1962). Na pintura “Rua deserta com cerca”, o artista representa uma vista na diagonal de uma paisagem urbana (Figura 120). Na cena urbana, a rua é pintada, com calçada e uma cerca metálica que delimita o espaço, em sua base existem vegetações, como em áreas abandonadas que não tiveram manutenção.

Figura 120 – Rodrigo Andrade, Rua deserta com cerca, 2010, óleo sobre tela sobre mdf, 180 cm X 270 cm



Fonte: Rodrigo Andrade¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Disponível em: <https://rodrigoandrade.art.br/wp-content/uploads/2018/03/Rodrigo_Andrade_Bienal_obras_2010_001-1.jpg>. Acesso em: 6 fev. 2019.

Na composição em diagonal de uma cena noturna, os elementos dos primeiros planos estão mais iluminados, resultado do flash da foto utilizada pelo artista como referência, sendo realçados formas e contrastes, o claro e escuro e tons quentes e frios na imagem. O caminho na diagonal enfatiza a profundidade e a perspectiva direciona o olhar para a parte mais escura da cena. Naquilo que seria o horizonte, são vistas formas geométrica coloridas em contraste com o preto, remetendo a representação de luzes. As áreas escuras da tela foram preenchidas com massa de tinta preta a óleo, gerando uma superfície irregular que perturba a profundidade da imagem, mas também a constitui, o que propicia ambiguidade.

Este trabalho foi exposto em 2010, na 29ª Bienal de São Paulo, e pertence a série “Matéria noturna”, conjunto de pinturas, algumas abstratas e outras figurativas representando paisagens escuras com muita matéria de tinta (MESQUITA, 2014, p. 10). As representações dessas pinturas usam contrastes entre luz e sombra e exploram a matéria, com a tinta preta densa que cobre de modo irregular a superfície. Estas paisagens representam espaços escuros, em que a matéria interrompe o olhar, proporcionando lugares misteriosos, trazendo a incerteza do que está adiante pela interrupção do olhar, mostrando aquilo que parece ser ameaçador e silencioso na solidão noturna, em que a vida parece em suspensão (MESQUITA, 2014, p. 51).

Estas pinturas foram feitas com fotos tiradas em viagens por Rodrigo Andrade. A fotografia acaba mediando as experiências do artista, por meio de registros (MESQUITA, 2014, p. 10). As pinturas dessa série, primeiramente são projetadas sobre a superfície da tela (MESQUITA, 2014, p. 91), para depois serem pintadas, sendo respeitados os detalhes da imagem de referência, áreas com luz e sombra e as tonalidades. Só depois de terminada essa etapa, que Rodrigo faz a intervenção com a massa negra de tinta, nas partes escuras da tela, fazendo o uso de rodo para serigrafia. As áreas em que o artista não deseja preencher, são usadas máscara de estêncil para vedar. Como resultado, a superfície da tela fica com diferenças de relevos, com diferentes densidades e marcas, sendo criada uma topografia sobre a imagem da paisagem produzida.

A matéria espessa de tinta cria um conflito na imagem, entre a ilusão de representação da imagem pintada com o pincel, e a matéria espessa aplicada com o rodo, gerando contrastes e ambiguidades. Simultaneamente a massa de tinta interfere e constitui a imagem, por cromaticamente estabelecer conexão com a imagem.

Mais tarde, ao continuar com produções sobre a paisagem, trabalhando com a ideia de descolecionamento, o artista utilizou imagens produzidas especialmente para fazer as pinturas e também se apropriou de imagens da Internet e de fotógrafos famosos, com cenas de pontes, florestas, paisagens com neve e de estradas de chão. Além da massa preta, passam a ser usadas outras cores, em cenas diurnas, em que o artista trabalha com o dégradé da massa, fazendo o uso de passagens cromáticas.

Figura 121 – Rodrigo Andrade, Paisagem do tsunami II, 2012, óleo sobre tela sobre mdf, 60 cm X 105 cm



Fonte: Rodrigo Andrade¹⁵⁸.

Na tela, “Paisagem de tsunami II” (Figura 121), Rodrigo trabalha a partir de uma imagem da Internet, de um grande maremoto ocorrido no Japão em 2011, que deixou aproximadamente 20.000 mortos e desaparecidos (UOL NOTÍCIAS)¹⁵⁹. A cena, provavelmente registrada por um helicóptero, é uma vista aérea na diagonal, indicando profundidade. Ela mostra toda uma região tomada pelo mar. Nesse trabalho, a paisagem é representada com pinceladas sintetizadas, formando

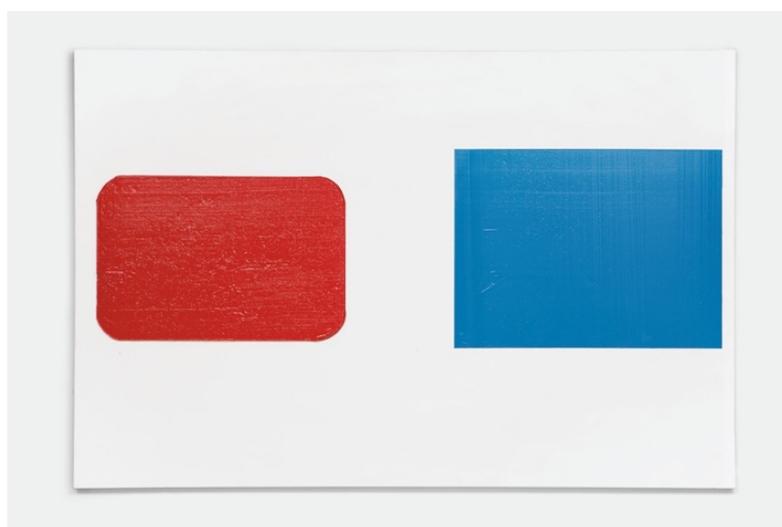
¹⁵⁸ Disponível em: < https://rodrigoandrade.art.br/wp-content/uploads/2018/03/IMG_8093-Paisagem-do-Tsunami-II_.png>. Acesso em: 15 fev. 2019.

¹⁵⁹ Disponível em: < <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2014/03/11/japao-recorda-tres-anos-do-tsunami-e-do-acidente-nuclear-de-fukushima.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

construções e vegetações, e a massa de tinta, composta pela cor azul em dégradé, representa a água, preenchendo e sobrepondo os elementos da paisagem.

Na imagem de uma tragédia natural, o artista, fazendo uso da materialidade densa da tinta sobre a representação, reafirma a força espantosa da natureza destruindo as construções. Nesta vista, fica evidente o embate entre ser humano e natureza, pelas forças destrutivas e incontroláveis, causadas por terremotos e tsunamis.

Figura 122 – Rodrigo Andrade, Miami Vice, 2003-2004, óleo sobre tela, 120 cm X 180 cm



Fonte: Rodrigo Andrade¹⁶⁰.

Rodrigo Andrade trabalha com a pintura desde a década de 1980, integrando o grupo “Casa 7”¹⁶¹, composto por jovens artistas que trabalhavam com pintura e compartilhavam um ateliê, apresentando diálogos com o neoexpressionismo. Ao longo de sua carreira, o artista trabalhou tanto com a figuração quanto a abstração. Na década de 1980, produziu uma pintura figurativa, mais gestual e com muita matéria, para gradativamente nos anos de 2000, sintetizar as formas e trabalhar com a abstração (Figura 122), com imagens sintéticas, onde justapunha círculos, quadrados e retângulos com grande quantidade de tinta (MESQUITA, 2014, p. 50).

Rodrigo Andrade, ao representar a paisagem usando a fotografia, relaciona-se com convenções do gênero de paisagem, interferindo sobre a representação e

¹⁶⁰ Disponível em: < https://rodrigoandrade.art.br/wp-content/uploads/2018/03/Rodrigo_Andrade_Pinacoteca_014-1.jpg >. Acesso em: 15 fev. 2019.

¹⁶¹ Fizeram parte do grupo: Antonio Malta, Carlito Carvalhosa, Fabio Miguez, Nuno Ramos, Paulo Monteiro e Rodrigo Andrade.(COELHO, DIEGUES, 2012, p.108).

desdobrando as formas reconhecidas, a partir do que vinha fazendo anteriormente. O artista incorpora a paisagem na sua produção, e a une aos processos e visualidades que vinha fazendo anteriormente.

Em depoimento (MESQUITA, 2014, p. 51), Rodrigo fala sobre como o interesse em pintar paisagem veio como uma distração. Quando comprou uma câmera em 2006, ao fazer uma viagem, registrou espaços e paisagem, muitas delas noturnas e registradas com o uso do flash, que foram armazenadas no computador. No começo de 2009, começou a produzir pinturas baseadas nas imagens arquivadas, tendo como preocupação, que a pintura não se submetesse à imagem, criando assim uma oposição entre o plano de representação com a matéria da tinta. O artista não queria “[...] mera banalidade pictórica da imagem convencional.” (MESQUITA, 2014, p. 51).

Trabalhando com a representação da paisagem, Rodrigo Andrade sofreu um impasse diante do que vinha produzindo nas pinturas abstratas. A pintura de paisagem, para o artista, carregava tradições e convenções do gênero, que dê algum modo teriam desgastado a própria representação, tornando-as clichês ou banais (MESQUITA, 2014, p. 119). Ao escolher pintar a paisagem, o artista sente a necessidade de atualizar questões construídas, e incorpora a representação de espaços ao que vinha produzindo anteriormente, com a abstração e a materialidade da tinta.

Assim, as imagens sofrem interferências da matéria, sendo produzido estranhamento com o procedimento usando a tinta grossa, enfatizando uma duplicidade e complexidade, entre o embate da representação e a densidade do material. Além disso, ao lidar com a tinta a óleo, Rodrigo Andrade precisa aceitar as características e as dificuldades das propriedades da matéria com que trabalha, e os desafios propostos dentro daquilo que deseja representar (MESQUITA, 2014, p. 137).

Para Rodrigo, as imagens que registrou e reproduziu em suas pinturas eram cenas genéricas, lugares insignificantes e banais. (MESQUITA, 2014, p. 90). Contudo, ao se olhar estas imagens, é possível verificar a densidade delas, relacionadas ao deslocamento humano, aos fatos que aconteceram no mundo e ao modo como elas vêm sendo registradas por diferentes tecnologias e usadas pelos artistas. Nelas fica evidente a mudança de paradigmas artísticos do que é representado como paisagem, conforme questões de cada época.

Nas telas de Cristina Canale (Rio de Janeiro, Brasil, 1961), a relação entre a materialidade da tinta e sintetização das formas, também são usadas na representação da paisagem. A tela “Casa de Amigo II” (Figura 123), representa a cena de uma marinha (MESQUITA, 2005), uma casa diante de uma praia, pintadas em bege, a água em azul, e um barco ancorado na margem, em branco. No entorno existe uma vegetação disforme em variados tons de verdes e o céu em preto. A figuração da pintura é ambígua, e o título dá dicas ao observador sobre a representação.

Figura 123 – Cristina Canale, Casa de Amigo II, 2004, técnica mista sobre tela, 200 cm X 260 cm



Fonte: Cristina Canale¹⁶².

São formas sintetizadas preenchidas de forma irregular, manchas com campos de cores feitas com tinta opaca e transparentes, sendo feitas sobreposições, em alguns lugares existem escorridos. A construção espacial do trabalho se dá a partir da sobreposição e justaposição das formas e das características da tinta. A casa e a praia representadas com cor quente, clara e opaca, trazendo solidez, ficam em contraste com o restante da imagem, um entorno cromático frio, com transparências, azuis, verdes e escuras, delimitando a imagem.

¹⁶² Disponível em: < https://rodrigoandrade.art.br/wp-content/uploads/2018/03/IMG_8093-Paisagem-do-Tsunami-II_.png>. Acesso em: 7 fev. 2019.

A produção de Cristina Canale do início do século XXI, lida com imagens do cotidiano, algumas vindas de fotografias, trazendo aspectos de intimidade, de revelação de experiências momentâneas na paisagem. Vivendo entre o Brasil e a Alemanha, a artista usa suas experiências, fazendo associações entre imagens e transforma-as em formas sintetizadas (MESQUITA, 2011, p. 276).

Na produção dos anos 2000, ao lidar com a paisagem, Cristina Canale trabalha com sobreposições sem perspectiva, utilizando elementos da arquitetura, casas, piscinas, muros, jardins, trabalhando-as como formas geométricas irregulares e fundos gestuais, com transparências. A artista estabelece um diálogo direto com o gênero de paisagem, dando a ele outras formas de representação, também usando experiências e memórias.

