

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA**  
**CURSO DE MESTRADO**

**PAISAGEM E A INTERPRETAÇÃO DO REAL: A MONTAGEM E A IMAGEM**  
**POLÍTICA DO COTIDIANO**

**FELIPE AUGUSTO MOREIRA BONIFÁCIO**

**MARINGÁ-PR**  
**2014**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

B715p Bonifácio, Felipe Augusto Moreira  
Paisagem e a interpretação do real: a montagem e a imagem política do cotidiano / Felipe Augusto Moreira Bonifácio. -- Maringá, 2014.  
91 f. : il., color., figs., fotos.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Mendes Rocha.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Geografia - Área de Concentração: Organização do Espaço Habitado, 2014.

1. Paisagens. 2. Imagens técnicas. 3. Montagem - imagens. I. Rocha, Marcio Mendes, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Geografia - Área de Concentração: Organização do Espaço Habitado. III. Título.

CDD 21.ed. 910.02

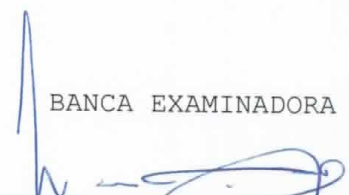
AHS

PAISAGEM E A INTERPRETAÇÃO DO REAL: A MONTAGEM E A IMAGEM  
POLÍTICA DO COTIDIANO

Dissertação de Mestrado apresentada a Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Geografia, área de concentração: Análise Regional e Ambiental, linha de pesquisa Produção do Espaço e Dinâmicas Territoriais.

Aprovada em **25 de abril de 2014.**

BANCA EXAMINADORA

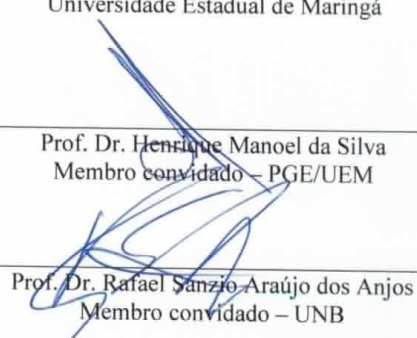


---

Prof. Dr. Márcio Mendes Rocha  
Orientador - UEM  
Universidade Estadual de Maringá

---

Prof. Dr. Henrique Manoel da Silva  
Membro convidado - PGE/UEM



---

Prof. Dr. Rafael Sanzio Araújo dos Anjos  
Membro convidado - UNB

## AGRADECIMENTOS

A reflexão desse trabalho e sua materialização enquanto uma dissertação de mestrado esta permeado por algo invisível aos olhos em um primeiro relance, mas que pode se mostrar com uma degustação mais apurada. Em princípio, representa minha condição presente, delata meu atual momento e ao mesmo tempo uma indagação instigante que me acompanha desde que estive em contato com o tema em questão. Fato que poderia não ocorrer caso meu orientador e amigo Márcio Rocha não tivesse a sensibilidade de me apresentar. A práxis se deu no cotidiano e foram dias memoráveis. O tempo que transcorreu esse trabalho só fez evidenciar pessoas que são realmente importantes e que sem elas nada disso seria possível: ao meu pai, por ser um exemplo de superação e por me proporcionar apoio, incentivo e sobretudo carinho. A minha mãe e todo seu amor com a família, à minha vó por sua delicadeza e minha irmã que tanto me ajudou e me deu força. À Cíntia, minha namorada e amiga, que compartilhou intensamente os momentos de reflexão, sempre ao meu lado, me mostrando o caminho e acima de tudo me incentivando. À minha amiga Mo, que me proporcionou bons momentos de descontração e risos. Meus amigos Larissa, Andro, Vanessa, Victor, Matheus, Paulista, Rico, Brum, Gabriel, Victor, Henrique que sempre me ajudaram de alguma forma! Ao NEMO (Núcleo de estudos de Mobilidade e Mobilização) e todos os seus membros pois nesse grupo encontrei o incentivo que me fez permanecer e sonhar nessa universidade, lugar onde descobri que Ciência e Arte formam uma dimensão imprescindível da vida.



## **RESUMO**

O presente trabalho discute a categoria paisagem pela perspectiva geográfica e a relação do termo com a dimensão das imagens. Sabe-se que o desenvolvimento da noção de paisagem esta intimamente relacionada ao universo das imagens, principalmente com o advento do gênero paisagem na pintura renascentista do século XVII e todo aporte teórico que gerou-se entorno, na literatura e na ciência. No entanto, uma questão importante se refere ao conteúdo que a paisagem toma com a globalização altamente tecnificada, que transformou os territórios e os meios de comunicação afetando assim o conceito de paisagem na sociedade moderna. Apontamos que o desenvolvimento dos meios e processos de produção e distribuição de imagens colocou a noção de paisagem em outro nível de compreensão e no interior da ciência geográfica não foi diferente. O objetivo de nosso trabalho é argumentar quais são os elementos dispostos nessa nova relação estabelecida entre paisagem e imagem. Um ponto importante é o entendimento da categoria paisagem como um invólucro da dimensão material e subjetiva, entendendo a paisagem formada pelos elementos concretos da produção do espaço e pela imagem subjetivada. Nesse sentido enfatizamos a importância da apropriação das técnicas de representação como formas de re-significação da imagem dominante que os grupos hegemônicos produzem na escala da espetacularização. Como produto dessa pesquisa realizou-se um vídeo experimental que reflete essas questões por meio da linguagem do audiovisual e pelo método da montagem.

**PALAVRAS-CHAVE: PAISAGENS, IMAGENS TÉCNICAS, MONTAGEM**

## **ABSTRACT**

This paper discusses the landscape category by geographic perspective and the relationship of the term to the dimension of the images. It is known that the development of the notion of landscape is closely related to the universe of images, especially with the advent of gender in Renaissance landscape painting of the seventeenth century and the whole theoretical framework that has been generated around, literature and science. However, an important issue refers to the content that makes the landscape with high technology globalization that transformed the territories and the media thus affecting the landscape concept in modern society. Pointed out that the development of the means and processes of production and distribution of images put the notion of landscape to another level of understanding and within the geographical science was no different. The goal of our work is to argue what are the elements arranged in this new relationship between landscape and image. An important point is understanding the landscape category as a shell of material dimensions and subjective, understanding the landscape formed by the concrete elements of the production of space and the subjectivized image. In this sense we emphasize the importance of ownership of the techniques of representation as ways to redefine the dominant image that hegemonic groups produce on the scale of the spectacle. As a product of this research was conducted at an experimental video that reflects these issues through the audiovisual language and the assembly method.

Keywords: landscapes, technical images, montage

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
ARTE E CIÊNCIA: PAISAGEM E IMAGEM DO MUNDO.....	20
GEOGRAFIA E PAISAGEM.....	49
O SUJEITO E O OBJETO NA PAISAGEM.....	52
<b>CAPÍTULO 2</b>	
MEIOS E PROCESSOS IMAGÉTICOS.....	61
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>81</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>88</b>

## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1</b>	Frame do curta-documentário “Contra Mídia” .....	14
<b>FIGURA 2</b>	Frame do vídeo experimental “Passagens” .....	26
<b>FIGURA 3</b>	O Averso da paisagem.....	33
<b>FIGURA 4</b>	Olho-bliteração.....	53
<b>FIGURA 5</b>	Frame do vídeo experientnal “Passagens” - Sobreposição de LED'S.....	65
<b>FIGURA 6</b>	Fotografia clássica da cidade do Rio de Janeiro.....	71

## INTRODUÇÃO

O que desenvolvemos ao longo da escrita abaixo está intimamente relacionado a um aspecto particular e a um projeto coletivo de cunho maior. No âmbito individual, esse trabalho é uma forma de materializar reflexões acerca do mundo e por um viés no mínimo intrigante, as paisagens e as imagens. O interesse pela fotografia e o audiovisual como formas de expressões de sentimentos e linguagens e minha formação enquanto geógrafo, trouxeram à tona o desejo de um aprofundamento teórico sobre quais são as influências das imagens na composição do modo de ver a paisagem.

Como meio de uma articulação coletiva, a pesquisa teórica se mostra importante para os trabalhos de práxis política que estamos desenvolvendo no Núcleo de Estudos de Mobilidade e Mobilização (NEMO), núcleo residente na Universidade Estadual de Maringá. A orientação teórica do núcleo avança em um sentido de compreender os aspectos culturais implicados ao âmbito político. O NEMO é um intento de superação da academia enquanto ilha, ensimesmada em suas pesquisas e linguagens. Nesse sentido, existe um projeto de construção de uma linguagem científica por meio da produção de audiovisuais e fotografias, o objetivo é a ressignificação dos aparatos técnicos de produção imagética e a circulação desses trabalhos em rede, se apropriando da internet e dos meios alternativos de comunicação.

Dessa forma, o presente trabalho pretende discutir a categoria paisagem como dimensão sensível do espaço e do tempo, percebida pela corporificação no espaço, formado por um complexo invólucro de mundo objetivo e subjetivo. A imagem como representação da paisagem permite apreender o espaço vivido e compreender mais a fundo a condição humana; a apropriação da técnica imagética como meio e processo para novas percepções e expressões é uma dimensão política e ideológica.

A paisagem torna-se objeto central para o nosso trabalho por uma questão bem definida, pois trata-se de uma categoria da ciência geográfica, que possibilita coadunar arte e ciência. Sua composição sensível insere o sujeito em uma experiência estética; ativa prontamente os sentidos e a interpretação, impele o uso de linguagens para a comunicação e expressões da percepção espacial e, permite assim, apreender o espaço a

qual estamos emergidos.

O caráter de nossa pesquisa é argumentativa, não visa análise de nenhuma obra específica para compreensão cultural particular de certa sociedade ou artista, na verdade, ela se insere no campo da epistemologia e da metalinguagem, quer, por assim dizer, conhecer a essência de uma categoria que relaciona o ser humano ao espaço - a paisagem - e aprofundar-se no mundo da materialização da imagem. Transcorre de modo transdisciplinar, mas sem perder de vista a orientação geográfica, pautada na relação do homem com o meio. De modo crítico, vem discutir o processo de construção do conceito de paisagem nas ciências e nas artes; os meios e processos de construções das imagens, capítulo 2, tem como objetivo desvencilhar como cada plataforma colaborou na forma de produzir imagens com a ideia própria de paisagem, iniciando pela pintura, passando pelo o que comumente se denomina de imagens técnicas (vídeo, fotografia e cinema) e desaguando, por fim, no hibridismo da arte e da mídia digital, buscando demonstrar que há uma ligação histórica, no entanto não linear, que corroborou para a construção de uma certa concepção ideológica da paisagem e que hoje esta em pleno processo de discussão pelo advento da arte - mídia.

Na história humana a imagem sempre exerceu uma influência, ora com mais evidência, ora mais ocultada, mas ao nosso ver, sempre presente na concepção do modo de ver o mundo. O desafio maior surge em estabelecer uma dissertação que ultrapasse o caráter circundante da ciência positivista, traçando um diálogo com a filosofia, com as artes, a história, a comunicação, etc. Nessa perceptiva, nosso método tende a entender o conceito de paisagem não somente no âmbito acadêmico, mas como uma realidade vivida, uma geografia que se faz no cotidiano, como argumenta Denis Cosgrove (2002).

A paisagem que pretendemos trilhar, pode nos fornecer indícios de como nossa percepção espacial está constantemente sofrendo interferências pelas imagens e pela subjetividade, o que nos faz contrapor ao ideal funcionalista que aponta a paisagem objetivamente, baseada no mundo físico das coisas. Essa concepção formulada no

alvorecer de uma ciência empírica, ainda se faz presente na ciência geográfica. Retira-se qualquer caráter estético e subjetivo na compreensão daquele dado recorte espaço – temporal, dota-o de uma singularidade própria, uma emanção auto-espacial de suas qualidades objetivas, caindo, dessa forma, em uma unilateralidade que amputa o entendimento complexo da realidade.

O próprio ato de enquadramento do mundo visual já nos fornece o direito de indagar onde, como e quando surgiu esse ato de delimitação. Nosso estudo adverte que se trata de um modo de operar com gênese na modernidade<sup>1</sup> e que tem sua origem atrelado a uma imagem de mundo construída boa parte pela ciência e pela arte, contudo, é necessário estar claro que nosso objetivo é demonstrar que não há uma única determinação que responde essa questão, pois a formulação apropriada está ancorada no espaço real, congruente privilegiado de onde articulam a política, a economia, o social, a técnica, a ciência, etc. Em outras palavras, não é o mundo das imagens que domina o olhar por inteiro, trata-se de uma questão paradigmática, formada por uma complexa estrutura material e imaterial que exerceram, pelos fios da história, profundas intervenções na capacidade humana de interpretação e reconhecimento.

A dimensão subjetiva do sentir a paisagem acabou sendo demasiadamente internalizada em uma certa fenomenologia que ocultou a ressonância material ou então de um materialismo que alçou o mundo físico em detrimento do sujeito. A ciência geográfica reproduziu essa dicotomia e por efeito lançou a paisagem nessa linha de tensão. Nesse sentido, cabe em um primeiro plano transcender a dualidade imposta historicamente, produzindo uma asserção transdisciplinar

No primeiro capítulo procuraremos aprofundar essa questão tendo como pano de fundo o mosaico de entendimento sobre a categoria de paisagem e sua relação com as imagens, de forma a compreender sua designação do domínio das artes e da ciência.

O segundo capítulo adentra uma discussão pouco avançada na geografia, que é o aprofundamento teórico das imagens técnicas na conformação do sentido da paisagem;

1

Segundo Ben Singer: Simmel, Siegfried, Kracauer, Benjamin exploram uma concepção neurológica da modernidade (...) eles afirmam que a modernidade também tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno(...) desdobramento da transformação socioeconômica da sociedade na estrutura da experiência. (2010, p.95)

a equação paisagens e imagens na ciência geográfica, vista na perspectiva da representação, é sempre religada ao contexto da pintura de paisagem ou da fotografia, conotando uma imagem fixa do mundo. Contudo, a sociedade em rede e de fluxos cada vez mais velozes solicita uma nova linguagem, orientada pela imagem movimento, nesse sentido, é proeminente trazer à tona a questão do cinema e do vídeo como formas de passagens dessa percepção. Dessa forma podemos identificar como cada modo de representação corroborou para criar novos sentidos para a paisagem. Walter Benjamin, em, A obra de Arte na Era da Revolução Mecânica, afirma:

Durante longos períodos da história, a forma de percepção sensorial humana tem se modificado justamente com o modo global de existência da humanidade. A maneira pela qual a percepção sensorial humana se organiza e os meios pelos quais se aprimora são determinados tanto pela natureza quanto pelas circunstâncias históricas. (BENJAMIN, 1985, p. 16)

É nessa relação que procuraremos fortalecer a assertiva que é necessário conhecer quais são os meios e processos envolvidos na produção, circulação e consumo de imagens para assim compreender melhor o poder que elas geram sobre as subjetividades.

Como um terceiro capítulo, se estabeleceu a produção de um ensaio-audiovisual. O vídeo, “Passagens”, irá ser apresentado junto a banca dessa dissertação como parte do processo de reflexão dessa temática e como um produto elaborado por outra linguagem, a do audiovisual. Esse se apresenta como uma forma de inserção do pensamento, utilizando linguagens e técnicas que permitem a comunicação por imagens.

A imagem aparece nesse estudo como uma provocação, principalmente quando inferimos nelas o poder de materialização da subjetividade. Essa parece ser a demonstração dialógica da existência legítima de uma troca incessante entre a subjetividade e materialidade, pois, por meio das técnicas é possível expressar um modo de pensar a realidade e colocá-la a par da existência. A imagem, desse ponto de vista, se



transforma em um filtro intermediário que retém o fluxo paisagístico transformando-o em uma nova realidade.

Ao longo desse capítulo procuraremos ressaltar alguns movimentos contra hegemônicos que subverteram a lógica das técnicas ao ressignificarem o aparato produtor de imagens. Esses artistas, a princípio, retiraram o caráter objetivista nas quais foram construídas essas técnicas e inferiram uma nova apropriação, que possibilitou o agenciamento da subjetividade individual nas representações.

Cabe ressaltar que cada período histórico criou suas técnicas de representações necessárias para ampliação de suas bases ideológicas. O que estamos vivendo hoje é, ao nosso ver, um desenrolar da visão de mundo euro-centrista, inaugurada na modernidade e tornada autônoma<sup>2</sup> na globalização, porém, um novo fato vem transtornar essa única via de recepção: o aparato técnico digital proporcionou uma nova relação entre sujeito e máquina, havendo uma certa facilitação ao acesso às técnicas, cunhada, principalmente, pela sua distribuição no mercado de consumo; com isso a linguagem imagética acabou-se colando ao cotidiano, como forma mesmo de comunicação entre os sujeitos. Na contemporaneidade toda experiência espacial pode ser retrata e transformada em imagem, a partilha pela rede midiática extrapola os limites territoriais colocando um novo estatuto sobre a produção, distribuição e consumo de imagens.

---

2

Tomamos de Guy Debord a concepção de autonomatização da imagem, realizada, sobretudo, na sociedade do espetáculo. Tomamos de Guy Debord a concepção de autonomatização da imagem, realizada, sobretudo, na sociedade do espetáculo: “As imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, na qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo à parte, objeto de mera contemplação. A especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não vivo. (DEBORD, 2011, p. 13)



Figura 1. *Frame* do curta-documentário “Contra Mídia” (2012), realizado por Felipe Bonifácio. O vídeo aborda como as novas mídias e ferramentas de comunicação auxiliam na contra-hegemonia da grande mídia corporativista.

O Horizonte ainda é pouco definido, há somente especulações sobre quais são os rumos e processos que tomam essa nova atitude frente a produção imagética, todavia, a categoria paisagem ganha novas interpretações, principalmente quando confrontada com o mundo das imagens.

Na contemporaneidade, o universo das imagens toma uma proporção sem equivalente histórico. Presente por todo o mundo, expresso principalmente pelos ditames da globalização, as imagens percorrem redes de distribuições interligada por praticamente todo espaço onde o capitalismo conseguiu se apoderar, construindo novas percepções e identidades territoriais.

Mais do que meros receptores, somos hoje produtores de imagens; nessa afirmativa podemos considerar algumas questões importantes: a ditadura da imagem exerce em nós humanos uma atração sem precedentes. Atinge nossos sentidos e subjetividades exercendo desejos e vontades. Na era digital temos que estar atentos a alguns aspectos importantes: primeiro a imposição de um olhar, que é o olhar da câmera automática, que impõe um olhar sobre a realidade, tornando o indivíduo um produtor

assíduo de imagens carregadas de ideologias condicentes com a lógica do modo de produção, ou seja, um simulacro do que esta estampado no reino da mercadoria, e o poder que essa imagem exerce na sociedade contemporânea, capaz de criar ilusão e fazer girar o motor do consumo. De outro lado, a facilidade técnica permitiu evidenciar conflitos, criar mobilizações e produzir outros modos de enxergar a realidade e partilhá-la.

A generalização do uso pode engendrar maior força ao simulacro da realidade, que agora não se nutre somente no consumo da imagem, mas apresenta uma potencia de incorporar o próprio olhar. A mediação das coisas pela imagem é uma ação cada vez mais comum e ela não esta vinculada apenas a leitura do mundo por imagens pré fabricadas e sim pelo olhar em conjunto com o próprio dispositivo produtor de imagens.

As técnicas produtoras de imagens não mais fazem parte apenas das corporações, do Estado e dos veículos de comunicação, hoje, elas estão disponibilizadas em larga escala, o que, conseqüentemente, altera o modo de compreender a realidade concreta. A relação não é mais a de compreender a equação paisagem e imagem como formas prontas, estáticas, que apenas chegam aos olhos, mas como processo em pleno movimento, que estão agora inerente a capacidade humana de interpretar e sentir; a imagem co-participa da incessante troca entre sujeito e espaço, intermediado, como iremos inferir, pela paisagem. Todavia, é uma participação ativa, o que faz imagem e paisagens tornarem um par cambiante, sem um limite muito claro.

De fato o que fica é a necessidade de atualizar o discurso, conhecer as técnicas de representações a fundo para então compreender seu poder no espaço, operação válida na prática cotidiana e no âmbito da Ciência Geográfica.

O *promeneur* geógrafo é então aquele que olha, associa e dissocia o que olha, numa espécie de exercício constante de percepção. É um saber que progressivamente se estabelece, uma arte de julgar a paisagem. Mas esta atividade de julgamento, atividade ao mesmo tempo comparativa e discriminante, é antes de tudo uma atividade do olhar. Se o objeto é a paisagem, o sujeito deste julgamento é olhar. O que vale dizer que uma reflexão sobre geografia deve se articular a uma epistemologia dos saberes visuais, ou mais exatamente, a uma indagação geral sobre o julgamento do olhar. (BESSE, 2006, p. 74)

Ao trazer a miúdo a imagem como componente importante para a tomada de consciência do que vem a ser a paisagem, corremos o grave risco de dotar a imagem como única via condicionante da orientação do olhar. É preciso esclarecer que a construção imagética do mundo obtém uma posição importante para a referência das relações entre a humanidade e seu meio, mas não é, no entanto, possível de qualificar qual a verdadeira influência da imagem nem mesmo seu poder sobre as demais linguagens. Sabe-se que há uma posição privilegiada da imagem em relação as outras formas de expressão e percepção. Há uma ideologia que credita um poder descomunal da imagem na construção do mundo visual, da própria realidade, afirmando que nela o sujeito se perde e começa enxergar o mundo como própria imagem referenciada, essa aclamação à imagem é um dos ativos que a ideologia do mundo da mercadoria se nutre para sua reprodução.

A princípio duas vias de pensamentos são altamente reproduzidas e caminham nessa direção: podemos entendê-las como metáforas ou então, vê-las como realmente portadoras e propulsoras de uma nova realidade real, nesse caso recairemos em uma ingenuidade que pode proceder os demais discursos afeto a essa relação (homem - imagem - mundo). Esse discurso caberia nas obras de teor metafísico e não dariam conta de responder processos basilares da nossa realidade.

Não é só a geografia que se nutre dessa concepção idealista, no cinema, sua referência é muito bem exemplificada no trato sobre a primeira reprodução realizada pelos irmãos Lumiere, na ocasião, o filme “A Chegada do Trem a Estação”. Segundo as vertentes endeusadoras da imagem, a reprodução causou um espanto geral que culminou em uma correria generalizada dos espectadores que temiam a chegada do trem

Essa anedota vem corroborar com o metadiscursos que acreditam fielmente na inserção do sujeito na realidade fílmica. Afirmar no poder do filme em gerar uma realidade convincente, a ponto dos sujeitos encararem a realidade primeira como sendo extensão do filme é tornar a história humana uma ficção. É acreditar que toda humanidade está vivendo uma realidade fílmica, por conseguinte, é desconsiderar que boa parte da população do globo não possui acesso ao cinema ou outras formas de expressões imagéticas.

Margaret Cohen (2010, p. 283) indaga: *Mas será que não podemos imaginar*

*que aqueles espectadores estariam registrando de forma teatral o prazer de estarem sendo transportados para o lusco-fusco epistemológico dos gêneros do cotidiano?*

O cotidiano do lusco-fusco, da meia luz, por assim dizer, é uma metáfora pra essa sonho-acordado que se transformou o cotidiano. *O espetáculo é o sonho mau da sociedade moderna aprisionada, que só expressa afinal o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guarda desse sono.* (DEBORD, 2011, p.19). Levantada essa questão, podemos inferir que a realidade concreta é justaposta em uma ideologia cotidiana que reproduz as relações sociais. Segundo Guy Debord:

A ideologia é a base do pensamento de uma sociedade de classes, no curso conflitante da história. Os fatos cotidianos nunca foram meras quimeras, mas a consciência deformadora das realidades, e, como tais, fatores reais que exercem uma real ação deformante; tanto mais que a materialização da ideologia provocada pelo êxito concreto da produção econômica autonomizada, na forma do espetáculo, praticamente confunde com a realidade social uma ideologia que conseguiu recortar todo o real de acordo com seu modelo. (DEBORD, 2011, p. 137)

Nessa linha de raciocínio, podemos salientar que a paisagem e as imagens se reproduzem como uma trança, uma corda que uni suas diferenças, tornando, assim, impossível de identificá-las separadamente. A própria noção do termo infere esse significado: o real e sua representação. Representação aqui sugerida como subjetividade, mas que pode ser colocada em curso na matéria pela técnica, dando assim vida a imagem, implicando, dessa forma, imagem e paisagem, efetivas no reino da subjetividade e no espaço concreto.

Há contudo, um projeto de suplantação da imagem como hegemônica no processo de interpelação com a realidade. As técnicas, cada vez mais desenvolvidas, conseguiram capacidades reais de tornar o espaço um continuum de imagens. Procedimento ideológico, coloca no tocante com o real, o espaço, um acumulado de imagens e símbolos, tornando a paisagem, mesmo a natural, uma construção social e cultural.

A dificuldade atual em esclarecer o conceito de paisagem não deixa de ter relação com uma libertação progressiva e verossimilmente ilusória das contingências territoriais. A terra já não é o único fundo das nossas necessidades, entramos no teatro dos signos e das imagens, não sabendo como reencontrar a consistência do mundo. A realidade sensível apaga-se por detrás do ecrã das nossas representações. A ciência e particularmente das paisagens, contribuíram elas próprias largamente para esta desafeição; retalham a realidade para constituírem insulados; com isso quebraram as distribuições, desarticularam as montagens, esgotaram as fontes de todos os indícios da paisagem, a que brota entre os fenômenos no intervalo em que se estabelecem os fluxos e as correspondências. (CORAJOURD, 2011, p. 219)

Mas buscar a experiência estética da paisagem pura é um idealismo, o fato é que a imagem não é um ser maléfico, uma erva daninha que corrompeu tragicamente a paisagem. A imagem acompanha a paisagem e ela mesma pode ser uma via de acesso a essencialidade do homem e das coisas. No entanto, ela deve ser buscada pelo devir da arte, condição que enraíza sentimento e criação e procura na profundidade do homem seu *ser e estar* no mundo.

Entendemos que o confluir da técnica, da arte e da política na dimensão cotidiana e a ciência como discurso se apropriando dessa conjunção é a condição necessária para promover uma revolução artística científica informacional. No entanto, a busca ainda é realizável, se encontra em pleno processo de constituição. A geografia pode se nutrir dessa dimensão da arte, tanto para conhecer o espaço - resgatando a paisagem como meio - como para comunicar suas concepções e linguagens.

## CAPÍTULO 1



*O externo a mim*

*Fotografia de Felipe Bonifácio, Córdoba, Argentina, 2013*



## ARTE E CIÊNCIA: PAISAGEM E IMAGEM DO MUNDO

A conduta pelo homem para o conhecimento da realidade que o permeia, revela o mergulho em experiências que pretendem transcender a esfera mundana da percepção “rasa”. A arte, os estados alterados de percepção, a ciência, são, por assim dizer, formas de entrever esse objeto incógnito que é o mundo.

A geografia faz parte da esfera do vivido, ela está por toda a parte, estamos lendo o espaço pela paisagem a todo momento, são formas que nos apresentam um mundo em constante movimento. Dessa forma, estamos emergidos em um sistema de linguagem onde sentimos e interpretamos. Armando Corrêa da Silva salienta:

O que é geográfico está diante de nossa percepção – aquilo que se “vê” – e possui um significado dado pela particularidade e pela forma, aquilo que se apresenta como um momento da existência de uma configuração do espaço e pelo movimento diferenciado e múltiplo neste. “Ver” significa, antes do mais, perceber a forma. Esta, em sua modalidade aparente apresenta-se como fenômeno estético, que o olhar pode decifrar. (SILVA, 2000, p. 7)

O estético é um fenômeno contingente a nossa existência, sentimos e interpretamos pois fazemos parte de um mesmo espaço, co-habitado por sujeitos e objetos. O espaço da existência é partilhado e ao mesmo tempo apreendido pela experiência vivida. Não se trata de colocar o olho sobre a mira de um espaço absoluto e sim entender o corpo como enraizamento da existência, portanto fundido no espaço. *A realização do corpo implica o agenciamento das qualidades perceptivas da consciência, o que pressupõe a indissociabilidade entre faculdades sensíveis e intelectuais.* (LIMA, 2007, p. 74). A paisagem, pois, não é o panorama desgarrado em um limite definido, uma seção separada do espaço e do corpo. Há uma continuidade entre interior e exterior e essa não se opera somente enquanto visão ou intelecto.



*Reconhecemos agora que o corpo consciente não observa o mundo de modo contemplativo, mas que participa ativamente no processo experiencial.* (BERLEANT, 2011, p. 381.).

A paisagem do real é uma articulação com a dimensão do espaço e do tempo percebida na experiência do sujeito diante sua incrustação corporal no espaço. A paisagem, mesmo possuindo dimensão espacial, não é mera justaposição do espaço. O espaço possui sua nota própria, é um conjunto onde tudo se abarca, mas não é um ente isolado do pensar, já que representa uma construção social. Armando Corrêa Silva esclarece:

Perceber o espaço é dar-se conta do opaco, do transparente, do translúcido, do contorno, dos ângulos, da dimensão, da distância, do tamanho, do contínuo, do limitado, do obstáculo, da ausência de obstáculos, etc. No entanto, pensar o espaço defronta-se com a espacialidade, da qual tudo o que se disse é aparência. Mas, a espacialidade não é apenas dos objetos. Há o espaço do corpo e seus prolongamentos. Há também o espaço da mente. Como o tempo e o movimento, o espaço é fundante do existir, e, portanto, do pensar. Sendo assim, ele é algo físico, uma “coisa”, e é algo social, algo criado pelo trabalho. O primeiro, precede a existência humana; o segundo, nasce da valorização do natural como fonte de vida. Mas, essa constatação é resultado, desde logo, do pensar o espaço. Pensá-lo como dado e pensá-lo como artefato que a mente projeta (...) espaço é o real e o imaginário. (SILVA, 2000, p. 18).

Perceber o espaço é diferente de perceber a paisagem. Paisagem possui um poder estético, atrai o olhar e elabora um sentimento interno, é um despertar na consciência que evoca a palavra e o seu sentido. É nessa formulação mental que podemos eleger um determinado recorte do espaço como uma paisagem, aí se dispõem sua dupla articulação, objetiva e subjetiva, envolta por concepções históricas, culturais estéticas, éticas e sociais.

Nesse porvir, a paisagem não é um produto estático, ou uma noção facilmente

interpretada, ela é cambiante, pois faz parte de um lance de ação mental, não diríamos que ela seja exclusivamente individual, longe disso, ela esta envolvida, como apontamos, em um nível social e cultural, mas possui no corpo seu anúncio.

O nosso olhar, mesmo quando o julgamos pobre, é rico esta como que saturado de uma profusão de modelos latentes, inveterados e , portanto insuspeitos: pictóricos, literários, cinematoráficos, televisivos, publicitários, experiência perceptiva ou não. Somos, sem o sabermos, uma imensa forja artística e ficaríamos estupefatos se revelasse tudo aquilo que, em nós, provém da arte. Assim acontece com a paisagem, um dos lugares privilegiados onde se pode verificar e medir este poder estético. (ROGER, 2011, p. 156)

Para autores como Alain Roger (2011), o conceito de paisagem surge do enlace entre sentimento, estética, imagem, arte, enfim, de uma conjunção de elementos que desperta o sentido e a percepção. A contemplação do espaço a fora descoberto, só é possível na medida em que esse espaço atrai um olhar desprendido, que chame a atenção ou evoque alguma reflexão. O capital cultural é uma condicionante importante, pois alimenta a imaginação e fornece elementos para a interpretação e insurgências de paisagens em lugares que corriqueiramente não receberiam, assim, tal determinação.

A paisagem nasceu assim sob o signo do *otium*: do ócio daqueles que não trabalham a terra, ou seja, que não transformam a natureza pelas suas mãos. É pela mesma razão que a cidade, lugar do *negotium* – a negação do ócio – permaneceu por muito tempo, estranha à paisagem. (BERQUE, 2011, p. 205)

O ato de contemplar (contemplação vem do grego *theoria*) sempre esteve submetido ao ócio, Petrarca<sup>3</sup> admite que nesse processo gera-se um exame de consciência, fator que toca na dimensão espiritual da experiência.