Com uma produção iniciada na década de 1980, o trabalho de Cristina Canale sobre a paisagem, dialoga com a ambiguidade entre a figuração e a abstração, em imagens que num primeiro momento apresentavam uma densa materialidade, e que depois passa a quase se desmanchar, no modo como as formas são tratadas e aplicadas com a tinta óleo sobre a tela (COCCHIARALE, 2011, p. 28). Segundo Mesquita (2005), essa irregularidade e maciez nas formas das imagens, dão a elas um aspecto líquido, dissolvido e impalpável (MESQUITA, 2005).

Tratando de pinturas que representam a paisagem com uma falta de solidez, pela forma como a tinta é trabalhada, também, é possível citar a produção da artista Marina Rheingantz (São Paulo, Brasil, 1983). A artista graduada em Artes Plásticas na FAAP/SP (Fundação Armando Álvares Penteado) participou de exposições com o “Grupo 2000e8”¹⁶³. Nascida no interior do estado de São Paulo, parte da referência visual da artista, vem da paisagem rural de Araraquara, espaço da agricultura e do cultivo (canaviais laranjais, cafezais), sempre em transformação (MOURA, 2016, p. 21) com estradas trazendo características transitórias, com construções precárias no seu entorno (MOURA, 2016, p. 21).

“Malha viária com piscina” (Figura 124) representa uma vista superior, a paisagem mostra o cruzamento de vias e ao lado da trama rodoviária uma piscina em azul. São estruturas irregulares, remetendo ao asfalto e vegetações, que interferem

¹⁶³ Reunião de artistas, orientados por Paulo Pasta, que trabalhavam com a pintura figurativa (MESQUITA; MONACHESI, 2013, p. 7). O grupo não apresentavam um conteúdo ou tema em comum seguindo diferentes tendências artísticas (MESQUITA; MONACHESI, 2013, p. 57). Faziam parte do grupo: Ana Elisa Egreja, Bruno Dunley, Marcos Brias, Marina Rheingantz, Regina Parra, Renata de Bonis, Rodolpho Parigi e Rodrigo Bivar.

na paisagem, proporcionando uma dinâmica na tela com desenhos diagonais, mais escuros. Na parte superior da tela, está a linha de horizonte, aparecendo parte do que parece ser o céu.

Figura 124 – Marina Rheingantz, Malha viária com piscina, 2010, óleo sobre tela, 180 cm X 250 cm



Fonte: Prêmio Pipa¹⁶⁴.

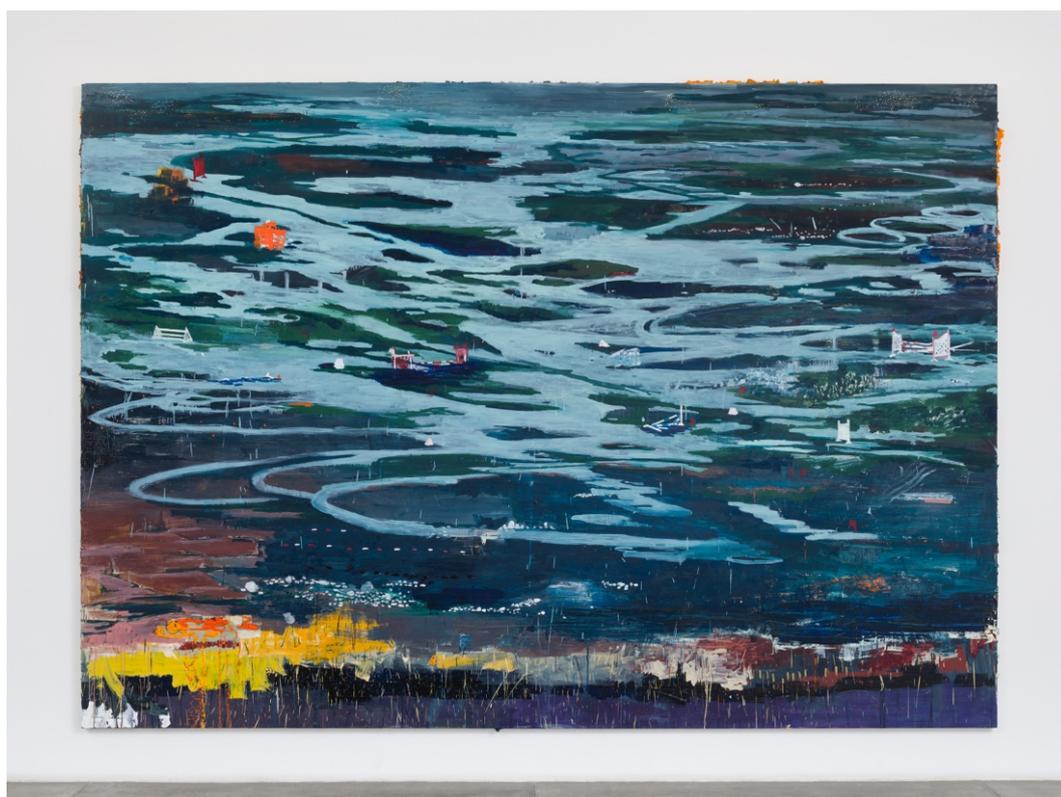
O modo como a pintura é trabalhada tem um aspecto inacabado com áreas com preenchimento mais uniforme, como a piscina, e outras com manchas e escorridos. Um jogo de sobreposição de camadas de tinta é visível. O tom neutro, que parece ser a representação de terra, deixa transparecer cores que estão em baixo, mais frias e escuras. A imagem tem uma vibração mais fria e sombria, trazendo um aspecto insólito. Na parte inferior da imagem, há uma linha vermelha, gerando tensão no limite da imagem com o restante dela.

Além de paisagens do interior paulista, servem de referência para o trabalho da artista, num processo de descolecionamento, imagens de viagens e lugares visitados, topografias com diferentes características, como mares, serras, campos, falésias, estradas, jardins, vistas de cidades com aspectos desolados, assim como espaços inventados, associando a materialidade da pintura e elementos gráficos.

¹⁶⁴ Disponível em: <<http://www.premiopipa.com.br/wp-content/uploads/2010/06/Marina-Rheingantz-01.jpg>>. Acesso em: 7 fev. 2019.

Na tela “Terra Líquida” (Figura 125), a paisagem representada é inspirada em banhados do sul do país (FILHO, 2016). A partir da associação de ideias, a imagem é reconstruída com obstáculos hípicos, dispostos em diferentes partes. Na vista aérea e ampla, é visível a trajetória da água, com percursos sinuosos e curvilíneos, criando partes de terra, “pequenas ilhas”. Em toda a imagem existem interferências visuais criando dinâmicas na imagem e no percurso da água: linhas, pontos, respingos e escorridos, elementos inacabados, em alguns lugares mais agrupados. A tela, com predominância fria, com tons variados de azulados e verdes, na parte inferior tem roxo e amarelo, contrastando com o restante do trabalho. O título do trabalho, “Terra Líquida”, evidencia o caráter movediço da imagem, constituído pelo que é representado e a materialidade da tinta, que escorre e se desfaz, características da produção da artista.

Figura 125 – Marina Rheingantz, Terra Líquida, 2016, óleo sobre tela, 290 cm X 430 cm



Fonte: Das Artes¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Disponível em: <http://dasartes.com/wp-content/uploads/2016/11/MR10359_Terra-Liquida.jpg>. Acesso em: 7 fev. 2019.

Uma das referências artísticas de Marina Rheingantz, é Alberto da Veiga Guignard, com as cenas da paisagem mineira, vistas aéreas e distantes, com interferências diminutas que ocupam o espaço construído a partir da sobreposição. Essa referência fica evidente no modo como a artista trabalha a paisagem, representando cenas amplas, com vistas aéreas e pela maneira como trata os elementos visuais na imagem.

Ao pintar, a artista inicia as pinturas sem exatamente saber no que a imagem vai resultar (MOURA, 2016, p. 25), trabalhando inicialmente com manchas de cores, e elementos gráficos para estabelecer a dinâmica da imagem, que aos poucos podem ser sobrepostos e apagados. Nesse processo de construção da imagem com a tinta a óleo, ocorrem sucessivas camadas de pintura, e são deixados rastros do processo, demarcações e sobreposições com misturas cromáticas. As paisagens não produzem necessariamente efeitos de tridimensionalidade e de luz, elas são ambíguas e estão entre a abstração e a figuração (MOURA, 2016, p. 23).

Figura 126 – Lucia Laguna, Paisagem nº77, 2014, acrílica e óleo sobre tela, 150 cm X 280 cm



Fonte: Prêmio Pipa¹⁶⁶.

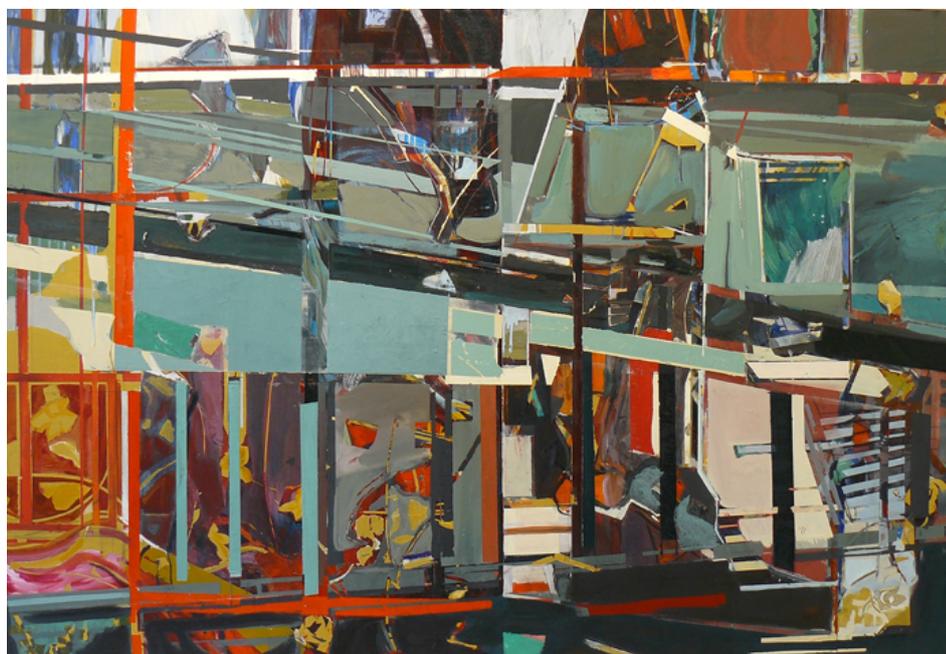
Em oposição à fluidez das imagens de Marina Rheingantz, com representações da água na paisagem, é possível pensar a produção de Lucia Laguna (Rio de Janeiro, Brasil, 1941), lidando com a paisagem urbana carioca e com a

¹⁶⁶ Disponível em: <<http://cdn.premiopipa.com/wp-content/uploads/2011/05/Paisagem-77.jpg>>. Acesso em: 7 fev. 2019.

fragmentação das estruturas arquitetônicas. Lucia Laguna começou a trabalhar com pintura após se aposentar como professora de Português e de Literatura, fazendo cursos na “Escola de Artes Visuais do Parque Lage” (DIEGUES; COELHO, 2011, p. 114).

Em “Paisagem nº 77” (Figura 126), a artista usa um formato de tela que reforça a horizontalidade da imagem, como um panorama. Nela, há uma relação com os cânones de representação da paisagem, com a separação entre áreas, daquilo que parece ser o céu e a terra. Na parte inferior da imagem, existem tramas adensadas de grades, linhas e pinceladas, sugerindo o acúmulo de matéria pictórica, com predominância de tons amarelados e esverdeados. Na parte superior, há uma área com menos intervenções, com características atmosféricas, remetendo ao que parece ser o céu e a silhueta de uma montanha vista atrás de muros, grades e janelas, que impedem a visão total. São estruturas arquitetônicas desconfiguradas: escadas, antenas, janelas, linhas e quadrados. A tinta não é preenchida de modo uniforme, as cores se misturam e a gestualidade é constantemente interrompida pelo geométrico.

Figura 127 – Lucia Laguna, Paisagem nº38, 2010, acrílica e óleo sobre tela, 130x190cm



Fonte: Prêmio Pipa¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Disponível em: <<http://cdn.pipaprize.com/wp-content/uploads/2011/05/Paisagem-n38.png>>. Acesso em: 7 fev. 2019.

Na tela “Paisagem nº 38” (Figura 127), a representação da paisagem aparece quase abstraída. Na imagem ocorre um embate experimental com a paisagem, chegando a limites em que os cânones são desconstruídos. São várias grades, mostrando diferentes situações, ocorrendo a ideia de recortes e de colagem. São estruturas com predominância de tons esverdeados, avermelhados e escuros, que se dão de modo desordenado e interrompido, como a de construções ou de janelas, por meio de linhas verticais, opondo-se às horizontais e diagonais.

A produção de Lucia Laguna dialoga com a paisagem, com jardins, com o espaço do seu ateliê e as vistas dele, que dão para o morro da Mangueira e vias da cidade do Rio de Janeiro. O cotidiano que a artista vive é matéria-prima para sua produção, desde a intimidade do espaço do ateliê, assim como com as tecnologias da paisagem urbana, a arquitetura e a conformação de estruturas desordenadas, improvisadas e precárias encontradas em favelas, fruto de desigualdades sociais brasileiras.

Muitos dos trabalhos de Lúcia Laguna partem de referências de colagens realizados por ela, para então os assistentes iniciarem a pintura com tinta acrílica, a partir de recomendações da artista, e mais tarde, ela continuar o processo com a tinta óleo (PREMIO PIPA)¹⁶⁸. Ela faz o uso de fitas adesivas, fazendo recortes e sobreposições de áreas e no processo de retirar o material, ficam vestígios do processo de construção da imagem e das camadas anteriores.

Como resultado, na sua produção, são criadas imagens fragmentadas, com áreas de cores, geométricas e orgânicas, ocorrendo a ausência de hierarquia entre as partes, trazendo a ideia de colagem, com diversas sobreposições. Assim, proporcionando uma dinâmica de contradições, entre a virtualidade e ilusão da imagem produzida e a sua materialidade.

Em diferentes produções brasileiras em pintura, é possível perceber um conflito ao se representar a paisagem, entre a ilusão e a materialidade da tinta. Na produção de Willian Santos (Paraná, Brasil, 1985), artista curitibano formado em Artes Visuais pela Universidade Tuiuti do Paraná, isso é evidente a partir da justaposição da materialidade da tinta, da gestualidade e sua fluidez, como vistos em Marina Rheingantz, e da geometria de elementos da arquitetura, como em Lucia Laguna.

¹⁶⁸ Disponível em: <<http://www.premiopia.com/pag/artistas/lucia-laguna/>>. Acesso em: 2 mar. 2019.

Na pintura “Profundidade Tácita” (Figura 128), Willian Santos representa algo que lembra uma marinha, uma paisagem litorânea. Na vista frontal e aérea, em que tons azulados predominam, o mar é representado existindo um limite tênue com o céu.

No canto esquerdo da tela, no primeiro plano e em tamanho grande, existem vegetações, parecidas com “orelha-de-elefante” ou “alocásia-verde” e vitórias-régias", imagens naturalistas misturadas com outras mais gestuais e sintetizadas. Mais ao fundo, em tamanho reduzido e dando a sensação de profundidade, há uma praia, cadeias de montanhas, uma casa flutuante e pedras, além de criaturas aquáticas, como arraias, interferindo em toda a imagem, trazendo aspectos fluídos e orgânicos. Também foram feitas interferências gráficas, com estruturas geométricas e arquitetônicas, como um pentágono com dégradé. Nas diferenças entre o geométrico e o fluído, a partir da materialidade da tinta, é criado na imagem instabilidades, ruídos e conflitos (LOURENÇO, 2017, p.164).

Figura 128 – Willian Santos, Profundidade Tácita, 2015, acrílica sobre tela, 220 cm X 480 cm



Fonte: Willian Santos¹⁶⁹.

Em pinturas como a de Willian Santos, fica explícito um processo envolvendo a ideia de colagem, sendo associados diferentes repertórios da construção da paisagem. Os cânones de representação foram transformados por meio de

¹⁶⁹ Disponível em: <<https://www.williansantos.com/Profundidade-Tacita>>. Acesso em: 7 fev. 2019.

fragmentos justapostos, mas ainda são usados aspectos trazidos de pinturas naturalistas, como a representação de plantas “tropicais”.

Além da produção de Willian Santos, essas questões podem ser evidenciadas na produção de Ana Elisa Egreja, Sandra Mazzini, Luiz Zerbini e James Kudo. Processos da imaginação gráfica constituem as obras desses artistas, tratando a paisagem como um exercício de sobreposição de diferentes espaços e tempos, trazendo outras construções do gênero artístico.

Ana Elisa Egreja (São Paulo, Brasil, 1983) formou-se em Artes Plásticas na FAAP/SP (Fundação Armando Alvares Penteado) e também participou de exposições com o “Grupo 2000e8”. A produção da artista não é diretamente relacionada com a paisagem. Seu trabalho, primeiramente teve relações com a representação de animais, estampas e naturezas-mortas, a partir da noção da colagem, para mais tarde, tratar da construção de cenas de interiores, utilizando imagens de casas abandonadas ou de demolição encontradas no Google (MESQUITA; MONACHESI, 2013, p. 9).

Em seus trabalhos, a artista reconfigura os espaços, por meio da noção de montagem, unindo diferentes elementos, de tempos variados, criando ambientes e cenários detalhados, representando as características de diferentes materiais e explorando elementos gráficos, tais como os presentes em azulejos. Nesse contexto de diferentes associações, a luz, a sombra e as cores harmonizam e encaixam os diferentes fragmentos da montagem produzida (MESQUITA; MONACHESI, 2013, p. 24). Dentro de representações desses ambientes com janelas, vistas de paisagens aparecem conflitos entre o interior e o exterior.

Na pintura “Bienal com vista para o Rio” (Figura 129), Ana Elisa Egreja une duas partes geográficas do Brasil. Uma delas, um ambiente com janelas com grades irregulares inspiradas na arquitetura do “Pavilhão Ciccillo Matarazzo” em São Paulo, local em que acontece a “Bienal de São Paulo”, uma das exposições mais importantes do país. O edifício projetado por Oscar Niemeyer, foi construído entre 1951 e 1954 e é tombado pelo Patrimônio Histórico, sendo considerado um ícone da arquitetura modernista brasileira (BIENAL)¹⁷⁰. Na cena, a artista interfere e “decora” o ambiente interno, colocando cortinas e azulejos com padronagens. Pela janela, abre-se uma vista para a paisagem do Rio de Janeiro, uma marinha com um por do sol, mostrando o Morro dos Dois Irmãos e a comunidade do Vidigal ao fundo (AVILA, 2015), com a

¹⁷⁰ Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/pavilhao>>. Acesso em: 19 fev. 2019.

ocupação desordenada da cidade, contrastes entre a ocupação humana com a natureza.

Figura 129 – Ana Elisa Egreja, Bienal com vista para o Rio, 2014, óleo sobre tela, 190 cm X 250 cm



Fonte: Galeria Leme AD¹⁷¹.

A cena do por do sol contrasta tons alaranjados e mais quentes, com cores mais frias e azulados da praia e do morro. O efeito da luminosidade da paisagem atinge o interior da cena, unindo a montagem de lugares distintos, o espaço interno e a sua geometria e a organicidade da paisagem carioca.

A imagem representando dois lugares, realizada com a ideia de colagem, traz aspectos das construções mais tradicionais da pintura, com a ideia da perspectiva atmosférica mediando as relações hierárquicas entre figura e fundo, porém num tempo de deslocamento não linear, em que fragmentos, momentos e distâncias são superados pela produção da montagem, lidando com aspectos da desterritorialização.

¹⁷¹ Disponível em: <<http://galerialemead.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/01/Ana2.jpg>>. Acesso em: 7 fev. 2019.

Ao deslocar a representação entre estas duas cidades do país, também estabelecendo relações entre arquitetura e paisagem, a artista lida indiretamente com questões relativas ao Brasil, como o fato de São Paulo e Rio de Janeiro concentrarem riquezas, assim como contrastes sociais, tecnologias, produções audiovisuais, construindo muito do repertório simbólico e oficial do país.

Ana Elisa Egreja produz suas pinturas usando imagens da Internet, salvando-as no computador em pastas com temas específicos (MESQUITA; MONACHESI, 2013, p. 9). Ela cria um catálogo de imagens digitais de diferentes origens, conforme seus próprios critérios, num processo de descolecionamento, que são usadas como referências para as pinturas que produz.

Usando softwares como o Photoshop, Ana Elisa Egreja une diferentes fotos, manipulando e recriando cenas, em fotomontagens que servem como projeto para suas pinturas (MESQUITA; MONACHESI, 2013, p. 33). Depois de terminadas, essas imagens, com o uso de projetor ligado ao computador, são projetadas para o desenho da imagem ser passado para a tela. Todos esses equipamentos são ferramentas e soluções técnicas que a artista faz uso para desenvolver uma imagem que pretende pintar, auxiliando no raciocínio e na conexão entre diferentes referências. Em produções após o ano de 2016, a artista acrescenta outras possibilidades no processo de criação de imagens. Em seu ateliê, anteriormente a casa de seus avós, ela montou “cenários” nos diferentes cômodos, que foram registrados e depois pintados.

A produção da artista demonstra um processo truncado, usado em pinturas do início do século XXI, em que diferentes meios, como a fotografia, internet, computadores, softwares e projetores, interferem na produção, gerando imagens híbridas, contaminadas por diferentes meios tecnológicos e por elementos característicos da imaginação gráfica.

Outra artista que em sua produção a representação da paisagem sofre interferências de procedimentos gráficos, é a Sandra Mazzini (São Paulo, Brasil, 1990). Ela é formada em Artes Visuais pela UNESP (Universidade Estadual Paulista), e sua produção estabelece relações com memórias afetivas de família e da vivência no campo, sendo seus avós agricultores em Ibiúna, no interior do estado de São Paulo (JANAINA TORRES GALERIA).

A artista reinventa a paisagem, representando vegetações de florestas ou de campos de cultivo, usando a perspectiva, a luz, sombra e volume, e também a grade, com linhas verticais e horizontais, para interferir nessas imagens. Utilizando os

cânones do gênero artístico de outros modos, e trabalhando com a imaginação gráfica para reordenar a imagem, Sandra Mazzini embaralha as vistas, recortando e deslocando em partes. A paisagem é reconhecida, contudo, são criadas rupturas visuais, dificultando a continuidade da imagem. As grades surgem como “elementos transparentes”, afetando a visualidade da paisagem, uma espécie de lente entre a imagem e o observador, que desconstrói os espaços, proporcionando paisagens fragmentadas.

As plantas representadas interferem na rigidez das interferências geométricas, criando uma imagem com contrastes constantes, parecendo existir diversas pinturas dentro de um único trabalho. Ocorre uma dinâmica entre a evidência da superfície, causada pela grade, e a profundidade, pelo modo como a cena é pintada.

Figura 130 – Sandra Mazzini, Sem título, 2018, óleo sobre tela, 165 cm X 180 cm



Fonte: Janaina Torres Galeria¹⁷².

¹⁷² Disponível em: <<http://www.janainatorres.com.br/obras/sem-titulo-162/>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

Um exemplo disso é a tela sem título (Figura 130), de 2018, em que uma floresta com folhagens exuberantes e de diferentes espécies são representadas, tendo a predominância tons esverdeados e marrons, sugerindo influências naturalistas. Porém a paisagem sofre a interferência de grades, que formam o que parece ser um cubo visto de quina. O trabalho sugere a visualização de duas noções de espaço, duas virtualidades, uma que está no primeiro plano e outra que acontece atrás. A continuidade da figuração sofre interrupções constantes, tornando-se fragmentada. No trabalho existe um desdobramento da perspectiva linear, geralmente usado para representar a ilusão de espaço, mas que aqui, torna-se uma interferência. Nesta pintura o processo de ilusão é evidenciado, exposto e subvertido e os cânones da representação da paisagem são usados para interferir na imagem, produzindo um outro efeito com fragmentos.

A representação da paisagem, na produção de Sandra Mazzini, torna-se experimentação, um exercício construtivo de visualidades espaciais, em que cada trabalho acaba assumindo uma diferente configuração. A artista, que tem como referências Ana Elisa Egreja e Luiz Zerbini, deturpa a representação do espaço, e nesse processo, as estruturas usadas deixam explícito o processo de transformação da imagem.