Esse empreendimento de Petrarca, marca, como afirma Joachim Ritter (2011, p. 95), uma aproximação da natureza com um *sentido próprio*, diferente do que impele a *investigação e o saber*.

Joachim Ritter, em seu célebre “Paisagem: sobre a função do estético na sociedade moderna” cita uma passagem descrita por Alexander Von Humboldt que designa a “cosmovisão”, uma combinação entre olhar a natureza pela razão, com todo o aporte científico e objetivo e olhar a natureza com deleite, com o sentimento do livre fluir.

A contemplação do mundo pressupõe que ao círculo dos objetos despidos da fantasia e que fazem parte da pura objetividade da descrição da natureza científica se junte o mundo interior que nasce do reflexo da imagem recebida pelos sentidos exteriores no sentimento e na imaginação poeticamente despertada(...) para descrever a natureza em toda sua magnitude não deve ficar apenas na natureza exterior; a natureza deve ser também representada na forma como se reflete no interior do homem, como através desse reflexo, ora preenche o nebuloso território dos mitos com graciosas formas, ora desenvolve a nobre semente das atividades artísticas da representação. (HUMBOLDT apud RITTER, 2011, p. 109)

---

3

Os historiadores da paisagem há tempos atribuem à carta na qual Petrarca faz o relato de sua ascensão ao monte Ventoux um valor inaugural. Com efeito, Petrarca, decidindo escalar a montanha para simplesmente fluir da vista que pode ser desfrutada de seu cimo, teria sido o primeiro a encontrar a fórmula da experiência paisagística no sentido próprio do termo: o da contemplação desinteressada, do alto, do mundo natural aberto ao olhar. Nisto residiria a “modernidade” do poeta e moralista italiano, do ponto de vista da história das concepções da natureza, bem como das relações praticas que o homem mantém com o mundo visível. (BESSE, 2006, p. 2).

As ideias de Humboldt se mostram avançadas, buscam uma mediação estética que toque na percepção sensível. Desse modo arte estética e ciência lógica, formam uma relação de complementariedade. A paisagem, afirma Michel Corajoud (2011, p.218) não é redutível às aparências e, sem dúvida, reina entre as coisas como princípio de pululação e como potência de entrelaçamento.

Esse entrelaçamento se faz possível pois a paisagem atinge o corpo e de pronto as nervuras interpretativas. A geografia pode ser concebida, nesse jogo que mescla sensação, estética, arte e ciência lógica, como uma das disciplinas mais completas para assumir esse afazer. Para tanto, o geógrafo *promeneur*, que nos fala Jean-Marc Besse (2006) há de estar sempre com as portas da percepções abertas, reconhecendo a realidade que o cerca e o sentimento que o abrasa. A sensibilidade espacial interna deve ser um continuum do espaço externo da existência e o contrário também verdadeiro; na natureza se evidencia com mais acuidade essa relação, mas contudo, o espaço produzido pelo homem também pode adquirir esse estatuto, na medida que também gera uma nova percepção oriunda da sensibilidade e do fluir estético.

Pode ser que essa sensibilidade se desenvolva por outros motes, contrário daquele que evoca a natureza, mas para o olho atento do geógrafo, a paisagem urbana do cotidiano pode saltar como potencia um tanto quanto mais brutal, revestida de imagens a serem decifradas. A crítica aparece como formula capaz de compreender essa espaço misto, formado por justaposições de imagens; a abstração precisa se desviar da ideologia dominante, que tornou o particular em universal, e demonstrar que a contemplação esta agora revestida de outras visualidades, onde se extrai o invisível, aquilo domina. Corajoud (2011, p. 224) diz: *o que hoje contemplo já não é a exterioridade sedimentar mas a imagem sem profundidade, que já não é o mundo mas a sua representação, um teatro onde os signos bramam a sua mensagem*. O mundo acabou-se por se tornar um objeto perigoso, pois não mais se mostra como é; a paisagem não é mais ancorada ao seu espaço análogo, houve como uma disjunção, expressa e realizada pela imagem, confunde-se assim o real e a representação.

As imagens desrealizam o mundo, e progressivamente, substituem-no. Ora, as paisagens contemporâneas organizam-se segundo o modo da imagem e da mensagem, são unívocas. Os elementos que as constituem, não tendo ancoragem na espessura concreta do sítio, já não se adicionam no espaço, mas opõem-se aos vazios no tumulto de sua dissonância. Eis aí o que me parece novo! As paisagens contemporâneas entram com dificuldade no meu campo de percepção, como se não possuísse em mim a montagem que me permite articular e assumir minha percepção! Tenho de prolongar o meu corpo com próteses de todo o tipo. (CORAJOURD, 2011, p. 225)

A paisagem desraizada do signo referente se torna espessa pelo acúmulo de imagens; é com essa nova condição que o geógrafo contemporâneo tem que lidar, um mundo que não mais responde como *causa e efeito* ou *forma e conteúdo* diretamente representados. *Eis porque a paisagem é tanto um texto científico quanto ideológico!* Exclama Ruy Moreira (2012, p.99), A estetização do consumo acabou por fabricar cidades inteiras emersa na linguagem do consumo, confundindo assim signo e objeto; *a imagem da cidade fabricada em série, em massa e padronizada, que invade o dia a dia da cidade e leva a não mais saber e distinguir se é a paisagem que faz o cotidiano ou se é o cotidiano que faz a paisagem. Mundo e simulacro fundidos na mesma linguagem.* (MOREIRA, 2012, p. 100)

No mundo contemporâneo rompeu-se os laços da tradição; o signo como reificação da vida cotidiana tomou uma dimensão hegemônica. A imagem já não é uma mera superfície; *A imagem já não pode estar restrita ao nível a aparência de superfície, mas deve se estender ao processo inteiro através do qual a informação pode ser percebida por meio da experiência corporificada.* (HANSEN apud MACHADO, 2007, p. 209).

A ideologia da imagem cotidiana é expressa nos meio de comunicação de massa e no espaço urbano, atinge uma dimensão material e imaterial, reage dessa forma na subjetividade e no corpo. O espetáculo, decifrado por Guy Debord (2011, p. 14), *não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens* Esta na relação material, é uma atividade social ao passo que também é passível de

contemplação; *a realidade surge no espetáculo e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente* (DEBORD, 2011, p. 15).

O geógrafo italiano Eugenio Turri (2011 p. 174), em seu livro, *Il paesaggio come teatro*, expõe a ideia que os sujeitos são atores e espectadores do próprio espetáculo. Segundo o autor, *a paisagem põe-se agora como interface entre o fazer e o ver aquilo que se faz, entre o observar-representar e o agir, entre o agir e o re-observar.*



Figura 2. Frame do vídeo experimental “Passagens” (2014), realizado por Felipe Bonifácio. No quadro, a imagem do corpo humano travestido por uma representação busca retratar a questão do sujeito ator e do espetáculo.

Esse agir no mundo está contaminado por determinações sociais: o trabalho, a alienação cotidiana, o tempo da produção, enfim, todas as atividades que participam do entorpecer do espectador no lusco-fusco da realidade, tornada espetáculo. Faz desse sujeito um ator sujeitado que reproduz em suas relações sociais a reprodução sempre emanente do mundo da mercadoria. Contudo, há fissuras que permitem a fuga desse cotidiano de círculo vicioso. A arte quando estabelecida no próprio cotidiano objetivado pode, junto com a ciência, mostrar facetas alternas da vida espetacular totalitária. A arte quando adentra a fluidez do mundo material adquire o potencial de mudança, propondo

outra experiência estética, que conduz a mente humana a níveis mais abstrato de conhecimento da realidade e que retorna, por efeito, no próprio agir cotidiano, sendo essa uma via real de transformação. Na visão ontológica de Lukács, *a arte é uma atividade que parte da vida cotidiana para, em seguida, a ela retornar, produzindo nesse movimento reiterativo uma elevação da consciência sensível dos homens.* (FREDERICO, 2013, p. 132).

A estética de Lukács nos é cara pois busca enraizamento na vida cotidiana e procurando sempre contrastar arte e ciência. Celso Frederico, nos estudos sobre Lukács confirma: *a arte e ciência são formas desenvolvidas de reflexo, de recepção, da realidade objetiva na consciência dos homens (...) com isso, a vida social dos homens é permanentemente enriquecida com as aquisições advindas das conquistas da arte e da ciência.* (2011, p. 133). A autonomia da arte surge como fator determinante para a libertação dos homens, de modo contrário, a arte não atingiria sua essencialidade e não romperia com as amarras cotidianas.

A arte é, por essência, atividade criativa; poísis que se converte em fonte permanente de comunicação, de entendimento e valoração dos produtos, objetos e relações humanas. O trabalho da arte permite ao ser humano superar o domínio do factual e conferir um significado inesperado para a sua existência. (ELIAS, 2012, p. 71).

A categoria paisagem não pode ficar restrito e apartado na ciência ou na arte, na razão ou no sentimento. É necessário dirimir tais concepções reducionistas e confrontar as noções e entendimentos formulados historicamente por diferentes formas de pensamentos. Explicitar a categoria paisagem passa, portanto, por essa dimensão que é a arte, pois ela conduz o homem para a autoconsciência e aquilo que perfaz a própria existência.

A Paisagem é a categoria fiel à existência do homem, não um conceito científico ideal. Para conhecê-la, não basta apenas evidenciá-la apenas como superfície, mas buscar na profundidade seu real sentido.

O fato de vivermos em meio imaginário e de tomarmos tal meio como mundo concreto é difícil de ser digerido. À medida que as imagens técnicas vão se formando o nosso ambiente vital de maneira mais acentuada, o fato vai se tornando sempre mais indigesto. A ciência e a técnica, estes trunfos ocidentais, destruíram para nós a solidez do mundo, para depois recomputá-lo sob a forma de áurea imaginística e imaginária de superfícies aparentes. (FLUSSER, 2008, p. 60).

O homem se instrumentalizou com técnicas que permitiu construir um espaço a sua aparência, um espelho da civilização, como afirmaria Pierre Monbeig (1908 – 1987). Mas perceber esse espaço, vê-lo e senti-lo, só é possível pelo intermédio da paisagem.

A partir do momento em que há uma apropriação do objeto exterior, esse se inunda de significados e memória, já é outro, reside dentro de nós como “imagem”, mas ao mesmo tempo quer se libertar, daí o desejo de se expressar, por meio da linguagem o que aquilo quer dizer. Arlindo Machado, em tom jocoso diz:

A natureza nos deu um aparelho fonador, por meio do qual podemos exteriorizar os conceitos que forjamos em nosso íntimo e pelo qual podemos também nos comunicar uns com os outros, mas não nos deu, desgraçadamente, um dispositivo de projeção incorporado ao nosso corpo, para que pudéssemos colocar para fora as imagens de nosso cinema interior. (MACHADO, 2011, p. 201)

A troca de imagens aparece na humanidade em inscrições que pretendiam exteriorizar a paisagem interior. As cavernas, locus por excelência dessas representações, foram locais de encontro ritualístico que comungavam um afazer social. As imagens incrustadas, provenientes de técnicas rudimentares, funcionavam como mediadoras do processo de comunicação. No documentário “Cave of forgotten dreams” (Gruta dos sonhos esquecidos) de Werner Herzog, as pinturas rupestres representam, segundo a ótica do diretor, a origem do espírito humano e a insurgência daquilo que



fazia parte do sentimento interno daqueles que foram os primeiros artistas do mundo.

Segundo Arlindo Machado: *é que a imagem, não vindo diretamente do homem, pressupõe sempre uma mediação técnica para exteriorizá-la, ela é sempre um artifício para simular alguma coisa a que nunca podemos ter acesso direto.* (2011, p. 202).

Por mais simples que seja a imagem, ela sempre denotará a utilização de um instrumento técnico para sua materialização e socialização. *Não nos esqueçamos de que o termo grego original para designar “arte” era téchne, isso significa que, nas origens, a técnica já implicava a criação artística, ou que, e outros termos havia já uma dimensão estética explícita na técnica.* (MACHADO, 2011, p. 203)

A expressão “imagem técnica” acabou sendo a denominação corrente para as novas tecnologias de produção de imagens, as que notadamente utilizam maior tecnologia para a materialização destas.

As máquinas enquanto instrumentos (techné), são intermediários que vem se inserir entre o homem e o mundo no sistema de construção simbólica que é o princípio mesmo da representação. Se a imagem é uma relação entre sujeito e o real, o jogo das máquinas figurativas, e sobretudo seu progressivo incremento, virá cada vez mais distender e separar os dois polos, como um jogo de filtro ou de tela se adicionando. (DUBOIS, 2011, p. 38)

O próprio desenvolvimento do aparato técnico demonstra a dimensão que a imagem pode engendrar na relação homem mundo. Se a princípio a câmara escura trazia rastros de uma realidade aparentemente próxima a humana, por servir apenas como suporte ótico, o mesmo não podemos dizer da fotografia; essa já alicerçava em seu fazer propriedades físico-químicas que criavam uma imagem objetiva, automática, já que não era necessária a intervenção humana para realçar os contornos. O cinematógrafo, por sua vez, já apresenta um outro estágio da imagem-máquina, *Com efeito, só se pode ver as imagens do cinema por intermédio das máquinas, isto é, no e pelo fenômeno da projeção. Sem a máquina de projeção (e seu entorno), vemos somente a realidade*

*-película do filme (o rolo, feito de imagens fixas), isto é, sua parte fotográfica* (DUBOIS, 2011, p. 43). O dispositivo cinematográfico necessita para sua reprodução alguns elementos arquitetônicos, como a sala escura, a tela grande, e sobretudo, o espectador sentado. É a partir desses elementos é que se inicia a incrustação no imaginário dos que habitam o espaço urbano. O cinema, por muito tempo, moveu multidões para seu interior, criou fantasias, desejos, e podemos mesmo dizer que ocupou a posição que hoje majoritariamente é da TV. Tudo isso, por que o cinema em suas características a capacidade inerente de reproduzir imagens muito próxima do real. Nesses termos, a relação entre sujeito e real atingem patamares muito diferentes daqueles onde a imagem era apenas um indício do real.

Hoje, a televisão ocupa um lugar privilegiado no reino das imagens. Ela esta presente em quase todas as habitações do Brasil. É sem sombra de dúvida o meio de comunicação que atinge o maior número de pessoas e lugares. *A imagem-tela ao vivo da televisão(...) agora viaja, circula, se propaga, sempre no presente, onde quer que seja. Ela transita, passa por diversas transformações, flui como um rio sem fim. Imagem amnésica cujo fantasma é um ao vivo planetário perpetuo, ela abre a porta à ilusão (simulação) da copresença integral.* (DUBOIS, 2011, p. 46).

A imagem da televisão condensa em seus pontos de alta definição a representação fiel do mundo, confunde a vida cotidiana com seus símbolos do consumo e modismos; *percebendo essa força de veículo de mensagem é que a mídia incorporou a paisagem definitivamente em seus desígnios, usando da montagem de suas imagens como o simulacro que faz vir à tona nossas pulsões do desejo.* (MOREIRA, 2012, p. 100). A TV se tornou um dos meios mais propício para apropriação e estetização da economia e conseqüentemente da mercadoria; *do automóvel à televisão, todos os bens selecionados pelo sistema espetacular são também suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das “multidões solitárias”.* (DEBORD, 2011, p. 23)

Essa tela presente no espaço se torna intermediária nas relações sociais, transforma a própria geografia dos lugares, gerando aspectos ideológicos sobre as identidades locais, pairando um imaginário nas mais diversas escalas, do local ao global, do urbano ao rural, constrói, desse modo, um real hegemônico pouco

questionado pelas grandes massas.

Na via paralela da recepção está a própria produção de imagens. Como salientamos na introdução deste trabalho, somos hoje produtores de imagens, utilizamos câmeras de fotografia e vídeos que estão à merce no mercado. Contudo a proposição de Guy Debord nos é fundamental para entender esse processo pela dimensão crítica.

A mercadoria como *reforço constante de sua ideologia* também pode ser mencionado para essas pequenas máquinas que produzem imagens, elas estão a serviço de produzir uma relação entre homem mundo, intermediados pelas imagens, mas agora pela dimensão prática. Encarna o próprio olhar pelo mundo e dita as regras. Vilém Flusser (2008) admite que hoje operamos como funcionários das empresas produtoras de câmeras, pois ao pressionar o botão da câmera estamos apenas reproduzindo a imagem equalizada pela Kodak, Fujifilms, Canon, etc. Essa questão é válida, principalmente, por que vivenciamos um período de aclamação técnica. O designer da forma acaba por receber mais atenção do que seu conteúdo.