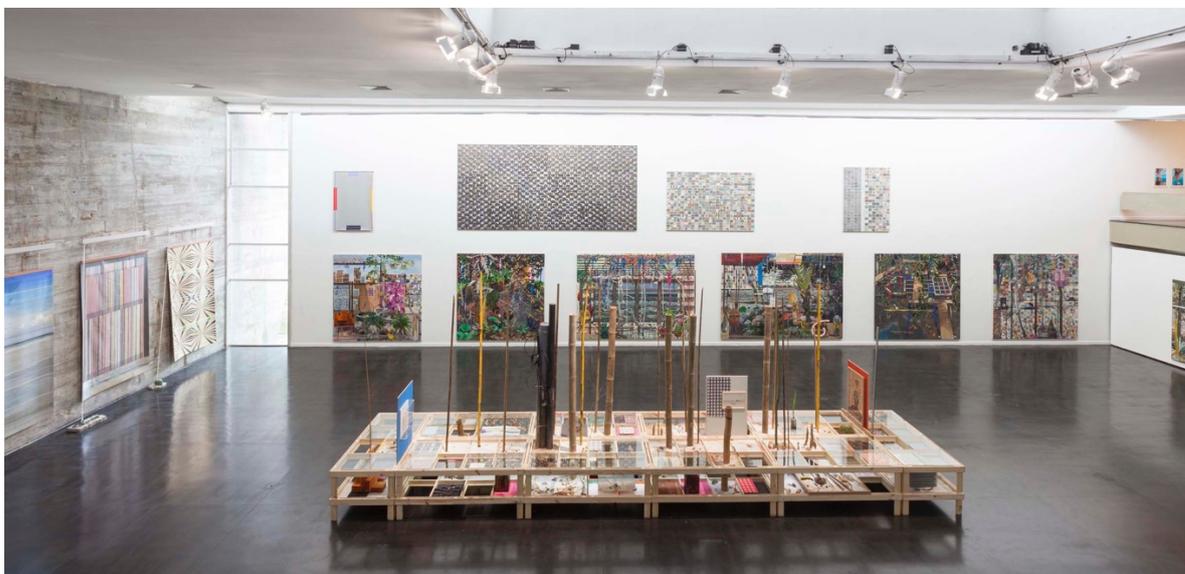
Os desdobramentos da representação da paisagem na pintura, dialogando com cânones do gênero artístico, também estão presentes na produção de Luiz Zerbini (São Paulo, Brasil, 1959). Atuante no meio artístico desde a década de 1980, o artista, além de trabalhar com pintura, produz instalações, esculturas, colagens e ilustrações, foi ator e participa do coletivo sonoro Chelipa Ferro¹⁷³. Dentro de uma produção diversa, além de apresentar trabalhos que se relacionam com a abstração, Zerbini também traz a representação da paisagem.

Um exemplo dessa versatilidade criativa e da potência da paisagem presente na produção do artista, é a exposição realizada em 2012 no MAM-RJ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), chamada “Amor”, em que o artista mostrou um conjunto de trabalhos, entre pinturas, instalações e objetos (ESPINHO, 2012). As pinturas em grandes formatos foram colocadas lado a lado, numa grande parede (Figura 131),

¹⁷³ O coletivo Chelipa Ferro, criado em 1995, é composto por Luiz Zerbini, o editor de cinema Sergio Mekler e o escultor Barrão. O grupo faz uso de elementos sonoros e visuais, criando instalações, performances e apresentações. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL)

proporcionando vistas fragmentadas lidando com o excesso, questões que caracterizam as representações de Luiz Zerbini.

Figura 131 – Vista da exposição Amor de Luiz Zerbini, realizada no MAM-RJ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), em 2012.



Fonte: mourart.com.br¹⁷⁴.

Olhando especificamente para uma das pinturas presentes na mostra, “Mamanguá – Recife” (Figura 132), Zerbini coloca em conflito várias questões da paisagem no Brasil, a natureza e a ocupação humana desse espaço. A pintura em grande formato, pintada com tinta acrílica, é repleta de informações visuais, com diversas formas e linhas justapostas e sobrepostas com variedade de contrastes cromáticos. No trabalho, Zerbini representa elementos de manguezais do litoral brasileiro, com coqueiros, bananeiras e bromélias, assim como outros elementos como peixes mortos, pedras, algas, fungos, conchas, areia e o próprio mar e suas ondas, assim como da paisagem urbana.

As construções presentes na imagem indicam a ocupação humana na natureza, com estruturas de madeiras, uma arquitetura menos elaborada ou improvisada, uma espécie de píer ou passarela com objetos como: lâmpadas, caixas de som, calçados, mangueira, vara de pescar, pacotes amarrados, frascos, ferramentas, facão e vasos com plantas. Na parte superior da tela (ainda no primeiro plano), há um barco de madeira e o pedaço de uma tela tapume. Na pintura verifica-

¹⁷⁴ Disponível em: < <https://www.mourart.com.br/Luiz-Zerbini-Amor>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

se a tensão entre a ocupação humana na natureza e questões como o consumo e o descarte, como calçados abandonados e pendurados nas vegetações.

Figura 132 – Luiz Zerbini, Mamanguá - Recife, 2011, acrílica sobre tela, 293 cm X 417 cm



Fonte: BOL¹⁷⁵.

No fundo da tela, na parte que existem linhas e quadrados com diversas cores, percebe-se a representação de prédios, estes com aspectos de uma arquitetura que evoca construções modernas, construídas na metade do século XX. Nas construções do primeiro plano e do último, verificam-se contradições existentes na paisagem brasileira, entre o mais elaborado e o precário.

Na pintura há uma diversidade de estilos de representações, algumas partes trazem aspectos mais realistas, com a noção de ilusão de tridimensionalidade (luz e sombra), e outros são tratados de maneira sintetizada com interferências abstratas coloridas, semicírculos e linhas tortuosas coloridas (em rosa e verde), pequenos campos de cores, remetendo a folhas simplificadas e janelas geometrizadas

¹⁷⁵ Disponível em: <<http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2013/02/06/vinhos-arte-e-cinema-atraem-investidores-no-brasil.htm#fotoNav=5>>. Acesso em: 27 de out. 2018.

(quadrados e retângulos) em cores variadas, assim como o mar, representado com linhas onduladas.

A cena é basicamente dividida em três planos. As representações nos primeiros planos, são pintadas maiores, enquanto nos últimos, as formas diminuem, dando a sensação de ilusão espacial da obra. As construções pictóricas desta imagem não convergem para um ponto específico, acontecendo a sobreposição e justaposição sucessiva de planos frontais. São vários fragmentos colocados juntos, como em uma colagem. No quadro, é estabelecido uma dinâmica entre superfície e profundidade, onde a hierarquia entre os diversos elementos dispostos perde força, tudo parece ter importância.

As pinturas produzidas por Luiz Zerbini têm ilusão de profundidade, constituída como cânone de representação no Renascimento, mas simultaneamente lidam com a superfície, trabalhando com padrões, questões típicas de culturas orientais e também investigadas em produções do final do século XIX e início do século XX na Europa (FARIAS, 2010, p. 43).

O título do trabalho “Mamanguá – Recife” usa o nome de duas localizações geográficas brasileiras. Por conta disso, são criadas ambiguidades na maneira como são representados dois lugares geográficos, distantes entre si. Mamanguá é uma área localizada em Paraty, no estado do Rio de Janeiro, área onde existem praias e mangues com grande biodiversidade.¹⁷⁶ A outra localidade citada é a capital de Pernambuco, Recife, cidade localizada às margens do mar e do rio¹⁷⁷, existindo a associação entre a cidade, a arquitetura e a natureza.

A imagem propõe o vínculo entre dois lugares diferentes, um espaço de junção geográfica, onde a natureza e a ocupação humana estabelecem relações e forças, que se opõem e convivem. Estas questões são observadas nas cidades brasileiras e outras da América Latina (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 285), tais como no Rio de Janeiro e Florianópolis, com urbanizações caóticas, desorganizadas e que revelam os contrastes sociais. No processo de entrecruzamento entre imagens de locais distintos, ocorre a desterritorialização, gerando a representação de lugares híbridos.

¹⁷⁶ **Saco do Mamanguá.** Disponível em: <http://www.paraty.com.br/saco_mamangua.asp>. Acesso em 24 mar. 2019.

¹⁷⁷ **Recife.** Disponível em: <<http://www.recifepernambuco.com.br/>>. Acesso em 14 fev. 2019.

Luiz Zerbini, ao retratar a paisagem, utiliza elementos remetendo à exuberância tropical e exótica do Brasil. Estas questões vêm sendo construídas nas representações ao longo da história da arte brasileira, relacionadas com o tropical, como visto em produções de artistas viajantes europeus. Porém, Zerbini lida com um outro tipo de paisagem, diferente daquela que busca uma visão da vida no campo e dos pastores (BURKE, 2016, p. 68) como a produzida pelo artista francês Claude Lorrain (França, 1600-1682). Inicialmente, o artista brasileiro parece seguir o modelo de representação estabelecido por um gênero, mas o que se visualiza são desdobramentos, apresentando questões e conflitos relativos a própria paisagem encontrada no país e também no modo como a imagem é construída.

Diferente das construções tradicionais da paisagem, ou aquelas que se deram ao longo dos tempos no Brasil, a exuberância presente na obra de Luiz Zerbini, não é para mostrar o exótico na luminosidade ou flora brasileiras (COELHO, 2014). Segundo Coelho, para Luiz Zerbini:

[...] a natureza é um elemento constituinte de nossa contemporaneidade. Ela está viva e articulada com a tecnologia, entremeada pelos fios e caixas de som, emersas da parede de decks, *plugs* e curvas de frequência dos softwares de gravação musical. Tudo se torna fluido ao redor dessa flora e fauna invasoras, até mesmo os prédios e cabos das paisagens urbanas. Montanhas emergem por trás de edifícios, bromélias e jabuticabas quebram a divisão figura e fundo constituindo paredes únicas de desenhos, cabaças, bromélias, palmeiras, bambus se transfiguram em uma densa malha de cores e formas que extasiam o espectador. (COELHO, 2014).

Muitas das referências usadas por Luiz Zerbini para a produção das imagens, assim como objetos encontrados e colecionados, são do lugar onde o artista mora na Gávea, próximo da “Floresta da Tijuca”, Rio de Janeiro (COELHO, 2014). Nas pinturas estão presentes a exuberância de árvores, flores, frutos, sementes, animais e insetos, vistas do mar, de florestas e da paisagem urbana. Todos colocados lado a lado, explorando o todo e os detalhes, em diferentes tempos e geografias deslocadas e sobrepostas, por meio de planos e recortes simultâneos, lidando com improvisações, com o abandono e o fascínio, assim remetendo ao caráter transitório da paisagem. Zerbini representa a paisagem de outros modos, criando conflitos nas imagens, e usando elementos que dessacralizam sua representação¹⁷⁸.

Nesse processo de experimentar a representação da paisagem com fragmentos de imagens, ela pode apresentar características em que diferentes partes

¹⁷⁸ Entrevista com Luiz Zerbini. Arte & Ensaios. Disponível em: <<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/03/1.ae30-entrevista-Luiz-Zerbini.pdf>>. Acesso em: Acesso em 19 set. 2018.

parecem flutuar no espaço. Nesse contexto, é possível ressaltar a produção do artista James Kudo (São Paulo, Brasil, 1967). O artista nasceu em Novo Oriente, lugar onde vivia com a família de imigrantes japoneses, que mais tarde passou a ser chamada de Pereira Barreto. Em 1990, a cidade foi alagada por conta da formação do lago da usina hidroelétrica de “Três Irmãos”, fazendo com que sua família precisasse sair de suas terras (LOPES, 2018).

As memórias dessa paisagem fazem parte das referências do artista, que produz pinturas trazendo uma outra configuração para o gênero (LOPES, 2018). A série de trabalhos, que também se transformam em instalações, é denominada de “Topofilia”, representando paisagens fragmentadas e sintetizadas. Elas lidam com a representação de florestas, estruturas arquitetônicas e geométricas, padrões e texturas, trabalhadas a partir da ideia da imaginação gráfica e de colagem, com recortes, sobreposições e justaposições de fragmentos.

Figura 133 – James Kudo, Sem título, 2019, Acrílica sobre tela, 130 cm X 150 cm



Fonte: Zipper Galeria¹⁷⁹.

Considerando a paisagem como uma experimentação visual, cada trabalho de James Kudo pode ter diferentes características, proporcionadas pela imaginação

¹⁷⁹ Disponível em: < <https://zippergaleria.com.br/media/uploads/artists/obraartista/6725.jpg>>. Acesso em: 7 fev. 2019.

gráfica no processo de criação, em que partes e recortes orgânicos são sobrepostos e encaixados, como peças de “quebra-cabeças” (LOPES, 2018), amontoadas, gerando configurações híbridas. O que traz às pinturas tanto o diálogo com a figuração quanto com a abstração.

Na pintura sem título de 2019 (Figura 133), a figuração da paisagem está explícita, ocorrendo a representação do céu com nuvens e de árvores com e sem folhas, de folhagens e de fungos que crescem em troncos, como a orelha de pau. Além disso, há representação de um fragmento de imagem com pedras na água. Estes elementos foram pintados, usando o recurso de luz e sombra, criando ilusão espacial nas representações.

Contudo, lado a lado com esses elementos, existem outros fragmentos com representações gráficas de árvores e de padronagens com partes de pássaros. Também ocorrem interferências gráficas em preto, além de linhas e formas geométricas vazadas coloridas e estruturas arquitetônicas com textura de madeira. Dentro das figurações apresentadas nas imagens, ocorre uma dinâmica entre superfície e profundidade, e a ausência de hierarquia, proporcionando uma situação ambígua, estabelecida pelos fragmentos que se acavalam.