A utilização desenfreada de dispositivos prontos que apenas copiam a estética produzida pelos meios de comunicação em massa ou a grande indústria cinematográfica se mostra como um dos indícios que a sociedade está reproduzindo o círculo da simulação. Não havendo um rompimento estético, a cultura dominante se perpetua por meio dos produtos imagéticos.

O verdadeiro artista é o homem capaz de estabelecer uma nova linguagem no ponto que a linguagem ordinária se detém. O objeto que ele cria não pode ser um ponto de chegada; ao contrário, mediante esse objeto, é capaz de chegar aos outros. A verdadeira arte revela sempre aspectos essenciais da condição humana, mas de modo que sua revelação possa ser compartilhada. A incomunicabilidade artística, portanto, é a negação de um aspecto que lhe é substancial. (VASQUEZ, 2011, p. 113)

A citação de Adolfo Vázquez nos é esclarecedora, no sentido que nos reporta à um momento chave onde se discute o advento da tecnologia como suporte para a

produção de arte. Houve um momento, a partir dos anos de 1960, que iniciou -se um forte processo de apropriação técnica de equipamentos que não fora desenvolvidos especificamente para a produção artística. Máquinas de *xerox*, *fax*, *videotapes*, entre outros, vieram para compartilhar o mundo das belas artes, causando furor em muito críticos que se apunhavam na denominação, *isto não é arte!*

Longe de propor qualquer enfrentamento e discussão secular, o fato, é que a comunicabilidade desses meios e suas capacidades técnicas de gerarem imagens, conformou um novo sentido perceptível e de criação, trouxe uma nova linguagem vigente, re-significando o uso formal e corporativista dessas técnicas. A questão fundamental é que houve uma superação da linguagem ordinária e concomitantemente novas formas eficazes de transmissão dessas imagens via tecnologia informacional.

A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão as necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que bloqueiam e permitir a toda humanidade elevar-se a altura que só os gênios isolados atingiram no passado. (BRETON, 1985, p. 37).

O mundo das máquinas, metáfora para o ambiente cotidiano marcado pela acumulação de um sem fim de equipamentos, se viu acometido por artistas que transfiguraram a lógica e o *status co* das técnicas. Notadamente foram apropriações críticas que alertavam para o torpor que essas novas tecnologias estavam gerando na vida humana, juntamente, funcionaram como novos suportes para experimentações imagéticas e geração de imagens.

Segundo Szamósi *a linguagem permite que o cérebro humano não apenas perceba objetos e acontecimentos no espaço e no tempo, mas o também represente como conceitos, pense a respeito deles e comunique esses pensamentos.* (1986, p. 20)

A linguagem só é possível ser transferida mediante processos de comunicação.

No mundo do homem, a comunicação não é mais uma esfera natural, nem mesmo a fala o é. Vilém Flusser confirma: *a comunicação humana é um processo artificial. Baseia-se em artificios, descobertas, ferramentas e instrumentos, a saber em símbolos e organizados em códigos.* (2010, p. 88).

Há uma ideia dominante de que a paisagem só pode ser concebida das alturas, de uma vista privilegiada, que abarca todo o espaço e sua dimensão infinita. Então seria os espaços ordinários, aqueles banais, incongruentes em nossas vidas apenas imagens? como ficaria então aquela máxima que afirma que a paisagem é tudo aquilo que os olhos veem, que o tato sente e o tímpano ouve?



Figura 3. O Avesso da paisagem. A imagem busca questionar o sentido clássico da paisagem. Os Andes no segundo plano e a favela em primeiro indaga a assertiva que afirma que a paisagem é a visão em perspectiva vista das alturas.

Fotografia realizada por Felipe Bonifácio, Mendoza, Argentina, 2012.

O modo de conceber o mundo, vê-lo e interpretá-lo é uma construção histórica, podemos apontar no ocidente a Renascença como marco para essa relação quase imediata entre natureza e paisagem. Ora, não seria a pintura de paisagem o ponto

seminal da incrustação desse ideal na consciência humana?

E não seria essa forma de representação, pautada na perspectiva, uma forma de impor um espaço simétrico, fruto de uma ciência cartesiana oriunda do Renascimento e que se ampara nas artes para expressar e infundir a ideia de um espaço autônomo, que distância homem-natureza, e se faz criar um espaço independente ao homem?

Ao apontar esse período datado como a gênese da noção de paisagem, indubitavelmente a relação com a imagem já estará na agenda da discussão, pois nesse período há uma congruência de diversas formas de linguagens empenhadas em relatar o espaço, entre elas, e como muita propriedade, a pintura de paisagem. Essa contemplação envolta ao sentimento humano designa os predicativos emocionais para dizer aquilo que está no vasto campo exterior.

A relação entre a natureza e o belo se confundem. A exaltação natural surge e se desdobra de forma anacrônica, pois ao mesmo tempo que se expande esse sentimento de prazer estético vinculado à natureza e depositado nas mais diversas formas de linguagens artísticas, há uma deploração que irá se estender por toda a superfície terrestre, onde a natureza será vista como recurso e passível de ser explorada para o usufruto do homem, o que de fato ocorre, o que leva a devastação natural a nível mundial.

Não obstante, a atmosfera soturna que as grandes cidades engendraram, passaram a ser retratadas em obras que envolviam tramas psicológicas e sociais, referindo a paisagem urbana como dispositivo e plano de ação nas obras de artistas urbanos. *Tudo sinais de uma radical ruptura do sentimento cultural que refletia um profundo questionamento do sentido do espaço e do lugar, do presente, do passado e do futuro, num mundo de insegurança e de horizontes espaciais em rápida expansão.* (HARVEY, 2002, p. 239)

As relações sociais e os conflitos que se adensavam foram determinantes para que a crise fragmentária se transportasse para as expressões artísticas, que tinham como componentes sujeitos que enfrentavam a nova realidade em curso. *Como a experiência individual sempre forma a matéria prima das obras de arte, essa condição impunha sérios problemas à produção artística.* (HARVEY, 2002, p. 238).

Não só os espaços urbanos contribuíram para essas manifestações psíquicas e



comportamentais, mas a mobilidade e o fluir dos artistas pelos espaços também forneceram elementos que foram refletidos nas artes.

A fixidez categórica do pensamento iluminista foi crescentemente contestada e terminou por ser substituída por uma ênfase em sistemas divergentes de representação, (...) pintores como Manet começaram a explorar a possibilidade de diferentes modalidades representacionais de maneiras que lembravam a descoberta da geometria não euclidiana que abalou a suposta unidade da linguagem matemática no século XIX. (HARVEY, 2008, p32)

Trata-se da ruptura com a perspectiva frontal e a instauração de múltiplas perspectivas, entretanto, como lembra Umberto Eco, *trata-se de uma representação do movimento por intermédio de estruturas substancialmente fixas, o movimento não atingia a estrutura da obra, a própria natureza do sinal.* (ECO, 2001, p. 150).

A invenção do cinema parece querer sanar esse desejo de movimento, feito ainda sobre base fixa, capturando os movimentos da paisagem. O cinema nasce como projeção do movimento, ainda como ferramenta da ciência para decompor o espaço tempo. É na montagem que o cinema conquista sua liberdade, como bem afirma Deleuze:

De um lado, a câmera era fixa, o plano era, portanto, espacial e formalmente imóvel; de outro, o aparelho de filmagem era confundido com o aparelho de projeção, dotado de um tempo uniforme abstrato. A evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade se fará pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da filmagem, que se separa da projeção. (DELEUZE, 1985, p. 11)

A montagem torna-se um procedimento caro à nova postura do homem frente ao

espaço, que se livra cada vez mais os constrangimentos deste, e que, por efeito, produz representações que não mais se estendem no campo da simulação do real, objetivas, mas de tomada de consciência crítica do mundo expressa pela arte.

As formas fílmica, fotográfica, vidiática assumem novas características frente a montagem, proporcionando uma intervenção da subjetividade. O sujeito pode, nesse instante, se desfazer do caráter meramente contemplativo e submisso das imagens e transformar-se em produtor. Nessa perspectiva elencamos a filosofia da práxis como método norteador do nosso trabalho, que possui no seu interior o intento de ultrapassar a pesquisa acadêmica e inferir na realidade concreta, trazendo a geografia como um modo de ver o mundo e a paisagem operando como elo entre *o de fora e o de dentro*.

*Para a filosofia da práxis, o ser não pode ser separado do pensar, o homem da natureza, a atividade da matéria, o sujeito do objeto* (GRAMSCI, 1981, p.70)

No cerne da revolução computacional surgem essas novas formas de comunicação, por isso a ênfase na historicidade dos processos da transformação técnica científica informacional da sociedade, pois ela dará o aporte fundamental para o nexo entre as imagens técnicas e o modo de conceber a paisagem no espaço-tempo contemporâneo. Portanto, dois eventos marcam a história da paisagem na sociedade ocidental: a invenção da perspectiva na pintura renascentista e a rápida transformação gerada pela revolução industrial e urbana do século XX.

O termo paisagem é fruto de um deslocamento de uma noção, de um sentido de terra ou região para um caráter de figuração ou representação do espaço. No francês, *pays* oferece a designação para *paysage*, tal como o italiano *paese* empresta sua raiz ao equivalente visual *paesaggio*. *Pays* e *paese* são prefixos que indicam o sentido de lugar, noções atreladas ao pertencimento a terra; já os termos *Landschaft* (alemão), *Landschap* (holandês) e *Landscape* (inglês), possuem a raiz derivativa do termo *land*, que sozinho implica uma conotação de abrangência territorial, mas ao se desdobrar para gerar o sentido de paisagem carrega consigo uma designação de figuração.

Jean-Marc Besse (2006) pontua que no século XVI não se compreendia a paisagem em seu sentido moderno, isto é, como extensão de um território abarcado por um olhar de um ponto de vista privilegiado, formula edificada e tornada clássica pela pintura. Sua significação plainava ao que hoje conhecemos como território, algo mais



próximo de país, denotando –se assim uma materialidade correspondente aos aspectos físicos e as transformações decorrentes no povoamento sobre essa base natural, ou seja, um espaço objetivo de existência. Segundo Serrão (2011), Se uma palavra nova se forma pela necessidade de nomear uma fração da realidade até aí coberta por outras designações, então a idade moderna não inventaria apenas a palavra, mas descreveria através dela uma diferente imagem do mundo. (p. 14)

De fato, permanecerá encrustada a ideia dúbia entre as duas acepções, tanta a que designa um sentido real à paisagem, como coisa, como a que a configura como uma representação, uma imagem. Essa dualidade tem seu referencial na diacronia entre ciência e arte, postura erguida pela modernidade e que crivou os saberes em fragmentos deslocados.

A fragmentação tomará escopos ainda mais desconfigurativos à paisagem com a separação entre ciência da natureza e ciência do espírito. Cria-se um mosaico de referências ensimesmadas sem conexões ou diálogos, dissolução exemplar da ciência positivista.

Desse modo fraciona-se o caráter objetivo material da paisagem de um lado e de outro a dimensão simbólica ou imaginativa. O paradigma moderno clássico mantém o homem afastado da matéria e a essência do sujeito cindida dos corpos materiais.

Enquanto dado do mundo real, a paisagem torna-se quantificável, sujeita a comparação e classificação. Na dimensão fenomênica, institui a individualização do modo de ver e a projeção da mente sobre o espaço neutro. O projeto da ciência moderna, positivista, se pretende, e se faz, utilitária e funcional, dando-lhe uma estirpe atrelada a capacidade de dominar e transformar o real para os interesses dominantes, ao antepasso de compreender a realidade em sua maior profundidade.

O paradigma regido por leis universais para explicar a natureza são extrapolados aos estudos sociais, logrando a sociedade como um corpo orgânico, naturalizando as relações de domínio e exploração. Quando se formaliza uma ciência social de renovação, ela se faz pela via da separação entre homem/natureza. A fenomenologia que surge julga a ação humana como radicalmente subjetiva, formando uma concepção que não rompe com o paradigma da ciência moderna. Boaventura de Souza Santos alega que a modernidade constituiu, acima de tudo, uma ciência sexista:

Para além de uma ciência ocidental e capitalista, a ciência moderna é sexista. O binômio cultura/natureza pertence a uma longa família de dualismos em que podemos distinguir, entre outros, abstrato/concreto, espírito/corpo, sujeito/objeto, ideal/real. Todos esses dualismos são sexistas na medida em que cada um deles, o primeiro polo é considerado dominante, sendo ao mesmo tempo associado ao masculino. (SANTOS, 200, p. 87)

Nesse sentido, é estabelecido um modo de ver o mundo hegemônico, onde as experiências dominantes acabam se tornando universais, isto é, verdades absolutas engendradas por mecanismos técnicos científicos intuídos no cerne social. Esses mecanismos já são conhecidos pelo seus poderes insurgentes na dimensão subjetiva. Guatarri (2011) sugere a denominação *equipamentos coletivos de subjetivação*, Antonio Gramsci (2001), por sua vez, infere a designação *aparelhos ideológicos do Estado*.

Grosso modo, são mecanismos que estão instituídos na sociedade de forma material, mas que possuem como objetivo orientar subjetividades e ideologias com a designação de legitimar a ordem dominante.

A dimensão técnico-científica assumiu um papel estruturador na sociedade, ela forneceu a base material e imaterial para que a reprodução dos interesses da classe dominante, construísse uma nova imagem do mundo, transferindo noções arraigadas a uma dimensão ecológica, de comum acordo entre homem e natureza, para novas formas de relações sociais, onde o homem se afasta da natureza e é intervencionado por novas representações. Essa transferência tem como estrutura basilar as relações de trabalho, mas também crivado pelo desenvolvimento de novas técnicas de linguagens: a escrita, as imagens, etc.

É o desenvolvimento técnico científico aprimorado no Renascimento que trará a nova relação entre sociedade e espaço, e afetará não somente o espaço físico e o arranjo territorial, como também a forma de representá-lo e concebê-lo.

A especificidade dar-se-á pelo individualismo e o racionalismo, elementos fundantes do pensamento moderno e que tem sua origem atrelada ao soerguimento social da classe burguesa.

Desde o Renascimento, novas relações vão minando o domínio das velhas relações feudais. Surge uma nova classe social, a burguesia, cujo poder se vincula, antes de mais nada, ao poder crescente da produção material como expressão do domínio do homem sobre a natureza. Mas a produção não só amplia seu domínio sobre a natureza como também sobre os próprios homens. A produção já não está a serviço do homem, como na antiga Grécia, mas agora é o próprio homem que está a serviço da produção. (VAZQUEZ, 2011, p. 110)

A alegoria suplantada para atender os predicados espirituais da Idade Média vão sendo substituídos pela exaltação das conquistas terrenas em obras que evidenciam o brilho da nova camada social.

Duas regiões se sobressaltam em termos econômicos e polarizam o comércio europeu nessa época: Flandres e a Itália. Curiosamente são as duas regiões que aparecem na literatura como regiões que cederam a origem da noção de paisagem no campo da pintura. Segundo Sevcenko :

A nova camada burguesa, pretendendo impor-se socialmente, precisava combater a cultura medieval, no interior da qual ela aparecia somente como uma porção inferior e sem importância da população. Era, pois, necessário construir uma nova imagem da sociedade na qual ela, a burguesia, ocupasse o centro e não as margens do corpo social. (SEVCENKO, 1994, p. 25)

A nova sociedade em consolidação, vê na pintura de paisagem a forma de se representar, e na técnica da perspectiva o modo de espelhar essa realidade impregnada de valores e modos de vida burguês.

A pintura naturalista procurava conceber a exatidão das formas, das luzes e das cores, impreterivelmente ser fiel à realidade, e para isso, acompanhava intimamente o desenvolvimento da física e da matemática, assim como da engenharia e da química, para gerar o aperfeiçoamento do traço e dos materiais empregados.

A tinta a óleo elaborada pelo artista flamenco Jan Van Eyck (1395 – 1441) e o estudo de perspectiva realizados pelo italiano Filippo Brunelleschi (1377- 1446), baseado no teorema euclidiano, foram fundamentais para o refino da técnica pictórica e as possibilidades de detalhamento das obras.