Figura 134 – James Kudo, sem título, 2018, acrílica sobre tela, 80 cm X 100 cm



Fonte: Galeria Murilo Castro¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Disponível em: <<https://murilocastro.com.br/wp-content/uploads/2019/02/James-Kudo-Sem-T%C3%ADtulo-Acr%C3%ADlica-sobre-tela-80-x100-cm-2018.jpg>>. Acesso em: 7 fev. 2019.

Em outro trabalho, sem título de 2018 (Figura 134), da mesma série, a imagem, praticamente, torna-se uma pintura abstrata. Nela, a paisagem aparece em um fragmento estreito, em que é representado troncos, galhos e folhas. A imagem com predominância em preto, tem vários elementos gráficos, como linhas e formas geométricas coloridas, simulando dobras espaciais, e também orgânicas e circulares, em tons azulados e alaranjados. Também existe uma estrutura arquitetônica, com textura de madeira e uma grade, com linhas horizontais e verticais em tons azuis. O espaço representado evidencia o processo de imaginação gráfica do artista, trabalhando com diferentes recortes, arranjados de modo a simular a flutuação destes no espaço, como um lugar de junção de diferentes ideias, tempos e imagens.

As imagens criadas por James Kudo se dão a partir de diferentes partes que se relacionam, mas que também parecem se contradizer. Isso produz confrontos, como entre o orgânico e o geométrico, sendo que as referências de imagens usadas vêm tanto da tradição da pintura da paisagem, como da *Pop Art* e da abstração. No final o que se vê são vistas híbridas, evidenciando a paisagem como um meio relacional, um ponto de intersecção e embate entre diferenças.

Muitos dos trabalhos tratados até aqui têm a fotografia como meio de referência de representação, porém muitos artistas misturam a pintura com outros meios expressivos, colocando-os lado a lado.

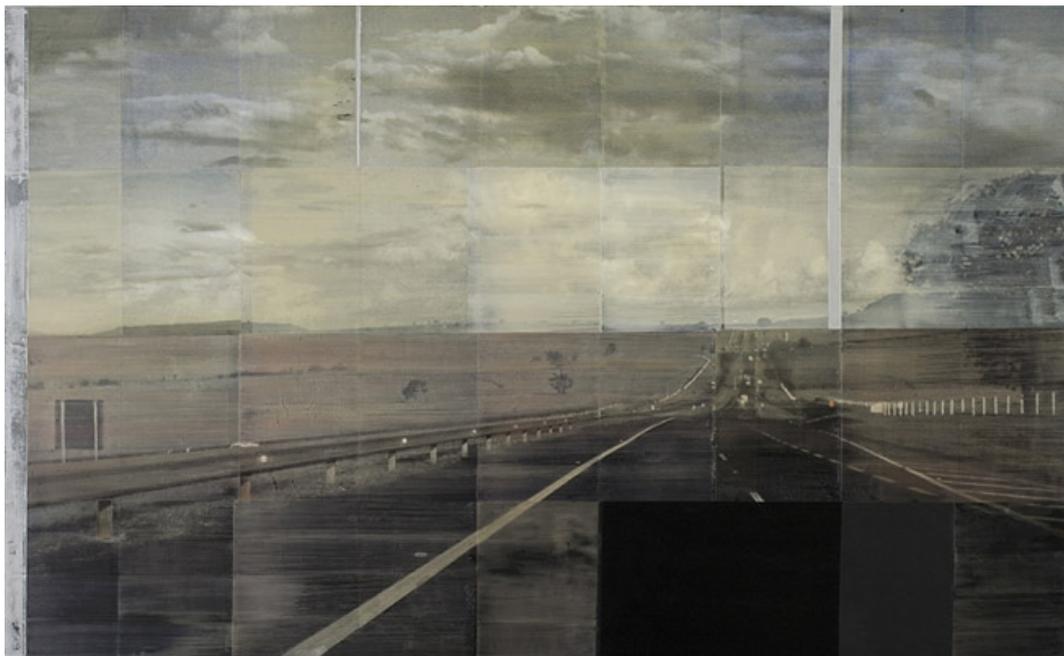
Um caso a ser citado, é a produção de Osmar Pinheiro (Pará, Brasil, 1950 - 2006), que atuava como artista e professor. Em sua produção, Osmar não pensava, de fato, em uma ideia de pintura pura. Em seus trabalhos, fazia o uso de impressões de fotografias, relacionando-as com questões da geometria e da grade para tratar as imagens, também fazendo interferências com pintura (AGENCIA ESTADO, 2006).

Trabalhos como “Longe” (Figura 135), de 2006, trazem a vista de uma estrada cortando uma paisagem profunda, que se perde na linha do horizonte. No céu há várias nuvens e no entorno da estrada, os campos apresentam poucas vegetações, parecendo ser áreas de cultivo. A imagem representa uma vista onde se pode pensar sobre como o ser humano interfere constantemente na paisagem, desenhando-a conforme seus interesses e necessidades.

Para produzir o trabalho, o artista, utilizando uma impressora a jato de tinta, imprimiu sobre o papel japonês A4, as diferentes partes da imagem, folha por folha, colando-as lado a lado sobre a superfície da tela, recriando a imagem fotográfica

original. Depois que as partes eram coladas, então era feita a intervenção com pintura e encáustica¹⁸¹. A imagem tem a ambiguidade entre a profundidade da fotografia, enfatizada pela perspectiva e pelas linhas da estrada que se perdem até a linha do horizonte, e a grade que rompe, evidenciando a superfície.

Figura 135 – Osmar Pinheiro, *Longe*, 2006, fotografia a jato de tinta sobre papel japonês, óleo e encáustica sobre tela, 110 cm X 180 cm



Fonte: Galeria Virgílio¹⁸².

A obra de Osmar Pinheiro lida com recortes que se multiplicam sobre a superfície da tela, com diferentes fragmentos colocados lado a lado, proporcionando a tensão entre a parte e o todo (JOHAS, 2009). O artista utilizava a imaginação gráfica para pensar a imagem como possibilidade de intervenção com pintura, produzindo tensão entre diferentes materialidades.

Outra artista que também lida com aspectos de misturas de meios, técnicas e materiais é a artista Leda Catunda (São Paulo, Brasil, 1961). Formada em Artes Plásticas pela FAAP, ela vem trabalhando desde a década de 1980. Sua produção ocorre entre a associação da pintura e outros meios expressivos, como colagem e a escultura, usando diferentes materiais, criando trabalhos que parecem “moles”, o que

¹⁸¹ Técnica de pintura, que utiliza cera de abelha quente, misturada ou não com pigmentos. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL).

¹⁸² Disponível em: <http://www.galeriavirgilio.com.br/exposicoes/imagens/1001/osmar_pinheiro.jpg>. Acesso em: 6 fev. 2019.

a artista denomina como poética da maciez, pelos caimentos e escorrimentos sugeridos pelos trabalhos (COELHO; DIEGUES, 2012, p. 148).

A artista apresenta um vocabulário plástico próprio, com influências da *Pop Art* e um certo teor irônico, lidando com a invenção de procedimentos, muito a partir da referência da colagem, com a livre-associação de imagens e materiais (TONE, 2009, p. 13). Dentro do processo de criação, a artista primeiramente trabalha com anotações e esboços feitos em desenho ou em aquarela, para então produzir peças em pequenos formatos, experimentando a qualidade dos materiais, para então, mais tarde, produzir obras em tamanhos maiores.

Os trabalhos apresentam aspectos fragmentados, pois a artista usa tecidos dos mais variados tipos, com diferentes texturas e cores, inclusive os estampados, imagens fotográficas impressas e tinta, explorando esses materiais e trabalhando com recorte, colagem, costura e pintura para montá-los. Cada trabalho, acaba se estruturando de um modo diferente em que o suporte se torna o próprio conteúdo (TONE, 2009, p. 17). Como resultado, são criadas imagens com características híbridas, que vem do confronto entre os diferentes materiais usados, em trabalhos que caem, escorrem e se acumulam no espaço onde são acomodados (TONE, 2009, p. 27).

Entre diferentes referências, geralmente elementos do cotidiano, a representação da paisagem é algo recorrente na obra da artista. A paisagem surge como um elemento de memórias, algo ligado ao afetivo e as experiências vividas (TONE, 2009, p.31). A representação da paisagem na obra da artista não se dá como a representação de um lugar em específico, mas se estabelece como construções visuais da paisagem, uma espécie de símbolo, referenciando a ideia do que ela pode ser, dentro da relação entre a imaginação da artista e do imaginário coletivo estabelecido pela cultura.

No trabalho, “Duas Árvores” (Figura 136), como o próprio título descreve, são representadas duas árvores de forma sintetizada, como linhas curvilíneas formando galhos. Nas extremidades, círculos coloridos, em tons escuros, azulados e avermelhados, formam-se. Na base das árvores sintetizadas, existe uma ruptura cromática, tornando-se azul, ocorrendo a transformação da forma, criando o que parece ser um rio, transbordando e escorrendo da parede e seguindo em direção ao chão do espaço, formando quatro campos de cores circulares ou pequenos lagos. A artista usa os materiais para criar uma espécie de paisagem que ocupa o espaço

positivo, como imagem e como objeto, e a parede e o chão se tornam os fundos da representação.

Figura 136 – Leda Catunda, Duas Árvores, 2009, acrílica s/ tela, veludo e plástico, 274 cm X 458 cm



Fonte: Leda Catunda¹⁸³.

Em “Mundo Macio” (Figura 137), Leda Catunda traz uma visão simultânea de vistas de diferentes paisagens. São fotografias de marinhas, rios, cenas do campo, parques, florestas e cachoeiras, elementos recorrentes na produção da artista. Não existe hierarquia entre as partes fragmentadas, dispostas como grades irregulares, lado a lado, em limites macios, orgânicos e curvilíneos em vermelhos, que os recortam e conectam. O trabalho proporciona diferentes tempos e espaços, vistas híbridas, dialogando com diferentes meios expressivos, como a pintura e a fotografia, partindo das matrizes tradicionais do gênero de paisagem que sofrem outras conformações. Diferentes materiais são explorados e justapostos enfatizando a ideia de híbrido, de misturas e de tensões.

As pinturas aqui apresentadas, buscam demonstrar algumas mudanças nas representações da paisagem do século XXI no Brasil, evidenciando também o diálogo com o passado. Os artistas citados representam uma pequena parte da produção

¹⁸³ Disponível em: <<http://www.ledacatunda.com.br/imagens/quadros/280.JPG>>. Acesso em: 8 fev. 2019.

nacional, que é diversa e está espalhada num país com dimensões continentais, mas que ainda concentra sua reflexão, crítica e circulação no Rio de Janeiro e São Paulo.

Figura 137 – Leda Catunda, Mundo Macio, 2007, acrílica sobre tela e voile, 187 cm X 290 cm



Fonte: Leda Catunda¹⁸⁴.

Como visto ao longo deste capítulo, há grandes variações nas representações da paisagem, não existindo um modo único. Esta produção é resultado de influências e repertórios, nacionais e internacionais, sendo eles apropriados, modificados e reinseridos no circuito artístico brasileiro. Cada artista acrescenta diferentes pontos de vistas sobre a paisagem, dialogando com o que foi produzido no passado da arte europeia e brasileira, assim como a arte mais recente.

Contudo a representação da paisagem está dessacralizada, perdendo valores das pinturas mais clássicas com narrativas mitológicas reverenciando aspectos gregos e romanos. As mudanças existentes nas representações da

¹⁸⁴ Disponível em: <<http://www.ledacatunda.com.br/imagens/quadros/257.JPG>>. Acesso em: 8 fev. 2019.

paisagem do início do século XXI, sofrem interferência das “formas expressivas da contemporaneidade” (MACHADO, p. 1997, 236), com rupturas artísticas, culturais e tecnológicas, com o descolecionamento e a desterritorialização, interferindo no próprio modo como o ser humano percebe e trata a paisagem e as imagens.

As visualidades criadas, como em Lucia Laguna, lidam com características da paisagem no Brasil, retratando os conflitos entre o inacabado e o pronto, com processos de urbanização desordenados, com estruturas arquitetônicas dos mais variados tipos, que também demonstram as diferenças sociais existentes.

No processo de produção de visualidades enviesadas, em que as imagens são construídas por meio da sobreposição de fragmentos, artistas como Luiz Zerbini e Ana Elisa Igreja, evidenciam em suas pinturas, processos de desterritorialização, em que a paisagem se mostra como cruzamento de lugares e espaços, não existindo a ideia de um espaço único, mas da relação “entre”, gerando lugares híbridos (GARCÍA CANCLINI, 2003, p. 327).