Há nessas representações uma predominância e preocupação com o belo, religando aos imperativos do espírito, mas há também uma denotação que vincula aos postulados científicos, principalmente das ciências naturais e exatas.

A contemplação da natureza, parece ser uma atitude cognitiva que acompanha esse par arte/ciência, e ao mesmo tempo se vincula a um projeto político de legitimação do Estado.

O que Anne Cauquelin (2007) coloca, de maneira muito esclarecedora, é que a partir desse arranjo há um imperativo que ordena o olhar sobre a realidade, ou seja, mostrar o que se vê, impondo assim uma lógica do olhar.

Dennis Cosgrove (1998) aprofunda essa tese ao afirmar que havia uma austeridade do Estado para instituir uma ideia de controle espacial. Dessa forma, a pintura de paisagem e a técnica de perspectiva corroboraram para demonstrar o domínio da natureza e a ascensão urbana.

I have suggested already the intimacy of the link between the landscape idea and the technique of linear perspective as a way of controlling space and claimed that both can be regarded as ideologically related to that control over both the natural environment and society which we associate with emerging capitalism (COSGROVE, 1998, p.69)

Essa atitude fazia parte de um projeto de consolidação de uma nação, que não só se serviram da pintura, como também, e muito fortemente, do idioma, da música, da literatura e do teatro. Cosgrove afirma: *los comerciantes, eruditos y artesanos, creaban instrumentos, mapas e cuadros para regular y celebrar la riqueza, el poder y la belleza de su región o ciudad natal* (2002, p.74).

A vista humana, nesse sentido, estava culturalmente condicionada aos preceitos

morais, econômicos e estéticos desse período. As imagens de paisagens não circularam somente nos âmbito da elite burguesa, e se espalharam por toda a Europa, cravando a ideia de paisagem e ao mesmo tempo assumindo um alto valor de troca.

Las imágenes pintadas de la ciudad y el pais ofrecian oportunidades para investir y exhibir riqueza y orgullo nacional y, para su producción, se requerían materiales costosos y una gran habilidade por parte del artista. La popularidad de estas escenas de la natureleza, la tierra y el espacio urbano, a la que les dio el nombre de paisaje, se extendió rapidamente em los siglos XVI y XII (COSGROVE, 2002, p. 74)

É claro que esse poder de gerar uma noção perceptiva da natureza não era privilégio apenas da pintura de paisagem, foram diversas determinações que participaram no processo de mudança do modo de conceber o mundo. A arte, no entanto, foi uma arma espiritual nas mãos da burguesia, que tinha como objetivo soterrar os velhos valores feudais. Dessa forma, o quadro pictórico significava uma linguagem de conquista, e estava unida a uma determinada ideologia, que dentro outros objetivos, tinha como premissa conhecer a natureza para dominá-la.

A pintura paisagística representou a dimensão simbólica que se estabeleceu na nova relação espaço temporal, entretanto, foi uma relação balizada por paradigmas que envolveram uma dimensão política, econômica, científica e de classes.

A representação foi emprestada aos cânones da ideologia burguesa; Cosgrove elucida: *Sus efectos naturalizadores se mantienen especialmente fuertes al esconder las relaciones sociais , a menudo desiguales.* (2002, p. 135)

Ruy Moreira também ao analisar essa questão, coloca que *são as razões de ordem prática, vinculadas às necessidades de criação do valor capitalista, todavia, que ditam e determinam essas mudanças e a emergência da nova ordem perceptiva que aí se instala.*(2012, p. 135),

Nos dizeres de Anne Cauquelin, *a perspectiva formaliza a realidade e faz dela uma imagem que será considerada realidade completa, ela instaura uma ordem*

*cultural na qual se instala imperativamente a percepção.* (2011, p. 114)

Há portanto uma razão legitimada pela ciência de cunho empirista, onde o espaço adquirir uma dimensão de apropriação e de utilidade. A exploração econômica norteia o olhar sobre a natureza, agora referida pelo paradigma do recurso, e a paisagem expõe essas qualidades cooptada pela nova consciência lógica e pelos novos instrumentos técnicos.

O domínio científico da natureza prometia liberdade de escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e modos racionais de pensamentos prometiam a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição e liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana (HARVEY, 2007, p. 23).

A pintura paisagística tinha um intento de representar o novo arranjo e ordenamento do território, que passava do domínio rural para o urbano. Entender essa mudança, leva a entender as transformações da vida eminentemente pautadas no campo, para o então novo modelo em processo de consolidação, que é o domínio da cidade. Tal movimento é fortemente vinculado às comercializações que estão em plena fase de desenvolvimento.

A cidade, além de ser o local de circulação de moedas, mercadorias e ideias, tiveram grande importância na dimensão simbólica da nova formação social. Existia, por conseguinte, um domínio na dimensão territorial que marcou e reproduziu na paisagem a nova lógica de produção, realizada e exercida no tecido urbano. Giulio Carlo Argan afirma que “*o espaço urbano é a verdadeira ideologia da burguesia*”, e completa, “*até mesmo quando pinta uma paisagem natural, um pintor está pintando, na realidade, um espaço complementar do próprio espaço urbano.*” (2005,p.44)

O olhar humano foi potencializado por procedimentos técnicos mecânicos, como lentes para a medição precisa do espaço, e já delineavam para a exatidão das descrições.

Ao passo que se transformavam a vida na cidade, também se transformavam os modos de representação.

Arte e ciência, são dimensões indissociáveis da construção de uma imagem do mundo, no entanto, elas não operam por si só. Não se trata de um sentido único de criar uma subjetividade, mas uma troca operante entre a materialidade, para tal é imprescindível reconhecer as bases territoriais na qual se alicerçou a ideia de paisagem, nesse sentido, o rearranjo espacial interferiu tragicamente no modo de conceber e ver o mundo.

A configuração territorial na transição para o capitalismo, marca, além de mudanças na materialidade, mudanças ideológicas que influíam no modo de como encarar a paisagem. Para Augustin Berque “*a paisagem é uma relação particular específica, portanto não se pode aplicar a todas as épocas nem a todas as culturas.* (BERQUE, 2011, p. 201).

A paisagem, e isso é importante frisar, deve ser concebida como uma categoria do pensamento, isto é, ela só existe na medida em que o homem a tem conscientemente. Para algumas sociedades a noção de paisagem sequer existia, o que havia é o que Berque denomina de *pensamento paisagero (pensée paysagère)*, ou seja, uma dimensão fundida de coisas, signos, comportamentos e meio, onde não há dualidade nem separação homem natureza.

Para o autor, para que haja um sentido de paisagem, a sociedade deve contar pelo menos com alguns critérios que possibilitem denotar uma relação contemplativa, manipulação paisagística ou códigos para designar a dimensão estética da natureza. Uma literatura (oral e escrita) louvando a beleza dos lugares, Uma toponímia indicando a apreciação visual do ambiente, jardins de recreio, uma arquitetura disposta para fruição de uma bela vista, pinturas representando o ambiente, uma ou mais palavras para dizer paisagem, ma reflexão explícita sobre a paisagem

São esses pressupostos que irão estabelecer, segundo Berque, se certas civilizações possuem ou não um pensamento da paisagem. Em sua explanação, ele alerta que determinadas sociedades podem apresentar todas as características supracitadas, ou como também, apenas duas ou três. Nisso reside a proposição que a paisagem tenha sua origem atrelada ao Renascimento, pois, nessa sociedade haviam

todos esses elementos constituídos.

A ideia de paisagem, então, surgiu como uma dimensão da consciência da elite europeia em pleno período de transformações, e é nesse sentido que David Cosgrove coloca: *Landscape is a way of seeing that has its own history that can be understood only as part of wider history of economy and society.*( 1998 p. 01)

O contexto europeu nesse período se caracteriza pelo domínio da sociedade estruturada no rural, onde a terra era meio de produção vigente. A distinção entre as regiões se dava de forma muito marcada e evidente, e o homem assim se relacionava de modo muito intrínseco com a natureza, refletindo na feição das habitações, no desenvolvimento das técnicas, nas constituições de utensílios, nos animais domésticos, e tudo aquilo que era passível de se apreender pelo olhar.

O pertencimento forma o plano ideológico – cultural. Vendo repetir-se nas plantas e nos animais que formam o seu cotidiano o mesmo ciclo de reprodução da vida que ocorre consigo, como ele, as plantas e animais também nascem, crescem, morrem e renascem, numa completa relação de identidade; os homens daí derivam um conceito da natureza como natureza viva. Uma natureza a ele homologa, que ele leva para o todo da própria natureza da comunidade, homem, natureza e comunidade fundindo-se numa relação de identidade. (MOREIRA, 2012, p. 157)

O advento da revolução industrial, nos dizeres de Hobsbawn (2011), rompeu com as estruturas socioeconômicas tradicionais e formou uma oposição campo cidade muito determinada. A fábrica ao adentrar nas cidades inicia um processo de alteração essencial da vida cotidiana, imprimindo o tempo mecânico do relógio, a divisão técnica do trabalho, e o rompimento com a amarração homem/natureza.

Outro fato de extrema importância, que significou mudanças profundas refletidas no mundo ocidental, foi a Revolução Francesa.



A França forneceu os códigos legais, o modelo de organização técnica e científica e o sistema métrico de medidas para a maioria dos países. A ideologia do mundo moderno atingiu as antigas civilizações que tinham até então resistido as ideias europeias inicialmente através da influência francesa. Esta foi a obra da Revolução Francesa. (HOBSBAWM, 2011, p. 98)

Referidas somente ao mundo objetivo, as escalas espaço-temporais da técnica, são na sua essência marcada por essa desmesura, pela incomensurabilidade que a alternativa moderna instituiu entre o mundo o mundo objetivo e o mundo subjetivo.

É sobre esse paradigma que se instaura a crise de sentido da civilização moderna, que é ainda mais potencializada quando o modo de produção se libera dos constrangimentos do espaço. Segundo Karl Marx (2012, p. 440) *a revolução no modo de produção da indústria e da agricultura tornou-se sobretudo necessária uma revolução nas condições gerais do processo social de produção, isto é, nos meios de comunicação e transporte*

As regiões industriais avançaram e conquistam novos espaços, coexistindo com regiões ainda agrícolas, mas que se conformam em um arranjo cada vez mais integrado. A ampulheta foi girada e a cidade assumia cada vez mais a centralidade. A mobilidade dos contingentes populacionais aumenta vertiginosamente com a implementação da malha ferroviária. *De todos os campos circundantes, de todas as extremidades do país, de todas as partes do mundo, os alimentos afluem por terra e por água em direção a esses estômagos enormes que não cessam de absorver continuamente.* (ÉLISÉE RECLUS, 2010 p. 74)

É conhecida a remodelação que a estrada de ferro operou não apenas em nossa percepção da geografia, mas, definitivamente, em nossa concepção do espaço tempo. Abrindo novos espaços, na escala às vezes de um continente, ela implica também um novo sentimento do

tempo, em parte alguma mais legível do que na padronização dos marcos temporais aos quais está presa. Constituição de um novo espaço tempo, fundado na destruição física do espaço tempo tradicional, mas também na substituição da moral antiga ligada a natureza por valores novos, o desejo de aceleração, a perda das raízes. (AUMONT, 2011, p. 53).

As viagens se consolidaram como um afazer muito importante para a ciência e o aprender humano. Cem números de estudiosos, pesquisadores, artistas percorreram o mundo e suas impressões e teorias repercutiram com muita densidade na história da ciência e da humanidade. Curiosamente muitos deles empreenderam a paisagem como conceito para relatar a dimensão do ser e o mundo, entre eles Humboldt, Goethe, Petrarca, Simmel, etc.

Para Élisée Reclus (2010, p30), *eles revelam-nos todas as magnificências do planeta que habitamos, e graças à sua frequência cada vez mais íntima com a natureza, graças as obras de arte trazidas dessas inumeráveis viagens, todos os homens cultos podiam agora se dar conta das características e das fisionomias das regiões do globo.*

Besse (2006, p. 46) afirma que esses pintores, que leram tão bem dentro da natureza, não representaram somente uma natureza, mas a “magia” ou o “charme” indissociável da Natureza, e, sobretudo, a harmonia entre paisagem e a sensibilidade daquele a quem a paisagem se oferece .

Reclus (2006, p. 54) complementa, mencionando o romantismo alemão como o movimento integrador de sentimento e natureza: *é verdadeiramente o amor pela terra que leva tantos exploradores alemães a regiões raramente visitadas ou completamente desconhecidas.*

Há como um imperativo do pitoresco, indissociável de uma cultura do olhar, convidando-o a procurar e apreciar os lugares percorridos em função de determinados pictóricos. Saber ver a paisagem como uma composição pictórica, encontrar nela um quadro possível, ou isolá-la do seu contexto, eis as qualidades que se espera de um

viajante. (BESSE, 2011, p. 46)

O que está em questão, é que a paisagem pode ser um conjunto de signos passíveis de se decifrar e interpretar, que transita na racionalidade e na emoção. Entretanto há de salientar, que a formação política e social dessa época inferiu na ciência, afim de promovê-la como cúmplice e ferramenta de um desenvolvimento burguês que já almejava ser global.

No entanto, surgiram movimentos que se postularam contra os processos positivistas, no entanto, e novamente, não representaram a superação de um sistema mais amplo ou de transformação social, e sim, de um intento de trazer a relação unitária perdida pela ciência fragmentada.

Podemos capturar duas visões que se contrariam a essas lógicas predominantes, Humboldt (1769-1859) e Simmel (1858-1918). Obviamente existiram outros pensadores na via contrária a essa concepção sectária do modo de ver o mundo, mas tomamo-nos, por hora, como exemplo, pois neles a paisagem surge como categoria essencial para tomada de consciência integradora.

O valor de suas obras reside pela inserção da arte como forma de expressão das concepções científicas, cada um a seu modo, Simmel no âmbito da filosofia, Humboldt pela ciência natural, no entanto, ambos aspirando um mote convergente: a tomada da subjetividade como parte do processo de constituição da realidade.

Em meio as pressões das transformações na transição do século XVIII e XIX, Humboldt realiza um intento de resolver os problemas da ordem científica, filosófica e artística que estavam postos. De fato, o que se estava processando, era uma ruptura no âmbito do conhecimento. O paradigma que desse período emergia, obliterava as ligações entre ciência e sensibilidade, e a escola alemã, fortemente influenciadas por Kant, era a mais evidente contraposição. Quadros da Natureza (1808), obra de Humboldt, gerou uma forte ressonância inovadora pelo método conhecido como pintura linguística da paisagem.

Seu objetivo era evocar, pela literatura, um conhecimento que tinha como dispositivo a imagem visual, nesse sentido, o olhar sobre a natureza não se restringia

somente à objetividade pura da descrição, mas um envolto prosa-poético que atestava incorporar a reflexão no sujeito leitor.

A descrição de Humboldt, portanto, se articulava para além do formalismo científico, e tinha na arte, o encadeamento entre a dimensão objetiva e subjetiva, dotando a paisagem de uma dupla orientação metodológica.

Seu pensamento era norteado pela ideia de que, se de um lado existe toda a fisionomia da terra, com sua constituição física regidas pelas feições particulares, por outro lado há o modo como isso é apreendido e representado. Humboldt percorria por entre essas dimensões, e se apegava à expressão artística como método e não somente linguagem.

Georg Simmel foi o primeiro a compor um texto filosófico voltado para a questão da paisagem. Sua abordagem evoca alguns elementos essenciais para a compreensão da paisagem como uma categoria do pensamento humano. Até então a paisagem era veiculada apenas como uma realidade exterior, não sendo portanto objeto da filosofia.

Suas proposições articulam paisagem enquanto uma experiência mista de subjetividade e objetividade, que formam uma única tonalidade ou atmosfera, não obstante, ela surge ao sujeito como um conceito, e cabe ao sentimento definir se aquele dado recorte espacial é uma paisagem ou não, comumente esse sentimento acompanha um ar de contemplação que religa aquela natureza visível a uma obra de arte.

Segundo Simmel, essa postura é hereditária da tragédia humana, que nasce da cisão entre natureza e homem, nessa tragédia, perde-se a totalidade natural e se estabelece uma realidade fragmentada.