Para pintar a paisagem, muitos artistas fazem o uso de construções simbólicas do passado, como Fernando Lindote e Adriana Varejão, também representando a natureza e estabelecendo discussões históricas e políticas a partir da paisagem, assim como Alan Fontes fez ao representar antigos monumentos brasileiros. A própria experiência de deslocamento no espaço se torna motivo para as representações, como na produção de David Almeida, sendo mostradas as gambiarras e soluções encontradas para se viver nas cidades brasileiras.

Muitas imagens são apropriadas, sendo usados meios como a Internet, para se encontrar imagens digitais que possam ser trabalhadas nas pinturas. Num processo de coleção de imagens, em que os artistas criam e organizam os seus grupos de imagens, o descolecionamento, como vistos na produção de Ana Elisa Igreja e Rodrigo Andrade. Estas referências vêm de diferentes meios, da fotografia, do cinema e da comunicação visual e assim a pintura é contaminada com diferentes possibilidades.

Processos de imaginação gráfica, também, são usados nas representações, a partir da ideia de recorte e colagem e sobreposições, produzindo outras possibilidades de visualidades nas imagens, sendo essas questões potencializadas na pintura de James Kudo. Os cânones de representação herdados do Renascimento, como a perspectiva, são transformados, sofrendo anamorfoses (MACHADO, 1997, p.58), como vistos em Sandra Mazzini, tornando-se tramas e

“configurações híbridas”, com formas sobrepostas e encaixadas por meio da imaginação gráfica e da gambiarra, improvisando e fazendo uso de diferentes processos.

A materialidade da tinta, o modo como ela é usada, mais densa ou mais fina, como em Rodrigo Andrade, Cristina Canale, Marina Rheingantz e Willian Santos, interferem no modo como as construções visuais são feitas e no resultado final das imagens. Além da tinta sobre tela, ainda existem artistas que utilizam a fotografia lado a lado com a pintura, demonstrando aspectos híbridos que o meio pode assumir. Ao pintar a paisagem, os artistas a misturam com outras mídias e materiais, encontrados na produção de Osmar Pinheiro e Leda Catunda, tornando-a uma imagem com características híbridas, propondo conflitos e embates, com fragmentos e ruídos visuais.

O Brasil apresenta uma tradição rica do gênero de paisagem, estabelecida desde a sua colonização pelos artistas europeus, desejosos em registrar e catalogar, toda a diversidade natural e cultural da colônia. Toda essa construção no século XXI é ressignificada, sendo os símbolos do passado revistos, e representados de outro modo, onde o próprio conceito de paisagem se amplia, com interferência dos processos culturais, artísticos e tecnológicos.

As representações da paisagem no século XXI no Brasil, foram produzidas por sujeitos que vivenciam as contradições, impasses e desigualdades da cultura brasileira, também materializadas no espaço, mostrando questões pertencentes a uma realidade miscigenada, conflituosa e de tensão. Estas imagens proporcionam vistas híbridas, resultados de processos diversos, mas que em todo o momento envolve a mistura e o confronto de diferenças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa foram observadas transformações nas representações da paisagem na pintura do início do século XXI no Brasil. Foram estabelecidas relações com contextos culturais, históricos e tecnológicos, sendo que o trabalho buscou entender a paisagem como um conceito abrangente e interdisciplinar, envolvendo construções visuais originadas na Europa e que foram trazidas ao Brasil por artistas viajantes.

No Ocidente, o surgimento da paisagem como conceito, confunde-se com o da sua representação. Foi a partir deste advento, que o conceito passou a ser elaborado e compartilhado pelas pessoas, por meio de processos sociais de produção e circulação de significados.

A paisagem, como gênero de pintura, apresenta cânones para a representação do espaço, formas de se trabalhar com enquadramentos, pontos de vistas, composição, perspectiva, uso da cor, em busca da ilusão espacial no bidimensional. Durante séculos, principalmente na Europa, a produção de imagens buscava reproduzir a “Visão Objetiva”, tornando esse modo de representar em algo “naturalizado” e como sinônimo da “realidade”. Com outras formas de representações da paisagem, as convenções visuais foram revistas, e evidenciaram as construções culturais nas imagens.

O gênero artístico, trazido ao território brasileiro pelos artistas europeus, participou da construção da paisagem brasileira, por meio de matrizes do naturalismo, do pitoresco e do sublime, diante da natureza tropical. Os cânones usados por esses artistas, tais como na produção de Nicolas-Antoine Taunay, influenciaram no modo com eles lidaram com o espaço e a sua representação, diante da diversidade encontrada no Brasil, com precariedades, desigualdades sociais e a escravidão, até o final do século XIX.

As visualidades compostas por representações do litoral, do campo, de florestas e de cidades formaram a base de uma tradição, também ensinada na Academia Imperial de Belas Artes, com artistas como Félix Émile Taunay e Manuel de Araújo Porto-Alegre, sendo também produzidas ao ar livre, como visto com o Grupo Grimm.

Essas representações, tanto no Império, quanto na República ou nos modernismos brasileiros, com Tarsila do Amaral, ou no Paraná, com Alfredo

Andersen, foram consideradas, como um meio de definição de uma identidade brasileira e regional. Além disso, com o passar dos anos, a paisagem e suas representações no Brasil ganharam características mais experimentais, assumindo outras configurações, como visto na obra de Alfredo Volpi ou na geração de artistas da década de 1980, como Luiz Zerbini, Rodrigo Andrade, Cristina Canale, Adriana Varejão e Leda Catunda, produzindo obras tensionando a representação da paisagem. E no século XXI, entre os anos 2000 e 2019, também surgem outras gerações de artistas dialogando com o gênero.

As produções artísticas do século XXI tratadas na pesquisa, são apenas uma parte daquilo que é produzido, e não apresentam uma identidade única. Elas são diversas e estão distribuídas em diferentes partes do país. O modo de formatar e configurar a paisagem sofreu adaptações, de acordo com o próprio modo como a paisagem no Brasil se dá, diante de suas contradições sociais e econômicas.

Contemplando a diversidade de obras e autores da paisagem, é possível criar agrupamentos dos modos como a paisagem tem sido considerada no século XXI no Brasil. Sendo assim, evidencia-se aqui os diálogos com representações da natureza; as construções simbólicas do passado; as discussões históricas e políticas a partir da paisagem; a experiência e deslocamento no cotidiano; o uso de imagens apropriadas pelos artistas nos veículos de comunicação; relações com as materialidades pictóricas, produzindo sintetizações nas figurações; representações lidando com princípios da imaginação gráfica, como a colagem, a fotomontagem e a edição; e representações expandidas da pintura, dialogando com outros meios expressivos, como a fotografia.

Estas pinturas são desdobramentos de repertórios e influências, nacionais e internacionais, que passaram por um processo de apropriação e modificação, característica do meio artístico brasileiro, como visto em Adriana Varejão e Fernando Lindote, os dois lidando com aspectos simbólicos das construções do gênero.

Essas modificações trazem um repertório simbólico construído no passado, também associadas ao contexto cultural brasileiro, que continua a ter impasses, crises e desigualdades sociais e econômicas, materializados no modo como a paisagem é construída, como o crescimento desordenado das cidades e a exploração da natureza. As visualidades criadas, tanto em Lucia Laguna, como em David Almeida, cada um ao seu modo, lidam com características da paisagem no Brasil, retratando as diferenças e os processos desordenados nas cidades.

As representações da paisagem no Brasil, tratadas nesse trabalho, demonstram a modificação de cânones tradicionais da pintura, como a perspectiva, como visto nas anamorfoses de Sandra Mazzini, dessacralizando o gênero paisagístico diante da noção do sublime e do pitoresco. Desse modo, a perspectiva se desdobra com a imaginação gráfica, com princípios da colagem e sobreposição, criando configurações híbridas.

Essas questões trazem à tona as características híbridas dessas imagens, quando contaminadas por outros meios, no vínculo entre a pintura e a fotografia. Por exemplo, como nos trabalhos de Leda Catunda e Osmar Pinheiro, resultado de misturas que apresentam tensões, ambiguidade e contradições, muitas vezes com configurações fragmentadas e encavaladas, trazendo vários pontos de vistas. Ao produzir imagens com visualidades enviesadas, os artistas constroem por meio da sobreposição de diferentes partes, configurações híbridas, como visto na obra de James Kudo.

No século XXI, existe a influência da cultura digital, não só no uso da tecnologia, mas no modo de pensar, de processar e organizar as informações. Nesse sentido, compreende-se que as tecnologias também participam da construção da percepção do ser humano do mundo. Esses diferentes sistemas influenciam na vida e na forma de pensar, na capacidade imaginativa, nas formas de operar e se relacionar com as imagens.

Muitas dessas imagens são construídas por processos de descolecionamento, em que os artistas produzem e organizam seus próprios bancos de imagens, e os utilizam como fonte de referência para as pinturas, como na produção Rodrigo Andrade e Alan Fontes. Seus trabalhos trazem como resultado o entrecruzamento de imagens, gerando representações com aspectos da desterritorialização, com vistas de diferentes situações, por meio da associação de lugares e tempos distintos, como nas pinturas de Ana Elisa Egreja e Luiz Zerbini.

São processos culturais em diálogo com questões já vividas no século XX, que se potencializaram no início do século XXI, envolvendo a saturação de informações da comunicação visual, os fluxos intensos e transitórios nos espaços urbanos, nas viagens e na globalização. A paisagem, ao longo dos séculos, estabeleceu-se na arte como um gênero de pintura e continua a se modificar, tanto no Brasil quanto em outras culturas, apresentando diferentes facetas, sendo evidenciado características híbridas das imagens.

Dentre essas transformações, a noção de paisagem como conceito se modificou, atravessando várias áreas de conhecimento, algo interdisciplinar envolvendo: a geografia, as ciências naturais, as artes visuais, a filosofia, a história, a antropologia, a sociologia, a arquitetura. A paisagem pode ser entendida como um meio híbrido, concebida pelo embate entre cultura e natureza, incorporando as intervenções do ser humano no espaço, associadas à tecnologia. A paisagem é resultado da articulação entre o simbólico e o material, relacionando aspectos do mundo, do tecnológico, do histórico, do geográfico, do social, do artístico e do imagético.

As transformações da representação da paisagem no século XXI no Brasil, se dão a partir de rupturas artísticas, em que a pintura, ao longo do tempo, passa a lidar com outros valores de representações e de cânones; questões culturais, relacionadas à própria colonização do país e como a sociedade brasileira se conformou ao longo do tempo diante de desigualdades sociais; e tecnológicas, diante dos diferentes artefatos que mediam os fluxos de deslocamento, de comunicação e as relações com as imagens. Nelas, fica evidente, que na pintura são materializadas imagens trazendo visões de mundo dos artistas, o imaginário e as construções de diferentes épocas.

Ao compartilhar e produzir significados, como nas representações da paisagem, verifica-se como eles se alteram, não apresentando um sentido único, sendo constantemente recriados. Dessa maneira, ao longo do tempo, as concepções de tempo e de espaço também mudaram. A paisagem e a sua construção como representação são mediadas pela cultura, pela tecnologia, pelo social, pelo material e pelo simbólico de cada época, proporcionando a percepção do cotidiano e a elaboração de imaginários presentes nas manifestações artísticas.

A pintura, como meio expressivo, e as escolhas dos artistas se transformaram ao longo do tempo, e existem diálogos com o que foi produzido no passado, como a representação da paisagem. No século XXI, ela continua a ter força, tanto no cenário nacional, quanto no internacional. Seu repertório e problemas são renovados.

A relação entre a representação da paisagem e a cultura no Brasil evidencia formas de se pensar, demonstrando diferentes modos como a sociedade plural desse país se formou, diante de crises, desigualdades e ambiguidades, as resistências políticas, e a própria formação de um meio artístico heterogêneo. Nos trabalhos tratados nessa pesquisa, o embate entre as representações e a cultura brasileira

podem ser visualizadas no modo como a paisagem é representada, em como as informações são organizadas e nos confrontos visuais criados.

Existem uma grande diversidade de representações da paisagem no Brasil, contudo existem aqueles, como em Miguel Penha, construindo diálogos com os modelos mais tradicionais de representação. Um modo de produzir não exclui o outro, são escolhas.

Este trabalho envolve assuntos complexos, tal como a paisagem que já foi amplamente pesquisada. A partir disso, é importante a existência de pesquisas, teóricas e em poéticas visuais, associando diferentes áreas de conhecimento, buscando analisar e refletir, sobre como o conceito tem sido trabalhado nos meios artísticos e em seus processos de criação, em diferentes períodos, principalmente nos mais recentes, não só na pintura, mas no desenho, na fotografia, no vídeo, entre outros.

O conceito paisagístico não se esgotou, e sofre constantes atualizações. O gênero artístico da paisagem tem se desdobrado ao longo dos séculos, construído pelo modo como o ser humano buscou representar o mundo, assim como, pela maneira como interferiu na natureza, conforme desejos e necessidades, já que a relação entre o ser humano e a paisagem é atravessada pelo uso da tecnologia, na sua conformação e na mediação nas formas de percepção e de representação.