A paisagem é o elo que procura restabelecer o vínculo homem/natureza, no entanto, uma indagação permeia as reflexões do filósofo e se dá na seguinte questão: o que concede que certa sessão da natureza seja descolada de sua totalidade e submetida ao estatuto de paisagem?

Existe uma intencionalidade do olhar, não é todo recorte que desgarra da natureza nem mesmo todo lance de olhar submetido ao mundo uma paisagem, existe um conceito unificador, tal proposição se metaforiza na afirmação de que um monte de livros justapostos não é ainda uma biblioteca.

## **GEOGRAFIA E PAISAGEM**

Trazer as linhas de pensamentos, escolas e a trajetória histórica da categoria paisagem no âmbito da geografia necessitaria de uma certa exclusividade narrativa e longas páginas de examinação precisas; há trabalhos inteiros dedicados a essa questão. Sendo assim, discorreremos a inserção da paisagem geográfica em nosso trabalho avançando em concepções que permitam a articulação entre os elementos encadeantes que estamos evidenciando em nossa formulação teórica, a saber: o espaço, o sujeito, a imagem, a técnica a, a representação e linguagem. Conceitos íntimos ao entendimento de paisagem enquanto forma interna e externa.

A geografia lê o mundo por meio da paisagem (MOREIRA, 2012, p. 95). Essa afirmação já nos coloca defronte ao nosso objeto e problemática. Ler o mundo, como já argumentamos em linhas pretéritas, é uma dimensão que envolve alternos processos de cunho ideológico, científico,técnico entre outros. Referenciamos a Arte e a ciência como formas de conhecimento do mundo, isto é, do espaço de existência do homem. Nesse sentido eligimos a Geografia como disciplina capaz de realizar essa articulação; poderíamos enfatizar com mais rigor outras áreas do conhecimento, como a filosofia, todavia, a Geografia nos proporciona o caráter estético e político no qual intentamos construir nessa dissertação. Segundo Ruy Moreira (2012, p. 96)

O espaço é um campo externo de percepção, a que se relaciona a imagem que apenas o reproduz (...) reprodução das experiências acumuladas e transformadas em um campo amplo de estado de subjetividade, que conduz o ato de percepção de fora, ao mesmo tempo que é por esta ativada, numa reciprocidade biunívoca de espaço e imagem que leva a que se formem seja uma imagem externa e uma imagem interna, seja um espaço externo e um espaço interno, que só no seu movimento e transposição linguística se bifurcam como um de dentro e um de fora distintos. (MOREIRA, 2012, p. 96)

Tradicionalmente a ciência geográfica concentra seu estudo de paisagens na

forma externa, se separando e distanciando para ler o espaço como um quadro, pautada em uma filosofia cartesiana do século XVII de descrição, comparação, efeito e causa.

Trate-se de um percurso epistemológico complexo, que se desenvolve de forma interligada mas ao mesmo tempo diferenciada nos espaços e tempos múltiplos, onde escolas e linhas de pensamentos se convergem e se separam. Dito dessa maneira, não podemos ocultar a conflitualidade estabelecida no desenvolvimento moderno da geografia, principalmente entorno da fundamentação positivista, sua crise, e a contraposição realizada pela geografia crítica.

Isso se justifica pois a noção de paisagem deriva entre as formas de pensamentos dominantes em cada período, e nessa transitoriedade podemos imaginá-la como um conceito dotado de certa viscosidade, que a torna ora mais densa, material, ora mais subjetiva, simbólica, impalpável. A institucionalização da geografia, logrou o saber unitário e fundou a separação entre filosofia e geografia, e conseqüentemente abandonou a arte como linguagem se firmando no positivismo duro.

A perspectiva da paisagem aqui, diferentemente do duplo subjetivo-objetivo em Humboldt, é a expressão de uma “fisionomia do espaço terrestre”, a colocação de um dado, uma impressão a ser lida no campo da experiência; é ela quem permanecerá no final do século XIX e XX como campo ordenador do saber geográfico, abrindo em Vidal de La Blache (1845-1918) e Ratzel (1844-1904) uma relação do homem com esse emoldurar das características objetivas, a construção material de uma “inscrição” humana no corpo material da natureza. (SILVEIRA, 2012, p. 427)

Diferentemente do romantismo alemão, a concepção de paisagem na França se debruça sobre o meio rural, relacionando a cultura com o trabalho na terra.

Os camponeses ou exploradores burgueses do solo não podiam absolutamente imaginar a beleza do campo sob outro ponto de vista senão aquele da utilidade; e a literatura, interprete natural do pensamento do povo, por

sua vez, se não traduzir, idealizando-a, essa maneira dever. (RECLÚS, 2006, p.66)

Vidal de La Blache desenvolve os conceitos de região e gênero de vida. Em termos conceituais região e paisagem eram definidos como sinônimos. Paul Vidal de La Blalche então finda a fisionomia de paisagem, que tem como método a descrição e caracterização dos territórios, Besse (2006) ao esclarecer esse modo de operar de Vidal coloca:

(...) fisionomia e características não são representações subjetivas, não são seres fictícios forjados para a necessidade da análise pelo intelecto do geógrafo. São realidades objetivas, que identificam verdadeiramente um território, e que é necessário reconhecer, localizar, delimitar, tanto espacialmente como qualitativamente, a fim de “reproduzi –las “. (BESSE, 2006, p. 66).

Seu surgimento parece estar muito atrelado as formas de representação do mundo, seja a corografia, o desenho ou a pintura. Esse pensamento está baseado em uma forma de investigação científica puramente empirista, tonando a paisagem um elemento estático, definido, suscetível de mensurar e classificar, e que exclui a dimensão subjetiva do processo. Isso se justifica pela questão norteadora da geografia, que era responder a questão direta entre homem e natureza.

A Paisagem então se constitui como expressão do modo de vida e fornece a base para o entendimento da habitação e hábitos do homem sobre a superfície da terra, é nesse nexos que surge a noção de cultura para Vidal.

Esse ponto de vista “ecológico” é trasposto para os núcleos urbanos dispersos, pautado ainda nas trocas mercantis e limitados pelos limites das fronteiras naturais. A economia urbana nesse período baseia-se, sobretudo, nas feiras e nos artesanatos, formando uma reciprocidade intensa entre urbano e rural.

A geografia humanista, por sua vez, buscou contribuições da antropologia, psicologia, sociologias, mas sempre com os estudos centrados na subjetividade das interações humanas com o ambiente, utilizando –se da fenomenologia existencialista.

## O SUJEITO E O OBJETO NA PAISAGEM

Entender a paisagem é realizar um mergulho na ontologia do ser, tarefa própria da filosofia, que pretende com essa imersão compreender a relação entre sujeito e mundo. É, ao mesmo tempo, emergir para conhecer o mundo na qual se ambienta essa relação, daí que designamos a geografia como possibilidade de conhecimento, posto que necessitamos reconhecer o mundo como um mundo humanizado, fruto de uma relação entre sociedade e natureza, sendo o espaço o produto dessa relação. O que adensa o discurso, é, sobretudo, a proeminência atual de entender que no tocante do movimento entre mundo interior e mundo exterior reside a paisagem, que se apresenta, portanto, como o elo entre subjetividade e objetividade.

A relação entre sujeito e mundo é, todavia, um objeto incansável da filosofia, tal como é para a geografia o entendimento entre sociedade e natureza. O entrecruzamento dessas duas obsessões dotou o pensamento geográfico de complexas formulações teóricas. Não obstante, parece que a paisagem enquanto categoria do pensamento se funda como elemento estruturante da relação entre homem, natureza, sociedade e espaço.

A paisagem está na relação singular do indivíduo com o mundo, indivíduo esse inserido em uma dimensão cultural, uma memória histórica coletiva e um meio social. A paisagem também está presente na construção material do espaço da vida, expressa como marca do processo civilizatório, por efeito, ela retorna dialeticamente na dimensão cultural e novamente na correlação singular do indivíduo com seu entorno.

Enquanto conceito, a paisagem se mostra um equivalente sofisticado para aquilo que se busca expressar como fronteira, interação, relação entre subjetividade e objetividade, entre mundo simbólico e mundo material. É uma atmosfera envolvente comum a todo ser humano, é o elo nupcial que envolve os sujeitos aos espaços e, conseqüentemente, os sujeitos aos sujeitos. Podemos entendê-la como o movimento incessante que coliga o homem ao mundo; mas nesse movimento o homem não está separado, não é algo dicotômico, divergente e que se liga a uma exterioridade fora de si.

É necessário compreender que o espaço compõe a vida humana, é um espaço



acima de tudo humanizado, e a paisagem desse espaço não possui fronteiras bem definidas, pelo contrário, confunde-se incessantemente subjetividades e materialidades.



Figura 4. Olho-bliteação. A foto em questão procura ilustrar o sentido do *Ver* a paisagem ao mesmo tempo em que questiona a dimensão social e política que estão envolvidas nesse ato. Fotografia realizada por Felipe Bonifácio, Ocupação Dandara, Belo Horizonte, 2012.

O intermédio dos sentidos se faz proeminente, mas é preciso definir de qual sentido estamos conotando. A visão, a audição, o tato e o paladar são sentidos que estão envolvidos na percepção do mundo, mas não podemos separá-los e enxergá-los apenas como um sentido físico, pois eles fazem parte de um mesmo esquema cognitivo que instantaneamente percebe e interpreta, isto é, são elementos complementares, não haveria como distingui-los e isolá-los.

O espaço produzido adentra na complementariedade do conceito de paisagem, principalmente quando utilizamos o ferramental da geografia crítica. Seu surgimento parece minimizar um problema epistemológico que acompanha a história da paisagem. O espaço por seu lado não seria um ente isolado, um real cindido em si mesmo, na qual

o homem capta pelo sentido, e sim um espaço como produto histórico.

O problema se postura na unilateralidade do movimento entre a subjetividade e a objetividade, isto é, a troca unívoca entre o mundo de fora e o mundo de dentro, parece denotar um movimento direto entre uma realidade intransigível e uma subjetividade completamente cristalizada. A paisagem toca na realidade, todavia, uma realidade produzida pelo espaço humano, ou seja, uma construção humana real mas ao mesmo tempo abstrata .

Essa leitura do espaço, uma leitura geográfica, é um discurso possível para compreender o espaço enquanto um ente, trata-se de um modo de ver a realidade e o que qualifica essa leitura são as multideterminações e histórias que se implicam nesse processo. A história da ciência geográfica constrói um entendimento sobre o mundo, entretanto, deve ser um entendimento mutável, pois deve levar em consideração o movimento da sociedade enquanto processo vivo.

É nesse sentido que a paisagem pode ser lida, mas o que realçaremos com certa insistência nesse trabalho é que não é a paisagem que se lê, mas é através dela que se lê, ou seja, por seu fluxo temporal é que lemos o espaço.

A compreensão da paisagem nesses termos conforma uma mudança paradigmática da ciência que historicamente se alicerçou na dicotomia entre ciência objetiva e ciência cognitiva, entre uma dimensão fenomênica e outra material; estamos, portanto, a defender um conceito de paisagem que visa desmontar esse horizonte criado pela ciência positivista que, sobretudo, aparta o homem da sua realidade vivida.

Augustin Berque (2011) nos traz uma importante conceituação do movimento incessante que se realiza entre o subjetivo e o objetivo, o mundo fenomênico e o mundo dos objetos, definindo essa trajetória de *médiance*. Berque busca com esse conceito o rompimento com a dicotomia entre uma visão puramente centrada no indivíduo e outra estritamente atrelada aos objetos.

Concebo a mediância como o sentido ao mesmo tempo subjectivo e objetivo (uma significação, uma sensação, uma tendência), da relação de uma sociedade com a extensão terrestre (relação que é um meio). Este sentido conjuga três níveis: o do em-si das coisas e da natureza (a extensão do mundo físico ou objetivo); o das relações

ecológicas que ligam a espécie humana ao seu ambiente; e o da paisagem, onde atuam as relações de ordem simbólica, pelas quais uma cultura naturaliza a subjetividade coletiva. (BERQUE, 2011, p. 193)

Essa conjugação de fatores se mobiliza de modo complexo e pretende uma articulação integradora, o mundo físico é entendido como a realidade em si, formada por processos da relação entre a sociedade e a natureza, essa relação compreende o mundo formado por uma historicidade, que encarna na matéria essa interação, contudo se parássemos nessa explicação estaríamos reproduzindo os ideais que se fundam as ciências naturais ou sociais positivistas. Entretanto, há um fator complementar que se vale do papel da subjetividade, que por meio de uma relação também histórica compreende, interpreta, percebe, representa, e modifica esse espaço.

O movimento que vai do objetivo para o subjetivo e vice-versa é determinado por Berque de *trajection*, esse deslocamento não se aloca na subjetividade nem no mundo material, é *trajectiva*, está na fronteira, ou seja, é a própria relação que se mutua o tempo todo, nas palavras do autor, é uma *conciliação dinâmica entre o material e o imaterial*, não é um fluxo que se estabelece em um sentido único, *não se trata de uma projeção da subjetividade sobre o ambiente físico mas sim um continuo vai e vem entre o nosso corpo*.

A paisagem incorpora essa mutação, por isso mesmo ela nunca se paira estática, ela é produto dessa relação complexa do meio material com o meio subjetivo, movimento comum a uma individualidade e uma coletividade. Enxergamos em Ruy Moreira (2012) esse intento de dirimir a tensão existente entre uma vertente que se apoia em um mundo construído sobre a lógica racional e o outra vertente que acredita fielmente se tratar de um mundo puramente simbólico. *Trata-se de vencer a dualidade eu-mundo que se instala como cultura do Ocidente e que se implementa no campo epistêmico como uma dualidade racional-simbólica*. (MOREIRA, 2012, p. 95)

As Paisagens estão sempre em transformação, pois no fundo há uma verdadeira transformação do espaço, que se reestrutura a medida que necessita gerar valor, ao passo que necessita criar condições para sua reprodução. O que quero salientar é que não

tocamos a realidade diretamente, tampouco há uma linha de separação bem definida, o que defendemos é que há sempre uma intermediação, uma fronteira de trocas incessantes entre sujeito e mundo, mas não mundo ainda em sua formulação material pura, substancial, mas mundo como espaço, espaço organizado pela sociedade, espaço racionalizado, um espaço produzido pelo homem pelo intermédio das técnicas que chega na dimensão sensível ao homem enquanto ser constituinte e inerente a esse espaço, nesse sentido, não se trata de um homem passivo, apenas receptor das forças espaciais, e sim de um homem sujeito, que produz e se apropria do espaço em questão.

Por isso a paisagem é mutável, pois não é imagem de uma realidade cristalizada, mas imagem de um espaço em constante transformação e conflito; ela não se estende somente enquanto domínio cultural, mas enquanto processos dialéticos decorrentes das trocas entre estrutura e supraestrutura, que operam de modo disjuntivo porém articulados.

O espaço opera de modo dinâmico, é um espaço fluido, na qual Ruy Moreira afirma ser um espaço em rede. A sociedade em rede desarticulou o elo que designava a correspondência direta entre natureza e cultura, e isso acarretou uma nova reestruturação do ver o mundo pela geografia.

A um predomínio ainda muito forte de pensar a paisagem como uma imagem estática, porém a nova organização do espaço reclama por uma nova linguagem da paisagem, uma forma de ver em movimento, a metáfora é como uma imagem de um filme, não mais uma imagem fixa, enquadrada para a eternidade. Brunhes sugere um *olhar do espaço como movimento, em que se privilegia a fluidez*.

De fato a relação entre sociedade e espaço se transtorna por inteiro, principalmente com as transformações oriundas da globalização, que superou os constrangimentos do espaço e introduziu elementos significativos em escala mundial; de modo geral, transformou as relações de produção, a política, a cultura, a economia e as subjetividades.

Não é possível tratar de qualquer questão relacionada a globalização, sem contudo, contextualizar em um nível mais amplo, onde todos esses elementos se articulam, tampouco, negar que a globalização além de estar fincada na estrutura física do mundo é também um processo ideológico.

No afã desse amplo processo, nos cabe trafegar pela dimensão da imagem do mundo, que todavia, transcorrerá paralelamente com a noção de paisagem, entrecruzando por intermédio das técnicas de representações, que diga –se de passagem, se transformam rapidamente e adensam o modo de ver e perceber o mundo.

A ideologia faz parte do processo de conformação do modo de ver o mundo, portanto ela faz parte do espectro que se liga à paisagem, e mais que isso, ela faz parte dos dois espectros indissociáveis, o material e o imaterial. Ela aparece no mundo real, incorporada pelo signo ou pelos símbolos, e também aparece no esquema mental, é uma *validade psicológica*, como afirma Gramsci (1978).

Segundo Milton Santos, a ideologia é ao mesmo tempo, um dado da essência e um dado da existência, (...) nestas condições, a totalidade social é formada por mistos de “realidade“ e “ideologia”. O modo de produção está intimamente ligado a produção de símbolos e ideologias, nesse sentido, a ideologia está presente na realidade social que dialeticamente se volta para a constituição dessa realidade. O capitalismo é um modo de produção “material” e espiritual” complementa Ianni (2002, p. 53).

Paira sobre a sociedade um discurso hegemônico sobre o mundo, que se alicerça em uma estrutura mundial de informação, que tem suas bases muito bem estruturada pela solidariedade entre o Estado e o mercado. A produção ideológica no cerne da sociedade capitalista está atrelada a sua renovação e não por menos, pela sua sobrevivência enquanto modo de produção. Nessa perspectiva, o capitalismo se apodera de um sistema produtor de cultura material, que vai infligir com muita densidade no perceber e pensar o mundo.

O capitalismo luta perpetuamente, portanto, por criar uma paisagem social e física à sua própria imagem, e indispensável para suas necessidades em determinado ponto do tempo, simplesmente para, com igual certeza, minar, desintegrar e até destruir essa paisagem, num ponto posterior do tempo. As contradições internas do capitalismo expressam-se através da formação e re-formação inquietas das paisagens geográficas. (HARVEY, 1985, p. 191).

As representações não são mais signatárias do entrelaçamento entre homem e natureza, a modernidade rompeu essa correlação e lançou o homem em um universo de signos e representações, nesse sentido, David Havey afirma *A certeza do espaço e do lugar absoluto foi substituída pelas inseguranças de um espaço relativo em mudança, em que os eventos de um lugar podiam ter efeitos imediatos e ramificadores sobre vários outros* (2012, p. 238).

Por certo, essa condição foi desencadeada, como já afirmamos anteriormente, pela dupla revolução, industrial e francesa, que uniu a Europa na dimensão política e econômica. Nessa perspectiva, criou –se rapidamente um desenvolvimento desigual e combinado, ao passo que aumentaram as crises simultâneas em todo o continente, afetando diretamente a vida social.

A paisagem é o lugar do relacional onde todos os locais só são compreensíveis por referência a um conjunto que se integra, por sua vez, num conjunto mais vasto. E o que faz com que não haja confusão ou dispersão dos dados sensíveis é, sem dúvida, o fato de que as coisas que a compõe não se ignoram e estão ligadas por um mesmo pacto. (CORAJOURD, 2011, p. 217)

De fato a relação entre sociedade e espaço se transtorna por inteiro, principalmente com as transformações oriundas da globalização, que superou os constrangimentos do espaço e introduziu elementos significativos em escala mundial; de modo geral, transformou as relações de produção, a política, a cultura, a economia e as subjetividades.

É preciso que as pessoas estejam atentas as práticas e técnicas que as dominam. É necessário desnudar os esquemas de produção de ideologia, a máquina ilusória do capitalismo tardio, é necessário que as pessoas tenham consciência das estratégias da classe dominante, que impõe um mundo e impõe um olhar sobre esse mundo. (LACOSTE, 2012, p. 133)

A contribuição revolucionária da geografia crítica se deu pela práxis da leitura do mundo; através de suas categorias foi permitido investigar os movimentos basilares



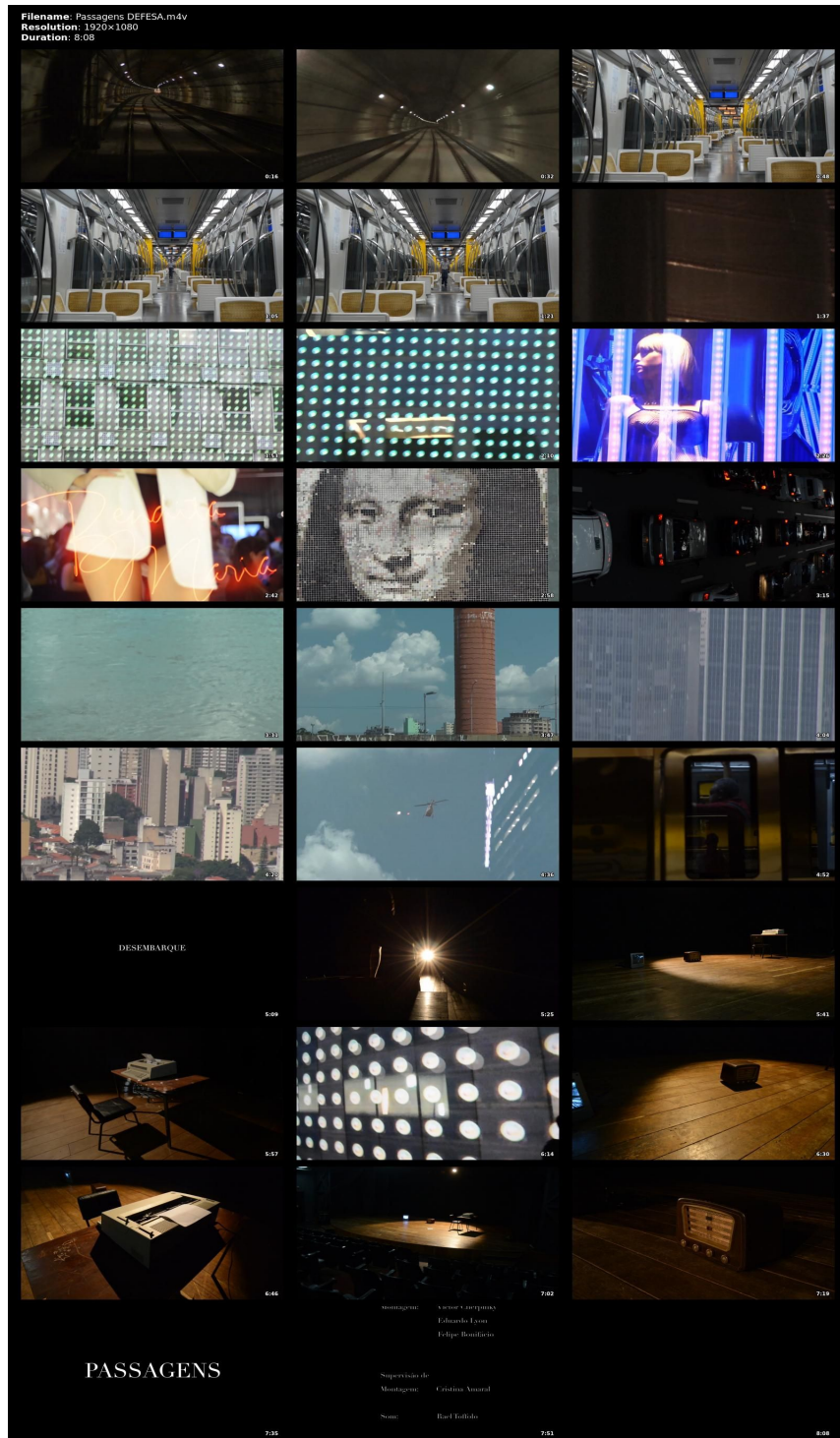
do modo de produção dos homens e dos espaços. Guy Debord soube muito bem decifrar a funcionalidade do urbanismo na sociedade produtora de mercadoria, a função de realizar os imperativos do capital e o apelo ideológico que dele se transcende. David Harvey também se pauta na arquitetura para efetuar os interessantes estudos sobre a condição pós moderna. A relação entre o modo de produção flexível, emergente no capitalismo tardio, oferece elementos concretos para entender mudanças na dimensão cultural. Ambos pensadores alertam para os processos e meios de representação que estão fortemente imbuídos de ideologia dominante.

A organização da sociedade atinge uma dimensão em que o mundo torna-se imagem construída sobre si-mesmo, operação válida principalmente pelo advento do fetichismo. O espaço como uma construção humana não cinge apenas como um meio físico material, mas denota uma dimensão ideológica, uma imagem projetada para gerar os pressupostos da reprodução imanente do espaço.

A imagem surge como um modo de legitimação incorporada para reiterar a imagem do mundo; as técnicas de representações surgem como possibilidades reais de tornar essa imagem concreta. A reprodução das imagens só são possíveis por meios e processos oferecidos pelas técnicas, nesse sentido a técnica se encontra no cerne da produção e reprodução do espaço. Diante dessas proposições, é necessário reafirmar que a paisagem não é sinônimo de espaço. O espaço é a entidade totalizante, é o locus por excelência onde transcorre a vida.

Essa compreensão da paisagem como um estar-no-mundo retira a ideia de paisagem como uma imagem enquadrada, correspondência que se alojou na consciência humana durante esse último século. Portanto, O espaço da vida sugere pensar a paisagem para além do quadro fixo, inclui, nessas circunstâncias as condições territoriais, econômicas, políticas, ideológicas, etc. Amplia, desse modo, as insurgências envolvidas tanto nas alocações de cunho subjetivo quanto objetivo.

## CAPÍTULO 2



Galeria de imagens do vídeo “Passagens” (2014), realizado por Felipe Bonifácio e produzido pelo NEMO (Núcleo de Estudos de Mobilidade e Mobilização) e o MIS (Museu da Imagem e do Som de São Paulo).



## MEIOS E PROCESSOS IMAGÉTICOS

O olho como lente da câmera, ideia primordial do cinema de vanguarda russo, guarda como imperativo o explorar o espaço e registrá-lo, lançando sentimento a objetos insólitos, animando-os, dando-os vida e significado. O homem com uma câmera (1929), obra prima de Dziga Vertov, verte sobre esse explorar humano no espaço urbano, a busca insaciável pela imagem, o percorrer e explorar o mundo como tarefa. Não há riscos que interfere o desejo de percorrer o urbano com a câmera-olho para flagrar a vida de surpresa. Dziga Vertov anunciou uma nova linguagem, guarnecida futuramente na linguagem documental, inverteu a lógica cinematográfica e contribuiu para a construção de outras formas narrativas. O apelo pelo real tomou outros sentidos, poético, construtivista, mostrou não apenas um país, a Rússia e todas as transformações que borbulhavam, mas uma nova forma de versar com as imagens, que se expressam a partir da montagem.

O percorrer o espaço como história, aproximação cara a atitude do *flaneur*, a emblemática figura de Baudelaire (1821-1867), abre as portas da percepção de quem o faz. A paisagem é experienciada de modo alterno, esmiuçada em estado de atenção, onde qualquer detalhe peculiar se promove como objeto passível de contemplação. Contemplação inventiva, feita em movimento, não mais a clássica, passiva, do cume da montanha como empregou Petrarca, mas entrando na mobilidade, na velocidade da compressão temporal, no fluxo do tempo que a modernidade “inventou”.

Mas, contudo, nada impede que seja feita na diferenciação, no jogo dialético entre o contemplar ativo e passivo. O olhar fortuito do caminhar displicente ou o olhar fixo, ocioso do alto de uma arranha céu, podem ser formas de experiências paisagísticas coexistentes, ambas uma atitude frente a paisagem, pois não deve haver regras nessa relação, a troca entre interior e exterior nunca cessa, o método envolvido, o registro, a captação, a atenção se diferem singularmente.

Aqui apontamos a imersão na paisagem produzida multi-sensorialmente e em

movimento como umas das formas emergentes da modernidade, onde o espaço atua em tempos cada vez mais rápidos, entrecruzados simultaneamente por outros processos de informações. A visão icnográfica é apenas mais um dos elementos de expressão da paisagem, ela é multifacetada. A experiência sensorial no espaço sensível atinge o corpo por todos os lados e versar sobre essas experiências perpassa linguagens e meios, a materialização de um conceito do mundo pode ser realizada através da música, da literatura, do cinema, das obras plásticas, pela linguagem científica, ou seja, por diversos campos de atuação.

O sujeito imerso a essas novas experiências perceptivas, principalmente pós-revolução industrial, atinge seu êxtase na metrópole contemporânea. A imagem da cidade já não é um quadro de um tempo lento, dilatado, formando pelas mudanças de um ambiente majoritariamente rural. A representação não se contenta com o congelamento do tempo, ela quer ser a própria expressão do tempo e do espaço, quer o movimento, deseja que a figuração mova-se tal como o é na realidade.

O olhar do *flâneur* acaba instaurando essa visada, possui referência nas obras imagéticas, por isso produz, mesmo que mentalmente, quadros e fotografias e mais adiante filmes e vídeos, hoje, todos essas formas sobrepostas. Então há um processo em redes justapostas, onde a imagem liberta-se do seu meio veiculador e vai se implementar no modo de ver.

Com as novas tecnologias o *flâneur* contemporâneo adquiriu a capacidade de veicular instantaneamente sua percepção; a câmera absorve suas sensações e visualidades, as guardam a fim de prender o tempo. Em outros tempos as guardavam em sua memória, aos poucos essas imagens mentais iam se dissolvendo, no processo paulatino do esquecimento e da fragmentação em espaços de tempos mentais. Não eram imagens que se transformavam em matéria, estava fadada ao processo comunicativo da fala, a transmissão oral.

A técnica permitiu materializar esse momento, transformá-lo em uma construção do real, um objeto físico por assim dizer, passível de verificação exterior por outros sujeitos e grupos. A expressão e comunicação dessa permite compartilhar não apenas modos de ver o mundo mas o próprio *estar no mundo*.

A capacidade filmica de aliar imagem/som, além de permitir uma expressão do real de forma sofisticada, permitiu expressar ideias e conceitos de forma complexa. Essa instrumentalização técnica com gênese na modernidade alterou de forma revolucionária o modo de construir imagens e sensações, e não somente no campo da produção, reprodução e recepção. A própria técnica, de modo dendrítico, se inseriu na própria paisagem do real, o que formou um meio técnico. Movimento que atinge o aparelho sensorial humano e conseqüentemente a subjetividade, isto é, trata-se de uma mudança paradigmática.

A constituição da imagem da cidade passa por esse processo modernizador. Walter Benjamin, em sua obra magistral, *Passagens* (2006), nos conduz para o *flaneur* errante que encontra nas ruas o desembocar para novos espaços tempos. O vagabundo, no sentido terno do termo, se encanta com a visualidade das galerias, imagens que pululam para a subjetividade consumidora de informações desse sujeito imerso nas linguagens. Um mundo que se transformou em museu vivo, passível de contemplação e perda, Nelson Brissac Peixoto sintetiza afirmando, *a paisagem contemporânea é um vasto lugar de passagem* (2012, p. 237). Baudelaire em seu próprio flunar se encanta pelos novos objetos da modernidade, pelo efêmero que escapa as mãos; o reflexo da luz do poste será para o basbaque a inspiração para salvaguardar tal impressão em forma de poema.

Formam nesse sentido formações conjunturais próprias ao tempo, com seus instrumentos de identificação e suas técnicas de representação e expressão funcionando coadunamente. O que dizer do vídeo dos anos 80 a própria emergência da luz de neon, as danças e performances que eram captadas por vídeos, o poder da cultura de massa em replicar a cultura própria a esse tempo, formam-se, desse modo, uma paisagem imaginada de cada tempo, com seus elementos definidores.

As transformações técnicas aceleradas transmutaram a engenhosidade pautada no mecânico do final dos séculos XIX e início do século XX para um ambiente multimídia, que conheceu a eletrônica e posteriormente o digital. Na metrópole global, não é mais a luz incandescente a possuidora de um grande poder de comoção, tampouco o trem em profundidade na tela. O acúmulo de imagens de diversas origens e formas se

multiplicaram, rodam todos os lugares e meios, um palimpsesto eletrônico de imagens miscigenadas. Um urbano efervescente se forma entre as transitoriedades culturais, a paisagem urbana expõe imagens refletidas e espelhadas de arranha-céus, o led e a publicidade entorpecem a visão, marcas de uma civilização regida por corporações que exibem totens que informam que estamos na sociedade do consumo, enfim, a experiência estética em sua constituição material formam um todo material espacial simbólico que inegavelmente é conduzida pela paisagem.