REFERÊNCIAS

- À beira da estrada, a pobreza se esconde e o crime prospera.** Folha de São Paulo, São Paulo, 24.jul.2017. Disponível em: <<https://arte.folha.uol.com.br/mundo/2017/um-mundo-de-muros/brasil/excluidos/>>. Acesso em: 9 ago. 2018.
- ALARCÓ, Paloma. **Max Ernst.** Disponível em: <<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/ernst-max/solitary-and-conjugal-trees>>. Acesso em: 7 mar. 2019.
- ALAMBERT, Francisco. *Para uma história (social) da arte brasileira*, in BARCINSKI, Fabiana Werneck. **Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014.p. 6-21.
- ALMEIDA, Maria Geralda de; MENDES, Geisa Flores; VARGAS, Maria Augusta Mundim. **Territórios, Paisagens e representações: um diálogo em construção.** Mercator - Revista de Geografia da UFC, 2011. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=273619427003>>. Acesso em: 5 mar. 2019.
- ALVES, Cauê. **A Pintura é o Mundo.** 2016. Disponível em: <https://docs.wixstatic.com/ugd/efe980_22841860cfc6440baff33f0a04b2eec0.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2019.
- ANJOS, Moacir dos. **Contraditório: arte, globalização e pertencimento.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- AMARAL, Aracy. *São Paulo, de Tarsila do Amaral: a cidade como tema*, in PALHARES, Taisa Helena P. Palhares. **Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos anos 1940.** São Paulo: Cosac Naify/ Imprensa Oficial/ Pinacoteca, 2009.p. 156-165.
- AMIRSADEGHI, Hossein; PETITGAS, Catherine. **Contemporary Art Brazil.** Londres: Thames & Hudson, 2012.
- Anuário do Instituto de Geociências – UFRJ - Vol. 35 - 2 / 2012 p.43-54. Disponível em: < http://dx.doi.org/10.11137/2012_2_43_54>. Acesso em 7 ago. 2018.
- APPADURAI, Arjun. **Dimensões Culturais da Globalização – A modernidade sem peias.** Lisboa: Editorial Teorema, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana: De Michelangelo ao futurismo – v.3.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem.** Campinas: Papirus, 2008.

AVILA, Rafael. **Trilha do Morro Dois Irmãos: onde fica e como chegar**. Adrenalina 10, 8 mai. 2015. Disponível em: <<https://www.adrenalina10.com/trilha-do-morro-dois-irmaos-onde-fica-como-chegar/>>. Acesso em: 19 fev. 2019.

Biomás. Disponível em: <<https://cnae.ibge.gov.br/en/component/content/94-7a12/7a12-vamos-conhecer-o-brasil/nosso-territorio/1465-ecossistemas.html?Itemid=101>> Acesso em 26 dez. 2018.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Brasil dos viajantes - A Construção da Paisagem – Volume III**. São Paulo: Metalivro; Salvador, BA: Fundação Emílio Odebrecht, 1994.

BESSE, Jean-Marc. As cinco portas da paisagem – ensaio de uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas. IN: _____. **O Gosto do Mundo: exercícios de paisagem**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2014. pp. 11-66.

Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/pavilhao>>. Acesso em: 19 fev. 2019.

BÔAS, Gláucia Kruse Villas. *Concretismo*, in BARCINSKI, Fabiana Werneck. **Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014.p. 264-293.

BORGES, Raquel Czarneski. **Recife Lírica: representações da cidade na obra de Cícero Dias**. VI EHA – Encontro de História da Arte – Unicamp, 2010. Disponível em:<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2010/raquel_czarneski_borges.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2019.

BRAGA, Paula. *Os anos 1960: descobrir o corpo* in BARCINSKI, Fabiana Werneck. **Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014.p. 294-323.

BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos. **Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. Escolhas Modernistas: Paisagem *Versus* Pintura de Gênero na Primeira Metade do século XX, in: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014. pp. 289-314.

CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CARDOSO, Rafael. **A arte brasileira em 25 quadros (1790 – 1930)**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CARVALHO, Marília. Tecnologia e sociedade. In: BASTOS, João A. Tecnologia & Interação. Curitiba: Ed. CEFET-PR, 1998. Disponível: <<http://revistas.utfpr.edu.br/pb/index.php/revedutec-ct/article/download/1989/1396>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

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

Chelipa Ferro. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo432759/chelipa-ferro>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. 2ª edição. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. Leda Catunda. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

Claudio Tozzi. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8528/claudio-tozzi>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

COCCHIARALE, Fernando. **Cristina Canale**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2011.

COELHO, Frederico; DIEGUES, Isabel. **Pintura brasileira séc. XXI**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2011.

COELHO, Frederico; DIEGUES, Isabel. **Desdobramentos da pintura brasileira séc. XXI**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2012.

COELHO, Frederico. **Da Natureza de Luiz Zerbini**. 2014. Disponível em: <<http://objetosimobjetonao.blogspot.com/2014/09/da-natureza-de-luiz-zerbini.html>>. Acesso em 21 fev. 2019.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

CORREA, Amélia Siegel. **Alfredo Andersen (1860 - 1935): retratos e paisagens de um norueguês caboclo**. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Sociologia, São Paulo, 2011.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2002.

DIAS, Elaine. **Almeida Júnior**. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros, v. 11. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

DIAS, Elaine. *Arte e academia entre política e natureza*, in BARCINSKI, Fabiana Werneck. **Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014.p. 136-173.

DIENER, Pablo. Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX. *Perspective* [Online], 2 | 2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/perspective/5542> > Acesso em: 9 mar. 2019.

DITTRICH, Maria Glória; REVORÊDO, José Cláudio dos Santos; OLIVEIRA, Micheline Ramos de; RAMOS, Flávio; GOLEMBIEWSKI, Carlos. **O calçadão de Curitiba: sua história como espaço público social da cidade**. Revista Brasileira de Tecnologias Sociais, v.2, n.2, 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.14210/rbts.v2n2.p173-184>>. Acesso em: 08 ago. 2018.

DONDIS, Donis A. . **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes,1997.

DUNNING,William. **Changing images of Pctorial Space: A History of Spatial Illusion in Painting**. Nova Iorque: Syracuse,1991.

DOURADO, Francisco; ARRAES, Thiago Coutinho; SILVA, Mariana Fernandes e 2012. **O Megadesastre da Região Serrana do Rio de Janeiro – as Causas do Evento, os Mecanismos dos Movimentos de Massa e a Distribuição Espacial dos Investimentos de Reconstrução no Pós-Desastre**. Disponível em: <http://www.anuario.igeo.ufrj.br/2012_2/2012_2_43_54.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2018.

ENCAÚSTICA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo43/encaustica>>. Acesso em: 22 fev. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

Entrevista com Luiz Zerbini. Arte & Ensaios. Disponível em: <<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2016/03/1.ae30-entrevista-Luiz-Zerbini.pdf>>. Acesso em: Acesso em 19 set. 2018.

ESPINHO, Jorge Emanuel. **O Amor de Luiz Zerbini –Tropical Total ou Intuição, Sensação, Iluminação, Carácter**. 2012. Disponível em: <<http://fdag.com.br/app/uploads/2017/04/espino-jorge-emanuel-o-amor-de-luiz-zerbini.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

FARIAS, Agnaldo. **Arte Bra - Luiz Zerbini**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

FEIBER, Silmara Dias. **Área verdes urbanas imagem e uso - o caso do Passeio Público de Curitiba – PR**. R. RAÉ GA, Curitiba, n. 8, p. 93-105, 2004. Editora UFPR. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/raega/article/viewFile/3385/2714>>. Acesso em: 08 ago. 2018.

FERREIRA, José Bento. *O que os olhos falam*, in COELHO, Frederico; DIEGUES, Isabel. **Pintura brasileira séc. XXI**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2011. p. 242-255.

FERREIRA, Leandro Valle; VENTICINQUE, Eduardo; ALMEIDA, Samuel. **O desmatamento na Amazônia e a importância das áreas protegidas**. Estud. av. [online]. 2005, vol.19, n.53, pp.157-166. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142005000100010>>. Acesso em: 7 de ago. 2018.

FÍGOLI, Leonardo H. G.. **A paisagem como dimensão simbólica do espaço: o mito e a obra de arte**. Sociedade e Cultura, v. 10, n.1, jan./jun. 2007, p. 29-39 Disponível em: < <https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/1720>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

FILHO, Paulo Venancio. *Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil*, in BASBAUM, Ricardo. **Arte contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora Ltda, 2001. p. .216-223.

FILHO, Antonio Gonçalves. **Paisagem é redescoberta na obra de artistas contemporâneos**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 11 abr. 2014. Disponível em: < <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,paisagem-e-redescoberta-na-obra-de-artistas-contemporaneos,1152704>>. Acesso em: 8 fev. 2019.

FILHO, Antonio Gonçalves. **Paisagem afetiva**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 02. nov. 2016. Disponível em: <<http://fdag.com.br/app/uploads/2017/01/filho-antonio-goncalves-paisagem-afetiva-o-estado-de-s-paulo-caderno-2-2-11-16.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FONTES, Alan. **Alan Fontes / Portifólio**. Disponível em: <<http://alanfontes.blogspot.com/>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

FRANCONETI, Marina. **Obra de arte da semana: O mar de gelo**, de Caspar David Friedrich. Artrianon, 24 jul. 2018. Disponível em: <<https://artrianon.com/2018/07/24/obra-de-arte-da-semana-o-mar-de-gelo-de-caspar-david-friedrich/>>. Acesso em: 5 mar. 2019.

FREITAS, João Paulo de; DÓRIA, Renato Palumbo. **Sobrevivência do gênero da paisagem na arte contemporânea: um estudo de caso**. Universidade Federal de Uberlândia, 4ª Semana do Servidor e 5ª Semana Acadêmica 2008 – UFU 30 anos. Disponível em: <<https://ssl4799.websiteseuro.com/swge5/seg/cd2008/PDF/IC2008-0427.PDF>>. Acesso em 8 fev. 2019.

GAGE, John. **A cor na arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

GARRAFFONI, Renata Senna. **Arte Parietal de Pompéia: Imagem e cotidiano no mundo romano**. Domínios da Imagem, Londrina. V. I, N. 1, P. 149-161, NOV. 2007
Disponível em:
<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19263>>.
Acesso em: 3 de mar. 2019.

GODFREY, Tony. **Painting Today**. Londres: Phaidon Press, 2009.

GOMBRICH, E. **Arte e ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMBRICH, Ernst H.. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999, 16ª edição.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura: Ensaios críticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio / Apicuri, 2016.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Modernidade e modernismo reconsiderados*, in WOOD, Paul. FRASCINA, Francis. HARRIS, Jonathan. HARRISON, Charles. **Modernismo em disputa – arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

HERKENHOFF, Paulo. Brasil/Brasis, in in BASBAUM, Ricardo. **Arte contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora Ltda, 2001. p. 359-370.

HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto – Redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

IWASSO, Vitor Rezkallah. **O mundo de segunda mão: fotografia, colagem e processos digitais na prática da pintura**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

JOHAS, Regina. **Atrans_imagem - A paisagem como imagem. Constelações. Articulações**. São Paulo: 2009. Disponível em:
<<http://www.galeriavirgilio.com.br/exposicoes/1002.html>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papyrus Editora 2000.

JOKOWISKI, Graciela C. **As janelas de David Hockney: os dispositivos móveis no processo de criação artística**. Dissertação – Programa de Pós-graduação em

Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

JONQUÈRES, Antoine Henry. **Paisagem entre aspas - Sandra Gamarra**. 2017. Disponível em: <<http://galerialemead.com/expo/paisagem-entre-aspas/?section=release>>. Acesso em: 27 fev. 2019.

Juan Araujo - Residencia Milan 1. Kadist. Disponível em: <<https://kadist.org/work/residencia-milan-1/>>. Acesso em 27 fev. 2019.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **História e Arte: as invenções da paisagem**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300655135_ARQUIVO_Arte,hi степaisagemANPUHM.LuciaKern2011.pdf> Acesso em: 13 mai. 2019.

KRAUSS, Rosalind E. Krauss. **La originalidad de La vanguardia y outros mitos modernos**. Madri: Alianza Editorial, 2002.

LACERDA, Jan Marcel de A. F.; SILVA, Amanda Arruda de S. e; NUNES, Rayanne Vieira G.. **O caso dos refugiados sírios no Brasil e a política internacional contemporânea**. Revista de Estudos Internacionais (REI), ISSN 2236-4811, Vol. 6 (2), 2015. Disponível em: <<http://www.revistadeestudosinternacionais.com/uepb/index.php/rei/article/view/209>> Acesso em: 12 ago. 2018.

LAURENTIZ, Paulo. **A holarquia do pensamento artístico**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

LEMO, André. **Ciber-cultura-remix**. Disponível em: <<https://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

LIRA, Lenice da Silva. **A Paisagem carioca: tempo e espaço dos painéis de Leandro Joaquim**. 12º Encuentro de Geógrafos de América Latina.2009. Disponível em: <<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Teoriaymetodo/PensamientoGeografico/24.pdf>>. Acesso em: 7 jan. 2019.

LOPES, Luciano M. N.. **O rompimento da barragem de Mariana e seus impactos socioambientais**. Sinapse Múltipla, 5 (1), jun 1-14, 2016. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/sinapsemultipla>>. Acesso em 7 ago. 2018.

LOPES, Almerinda da Silva. A série Topofilia de James Kudo. **Estúdio**, Lisboa, v. 9, n. 22, p. 55-65, jun. 2018. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582018000200006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 21 fev. 2019.

LOURENÇO, Clediane. **Arcádia obstinada: a paisagem nas artes visuais do Paraná**. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de

Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Florianópolis, 2017.

Lucia Laguna. Prêmio Pipa. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/lucia-laguna/>>. Acesso em: 2 mar. 2019.

MACHADO, Arlindo. *O efeito Zapping*. In: MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário**. São Paulo: EDUSP, 1993. pp. 143-164.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

MAKOWIECK, Sandra. **Os lugares das imagens: arte, história, evento**. XXVIII Simpósio Nacional de História - Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. Florianópolis, 2015. Disponível em: <http://snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434328324_ARQUIVO_2.SandraMakowieckyAnpuh2015.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2019.

MADERUELO, Javier. **El paisaje: génesis de um concepto**. Madri: Abada Editores, 2013, 3ª edição.

MADERUELO, Javier. Paisage: um término artístico. IN: _____. BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos. **Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. pp. 13-34

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. **O grande livro da arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MAMMÌ, Lorenzo. **Volpi**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

MAMMÌ, Lorenzo. *Paulo Pasta*, in: CHIARELLI, Tadeu. **Paulo Pasta**. São Paulo: Cosac Naify:Pinacoteca, 2006. pp. 29-49.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. São Paulo: Loyola, 2004.

MARICATO, Erminia. **A bomba relógio das cidades brasileiras**. Revista Democracia Viva, Rio de Janeiro: IBASE, vol 11, pág 3 a 7, 2001. Disponível em: <http://labhab.fau.usp.br/biblioteca/textos/maricato_bombarelogio.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2018.

MAURO, Fillipe. Igreja 'flutua' a 31 m para ser preservada em obra na região da Paulista. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5.jul.2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/07/igreja-flutua-a-31-m-para-ser-preservada-em-obra-na-regiao-da-paulista.shtml>>. Acesso em: 08 ago. 2018.

MATTOS, Claudia Valladão de. **Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem: quadros da natureza na Europa e no Brasil**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

MATTOS, Claudia Valladão de. **O enfrentamento entre homem e natureza na pintura de paisagem do Brasil no século XIX**. XXIX Colóquio CBHA 2009. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_mattos_claudia_art.pdf>.

Acesso em: 16 jan. 2019.

MATTOS, Claudia Valladão de. **Paisagem, Monumento e Crítica Ambiental na Obra de Félix-Émile Taunay**. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_fet_cvm.htm>. Acesso em: 14 jan. 2019.

MARTINS, Luiz Renato. Colagem: investigações em torno de uma técnica moderna. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 5, n. 10, p. 50-61, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202007000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 6 mar. 2019.

MAUAD, Ana Maria. *Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX*, **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v. 13. n.1.p. 133-174.

MEIA, Alfredo. A sociologia das cidades. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

MENDES, Mariuze D. Cultura Material: trajetórias sociais de artefatos em contextos materiais e culturais de produção, circulação e consumo. In: QUELUZ, M. L. P. **Design & Cultura Material**. Curitiba: Ed. UTFPR, 2012. pp. 15-34.

MESQUITA, Ivo. **Leda Catunda 1983 – 2008**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

MESQUITA, Tiago. **Cristina Canale: Imagens Líquidas**. Catálogo de exposição individual na Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://www.cristinacanale.com/tiago-mesquita-2005>>. Acesso em: 16 fev. 2019.

MESQUITA, Tiago. *A pintura de imagem*, in COELHO, Frederico; DIEGUES, Isabel. **Pintura brasileira séc. XXI**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2011. pp. 270-279.

MESQUITA, Tiago; MONACHESI, Juliana. **Ana Elisa Igreja**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

MESQUITA, Tiago. **Resistência da matéria: Rodrigo Andrade**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

MIGLIACCIO, Luciano. A paisagem Clássica como Alegoria do Poder do Soberano – Hackert na Corte de Nápoles e as Origens da Pintura de Paisagem no Brasil, in: MATTOS, Claudia Valladão de. **Goethe e Hackert: sobre a pintura de paisagem**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. pp. 87-125.

MIGLIACCIO, Luciano. *A arte no Brasil entre o segundi reinado e a Belle Époque*, in BARCINSKI, Fabiana Werneck. **Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014. pp. 174-231.

Miguel Penha. **Paço das Artes**. Disponível em: <<https://mapa.pacodasartes.org.br/page.php?name=artistas&op=detalhe&id=459&si>>

d=563>. Acesso em 13 fev. 2019.

Morre, vítima de um derrame, o artista Osmar Pinheiro. Agencia Estado, São Paulo, 21 ago. 2006. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,morre-vitima-de-um-derrame-o-artista-osmar-pinheiro,20060821p6140>>. Acesso em: 21 fev. 2019.

MOURILHE, Fabio. **A exposição de Fernando Lindote: Trair Macunaíma e avacalhar o Papagaio.** Revista Eco Pós, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Cultura Pop, vol. 19, n.3, p. 359 – 362, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/download/3741/4015>. Acesso em: 13 fev. 2019.

MORAIS, Frederico. **O humanismo lírico de Guignard.** 2000. Disponível em: <http://www1.cultura.mg.gov.br/museuguignard/projetoguignard/fronteira/template/textos/humanismo_lirico.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2019.

MOURA, Rodrigo. **Marina Rheingantz: terra líquida.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

NAME, Daniela. Antonio Dias, cartógrafo da liberdade. **Revista Caju**, 16 ago. 2018. Disponível em: <<http://revistacaju.com.br/2018/08/16/antonio-dias-cartografo-da-liberdade/>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

NAVES, Rodrigo. *Debret, o Neoclassicismo e a escravidão.* In NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira.** São Paulo: Cia das Letras, 2011.

NEY, Felipe. Fragmento do texto de Felipe Ney, para a exposição de David Almeida na Oá Galeria em Vitória. Disponível em: <https://cargocollective.com/david_almeida/Pinturas-recentes>. Acesso em: 14 fev. 2019.

NIEMEIER, Nils Paul; TALLY-SCHUMACHER, Kaja. **Through the Picture Plane: Encoded Narratives in the Garden Room of the Villa ad Gallinas Albas at Prima Porta.** Chronika, Institute for European and Mediterranean Archaeology, 2017. Disponível em: <<http://www.chronikajournal.com/resources/Niemeier%20%20Tally-Schumacher%202017.pdf>>. Acesso em: 3 mar. 2019.

NÚCLEO Bernardelli (Rio de Janeiro, RJ). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo434033/nucleo-bernardelli-rio-de-janeiro-rj>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

ORTIZ, Renato. **Imagens do Brasil.** Revista Sociedade e Estado - Volume 28 Número 3, Setembro/Dezembro 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v28n3/a08v28n3.pdf>>. Acesso em 1 mar. 2019.

Osmar Pinheiro. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9102/osmar-pinheiro>>. Acesso em: 23 de jan. 2019.

Passagem do Chaco (estudo). Picturing the Americas. Disponível em: <<http://picturingtheamericas.org/painting/crossing-the-chaco/>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

PARAIZO, Rodrigo Cury. **A representação do patrimônio urbano em hiperdocumentos: um estudo sobre o Palácio Monroe**. Tese (Mestrado em Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Urbanismo. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <http://www.nitnet.com.br/~rodcury/dissertacao_rparaizo.pdf>. Acesso em 14 fev. 2019.

PEDROSA, Israel. **O Universo da Cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2008.

PICCOLI, Valeria. *O olhar estrangeiro e a representação do Brasil*, in BARCINSKI, Fabiana Werneck. **Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014. pp. 62-95.

PIVA, Márcia Helana Girardi. **Anselm Kiefer: paisagem, memória e ruínas nas megalópoles**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2010.

Raymundo Colares. MAM, 2010. Disponível em: <<http://mam.org.br/exposicao/raymundo-colares/>>. Acesso em: 22 jan. 2019.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. **Eliseu Visconti**. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros, v. 18. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco. **Iberê Camargo**. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros, v. 19. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013.

RIBEIRO, Vitor Hugo; CASSULI, Danieli Cristina; FRASSÃO, Adair José. **Território e conflito: breve histórico sobre a implantação da Usina Hidroelétrica Itaipu Binacional e seus reflexos na produção do espaço**. XIII Jornada do trabalho, 2012. Disponível em: <<http://www.proceedings.scielo.br/pdf/jtrab/n1/14.pdf>> . Acesso em: 7 ago. 2018.

SAMAIN, Etienne. *As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens*, In SAMAIN, Etienne (org.). **Como Pensam as Imagens**. Campinas: Unicamp, 2012, pp. 21-36.

Sandra Mazzini apresenta sua primeira individual na Janaina Torres Galeria. Janaina Torres Galeria. Disponível em: <<http://www.janainatorres.com.br/2017/10/05/sandra-mazzini-primeira-individual-janaina-torres/>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

SANTOS, Milton. Globalização e redescoberta da natureza. IN: _____. **Técnica, Espaço, Tempo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. pp. 15-26.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SANTOS, Milton. Tempo e Espaço-Mundo ou, apenas, Tempo e Espaços Hegemônicos? IN: _____. **O Gosto do Técnica, Espaço, Tempo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. pp. 37-43.

SALOMÃO, Waly. *Hommage*, in BASBAUM, Ricardo. **Arte contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora Ltda, 2001. p. 58-67.

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

SCHWABSKY, Barry. **Vitamin P1: New perspectives in painting**. Londres: Phaidon Press Limited, 2002.

SCHWABSKY, Barry. **Vitamin P2: New perspectives in painting**. Londres: Phaidon Press Limited, 2011.

SCHWABSKY, Barry. **Vitamin P3: New perspectives in painting**. Londres: Phaidon Press Limited, 2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. **Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

SENNETT, Richard. Carne e Pedra: **O corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003. 3ª edição.

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. A paisagem como fenômeno complexo, reflexões sobre um tema interdisciplinar. IN: _____. CANCELA, Cristina Donza; SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. **Paisagem e cultura: dinâmica do patrimônio e da memória na atualidade**. Belém: EDUFPA, 2009. pp. 71-83.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à Teoria da Cor**. Curitiba: UTFPR, 2015.

SIMIONI, Ana Paula. *Modernismo no Brasil: campo de disputas*, in BARCINSKI, Fabiana Werneck. **Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC São Paulo, 2014. pp. 232-263.

SINGER, Ben. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SLATER, Don. *Cultura do Consumo e Modernidade*. IN: _____. **Cultura do Consumo & Modernidade**. São Paulo: Nobel, 2002. pp. 17-39.

STANGOS, Nikos. **Conceitos de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de Letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TASSINARI, Alberto. **Notas sobre a pintura de Paulo Pasta**. Folha de São Paulo, São Paulo, 10 jan. 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/01/1727370-notas-sobre-a-pintura-de-paulo-pasta.shtml>>. Acesso em: 1 mar. 2019.

Três anos após tsunami, 270 mil ainda não podem voltar para casa no Japão. UOL Notícias, 11 mar. 2014. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2014/03/11/japao-recorda-tres-anos-do-tsunami-e-do-acidente-nuclear-de-fukushima.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

TONE, Lilian. Leda Catunda: Entrevista Comentada, in MESQUITA, Ivo. **Leda Catunda 1983 – 2008**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009. pp. 13-33.

Wanda Pimentel. MASP, 2017. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/wanda-pimentel-envolvimentos>>. Acesso em: 23 de jan. 2019.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords: A vocabular od culture and society**. New York: Oxford University Press, 1985.

WINNER, Langdon. **Artefatos têm política?** Disponível em: <<http://www.necso.ufrj.br/Trads/Artefatos%20tem%20Politica.htm>>. Acesso em: 09 mar. de 2018.

WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZANINI, Walter. **O Grupo Santa Helena e presença do artista proletário**. R. Italianística, ano III, nº3, p. 103-108, 1995. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/download/87851/90767>>. Acesso em: 28 jan. 2019.

ZERBINI, Luiz. **Rasura**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.