A experiência da mobilidade é elevada pelo advento dos transportes, estamos defronte à janela, seja do elevador panorâmico, seja do automóvel, corpos são conduzidos pelo espaço, a paisagem se apresenta como filmes, enxergamos em *travelings*, miramos de baixo para cima de cima para baixo, criamos perspectivas múltiplas, enquadramentos diferenciados, filmamos com os olhos. O cine -olho de Vertov agora metabolizado por máquinas que convivem no urbano. Esse olhar cinematográfico, por efeito, não elimina o olhar pictórico ou fotográfico – são trans – convergem, isto é, o olhar não mais puro, olhar no lugar do entre imagens.

Vivemos sobre um estoque de imagens, camadas e camadas, compondo nosso *modo de ver*, por isso do imperativo que infere a paisagem como uma dimensão cultural. Ferraz diz: *A imagem certamente é algo distinto em quem pensa, mas não se encontra em separado se sim inerente, amalgamada ao ato de pensar, ou seja, de produzir pensamento sobre e com o mundo.* (2012, p. 361)

A arte de representar perpassa por diversos meios e processos. Há um incômodo em certos video-artistas que não se satisfazem com a clausura da imagem. Esses, em busca de outros meios, expandem a imagem, liberta o espírito do quadro, incorporando a imagem no espaço, a encarnação. Conecta o dispositivo a fim de encontrar novas soluções de (re)apresentação. O cinema expandido é um intento de libertar a imagem do território do quadro.

Experimenta-se uma fase onde imagem não necessariamente possui vínculo com o real. A fotografia analógica e o cinema de película possuem um referente colado a matéria, era necessário a luz, matéria-prima primordial para que se fizesse nascer imagem. O “suporte” digital, por seu lado, permitiu a criação de imagens a partir do

intervalo entre zero e um, sistema matemático que proporciona vida aos pontos, preenchendo de cores os *pixels*.



Figura 5. *Frame* do vídeo “Passagens” (2014) realizado por Felipe Bonifácio. A sobreposição de LED's sobre a imagem de um edifício é um intento de representar a dissolução do mundo das imagens na paisagem urbana.

Ao mesmo tempo que se cria vertiginosamente novas formas de produzir imagens, o real também é afetado por máquinas que conseguem “enxergar” o fractal, dessa forma, o invisível se apresenta visível. Hoje, com altas tecnologias, também é possível recriar o real, o hiper -realismo, nesse sentido, representa de forma visceral o que outrora foi a pintura realista do século XVII.

Retorna, dessa forma, uma indagação fixa nesse trabalho: onde reside a paisagem em tudo isso? Augustin Berque fala em morte da paisagem, em um processo destruidor chamado descosmicização, isto é, *que faz da paisagem um objeto fetiche, abstraído de sua mediancia.* (2011, p. 212). Em um primeiro processo a imagem pode ter corroborado para essa descosmicização, ao abstrair e recortar um fragmento da realidade e trafegar pelo espaço retirando seu signatário real, a imagem retira a unidade co-habitada do homem com seu meio, a *trajection* que nos ensina Berque.

A morte da paisagem poderia também se ampliar como metáfora se a

transferíssemos para o suporte de representação, no entanto, notamos que ela ainda resiste quando o suporte esta voltado para a dimensão artística, isto é, quando há um intento de compreender a essência entre homem e mundo.

A pintura foi por excelência a residência fiel da paisagem, a própria noção da palavra se confunde com o gênero pictórico. A fotografia ainda conseguiu amalgamar a paisagem como modo de representação após servir de instrumento ótico para a pintura. O cinema, por seu turno, parece eventrar para a narrativa dramática com muito mais ênfase, a paisagem se tornou objeto secundário, pelo menos no cinema hegemônico. A reflexão sobre paisagem parece não ter espaço no cinema industrial.

É no cinema de arte ou de experimentação que a paisagem volta a ser protagonista. O cinema de arte elege a paisagem como motivo de representação em algumas de suas obras, pois é um cinema engajado com a condição humana. São, na maioria das vezes, obras que na verticalidade da montagem lidam com questões internas do cinema, o problema da representação, o dispositivo, a imagem, enfim, aquilo que é caro à epistemologia do cinema e conseqüentemente do olhar.

O vídeo, enquanto suporte, aparece de forma surpreendente e alimenta a discussão sobre paisagens, mesmo que de forma indireta. Na video-instalação encontra o aditivo qualificador da problemática entre receptividade e obra. O cinema expandido, realizado fora do cubo negro clássico traz de modo crítico a questão da produção da imagem. A vídeo-instalação re-significa o panorama ( as imagens vistas ao passar do caminhante) dispondo-se no espaço para o movimento do espectador a fim de interagir.

Fotografia, cinema, pintura escultura, fundidos no espaço; a imagem incorporando na carne da paisagem, não há mais limites do quadro, a arte fora da estrutura positivista quer refletir o que é ver e pensar. As instalações do brasileiro Rafael França (1957-1991), por exemplo, possuem como tema principal a própria (re)representação; dispositivo mirando dispositivo, a técnica como motivo, indagando o que é o ver na era das imagens. Questão artística e científica por excelência, ver e pensar não está no prontuario da arte de mercado, feita com o intuito de alienar. Assim a a questão da paisagem e das linguagens estão confinadas no ambiente acadêmico ou nos espaços destinados às artes. Romper com essas prisões parece tarefa difícil. A cultura de

massa, tão bem transmitida pela mídia hegemônica, quer em seu projeto fundador realizar o simulacro, a hiper-realidade transposta para a tela a fim de confundir os dois mundos. Ao contrário do cinema do choque proposto por Eisenstein, quer dissolver o pensar no ver.

O vídeo como obra aberta pretende compartilhar uma sensação de *estar no mundo*. Não há a necessidade de uma obra onde se resolva o assunto e explique o objeto de maneira estrita e de modo formal, com linhas que obedecem curvas dramáticas e narrativas estabelecidas nos cânones da indústria cinematográfica. O vídeo, desde sua formação como um meio eletrônico, já possuía certa dificuldade em se expressar em uma narrativa linear, contando história, tal qual se passa com o cinema convencional da indústria de massa. A ficção, na verdade, representou um desafio para os videoartistas, daí a aproximação do vídeo com o formato documental ou na prática de experiências imagéticas.

Para os videoartistas que se eventraram pela teoria, o vídeo poderia ser realizado como um dispositivo de circulação de fluxo, passagem, um canal onde uma realidade nova poderia surgir ou sugerir, como forma de expressar outras percepções, com linguagem própria, digredida das regras de filmagem. O vídeo como uma escrita por imagens guiada pelo sentimento e pela práxis do estar gravando e a edição como possibilidade aberta de criação de um novo produto.

O vídeo processual lida mais com o caos do mundo do que a racionalização e o controle total sobre a obra. O acaso surgiu como uma possibilidade, o que induz a pensar sobre a estranheza, a alteridade, o outro. Prerrogativas fundamentais para conhecer o mundo a partir de novas formas, desconhecidas a priori, mas que ao entrar no fluxo da gravação já tomam outros significados e assim como uma esponja os absorve. O objeto desprende-se assim do mundo objetivo para um espaço misto, pois não é somente a lente que os incorporou, mas o próprio indivíduo.

O advento da comunicação e dos transportes transtornaram o modo de vida em sociedade implantando cada vez mais velocidade nas trocas informacionais e de locomoção. A experiência da passagem pelos lugares, realizada pelo movimento, alterou o modo de conceber a paisagem. A experiência espaço-temporal é marcada na



atualidade pelo movimento. Talvez a ideia rígida de um mundo marcado pelo tempo longo, de transformações lentas, podem ainda ser encontradas em comunidade isoladas, em o mundo que ainda exerça a dinâmica das regiões ou em última instancia dos lugares.

Na sociedade em rede, influenciada pela globalização e pelos imperativos do capital, a velocidade já foi suplantada em termos materiais e submeteu o homem ao mesmo estatuto. Transformações ocorrem ao nível do solo, oriunda de sua valorização gerida pela dinâmica do capital que produz o espaço e dessa forma exerce mudanças físicas na paisagem. O que antes era um estaleiro abandonado, amanhã poderá ser um aeroporto, ou vice –versa, o que outrora era realizado pelos pés, hoje pode ser alcançado pelo metrô ou trem.

Em termos subjetivos essa mudança também ocorre; o conhecimento do mundo é antologicamente relacionado ao movimento, para isso podemos nos basear nas representações encontradas nas cavernas, que curiosamente desejam captar o movimento: animais com oito patas que proporcionam a ideia de corrida, os confrontos entre os ônix que aparentam acontecer com a intensidade da própria ação, ou a apropriação das próprias estrias das cavernas utilizados para denotar a concepção cinematográfica.

Após um salto temporal e tecnológico, o homem não mais caminha em sua atitude nômade, mas provido de navios, automóveis, aviões etc. A experiência paisagística conhece outros ângulos, outras perspectivas, novos enquadramentos e um novo mundo.

O urbano toma as concepções referentes as imagens, a estética do mundo enfim é envolvida pela dimensão do espetáculo e os seres humanos conhecem o mundo intermediado por um espaço construído, tanto no âmbito material como ideológico. A vida se confunde com as cenas do cinema e com as imagens das outras artes como o teatro, a literatura, as fotografias, as pinturas, os vídeos, enfim, o homem emerge e conhece novas linguagens urbanas, que irão definitivamente fazer parte do seu mundo semiótico. São produtos que agem com grande ênfase na paisagem mental, dispositivos que constroem e induzem a interpretação do real.

Conhecer a paisagem passa necessariamente pela mobilidade humana pelo



espaço, não há forma determinante de marcar tal façanha, ela parece ser inerente ao ser humano, se é que em termos antropológicos podemos afirmar essa tal essência.

O ato contemplativo estabelece novas concepções com o caminhar espacial, até mesmo chegar ao cume da montanha, como empreendeu Petrarca, foi antecedido por um caminhar ou escalar. A passagem do homem foi definida como motivo de representação entre vários movimentos artísticos da pintura. No romantismo alemão, o explorador solitário examinava a paisagem como um forasteiro, não lhe pertencia enquanto morada tais paisagens, elas o encantam por serem selvagem, pertencer a um espaço envolto de mistérios, desprendido de sua correspondência direta como estabelecida outrora pelo lugar de vivência. O caminhante ou explorador conhece novas terras, para além de sua territorialidade local, e isso o invade, causa comoção, é um conhecer o mundo na mobilidade.

Na pintura impressionista, o caminho estava delineado como forma de expressar a perspectiva, uma perspectiva diferenciada daquela exposta no renascimento do *quattrocento*, não mais central de um ponto de vista privilegiado, do alto e autônoma, mas um ponto de vista do sujeito, justamente daquele que anda por esse caminho, o segue, e apreende o que lhe circunda, notadamente, as cores singulares, a luz e seus efeitos dissonantes que o movimento lhe causa.

O *flâneur* deseja explorar cada detalhe da vida fortuita, transformá-la em poesia ou pintura, seu olhar fotográfico e cinemático capta a cidade por movimento, quer lhe dar vida aos sentidos, não lhe cabe mais a atitude imóvel do tempo longo em um espaço de transformações rápidas.

Tudo incide de modo evasivo, a vida urbana traceja a subjetividade imersa em um mundo repleto de sons e imagens, uma paisagem rica de sentidos agora quer ser representada. O cubismo e as técnicas de colagem e sobreposição de matérias desconstruíram a regra hierárquica do ponto de vista privilegiado do espaço, com um intuito de *apresentar* o real e não *representá-lo*, lançaram –se no uso de materiais táteis, recortando e fragmentando o real. O estatuto do olhar muda, e com ele a representação. A necessidade de capturar o movimento é sanada pela máquina, a mesma que engendrou o próprio movimento do olhar.

O entrave para uma representação automática da realidade encontrava barreiras

na mediação humana, no entanto, sua libertação aparece pronunciada na invenção da câmara escura, objeto que teoricamente retirava a intervenção manual de cena.

Cabe ressaltar, que as máquinas estavam invadindo com muita densidade a vida cotidiana das cidades, presentes cada vez mais nos transportes, nas comunicações e nas fábricas. Não obstante, sua incorporação na dimensão estética e de representação acarretaram uma revolução na figuração do mundo.

Seu progresso se favoreceu dos conhecimentos técnicos e científicos, mas também fortemente sobre os estudos sobre as imagens. Edmond Couchot (2011), nos fala dos pintores do Impressionismo e do Pós impressionismo, pois esses, apoiaram-se nas técnicas do divisionismo e do pontilismo, formas que mais tarde adentrariam no mundo das imagens técnicas. A diferença é que no impressionismo o artista intervém sua visão subjetiva, não é mas a realidade espelhada o grande objeto de obstinação, mas uma realidade penetrada por sentimentos.

O princípio da câmara escura é desenvolvido. O orifício é substituído pelas objetivas, as lentes, e o fundo polido substituído por uma película fotossensível. A imagem se transforma em um análogo do real, suplantado ao espectador a ilusão do real. *Marca instantânea do real, a foto prende-se para sempre ao real através dos fios invisíveis da luz* (COUCHOT, 2011, p. 40).

Os aparelhos produtores de imagens também são responsáveis por armazenar, e nisso reside uma capacidade também humana, que é a memória. Nessa linha de pensamento as histórias podem ser criadas a partir desse material visual, uma história agora composta por imagens, fato que revoluciona o modo da sociedade lidar com o passado.

A imagem transforma o imaginário da sociedade, são cartografias que sugerem modos de se orientar e que traceja uma consciência histórica. Por isso as imagens agem de forma dendrítica no nosso estar-no-mundo.

É necessário ter em vista um conflito muito inusitado que ressalta Vilém Flusser (2011), e que para nós se apresenta nos seguintes termos: o aparelho produtor de imagens, criados no cerne da sociedade mercadológica, possui em seu interior mecanismos automáticos, programas configurados para seguir uma certa lógica de captura. Cabe ao produtor da imagem reverter esse processo vertical, e trazer pela

conjunção criativa e artística uma processualidade que desmantele a imposição do olhar.



Figura 6. Fotografia clássica da cidade do Rio de Janeiro. O ponto de vista aéreo e o enquadramento colocam essa imagem como uma das paisagens oficiais da cidade. Fotografia realizada por Felipe Bonifácio, 2013.

A reprodução mecânica permitiu transpor a realidade aparente para a imagem fotográfica, desmantelando qualquer dúvida que aquilo que estava impresso era de fato o real. Essa afirmação, na verdade, fazia parte de uma ideologia dominante que exigia um realismo das representações.

Essa prerrogativa tentou esvaziar traços da intenção subjetiva que poderiam estar presente na produção visual, ou seja, em uma imagem captada pela câmera nada existiria senão a objetividade, o homem se colocaria, nessa perspectiva, como mero operador.

Segundo Arlindo Machado : *é assim que a fotografia aparece sob a ideologia dominante: como apropriação do referente, não para fins de conhecimento, mas para garantir uma posse, um poder, ou pelo menos um controle.* (2008, p. 41).

A imagem fotográfica serviu para fixar uma história feitas de imagens, imagens

de um cotidiano que passou a ser reconhecido como um cotidiano comum a todos, inexorável e quase imutável. Walter Benjamin nos lembra do alinhamento entre a fotografia e a história da imprensa, cujo o efeito foi provocar uma associação e uma potencialização ao verbal.

Não há como negar o intenso exercício de poder que a imprensa pairou sobre a sociedade, tampouco, a apropriação a seu bel prazer das imagens. A fotografia “realista” serviu como instrumento de fortalecimento de uma consciência urbana, fundamentada em uma ilusão que ativava prontamente o sistema de pensamentos e crenças necessários para o interesse da classe dominante.

Walter Benjamin cita Atget como percussor da fotografia surrealista. Atget começou por desinfetar a atmosfera asfixiante que a fotografia construía. Sua composição nasce do vaguear pela cidade, tarefas comuns a outros artistas *flaneur*, principalmente aqueles que experimentavam a urbanização avançada, como Nova York, Paris ou Londres.

Ele procurava em suas fotografias sempre o desaparecido, o escondido, captando a cidade em seus detalhes pormenores e contraditoriamente vazia, não mais a multidão e as pessoas eram os centros da objetiva. Eram os ambientes solitários que o interessava, mostrava, assim, a cidade disjuntiva, que não era comum aos olhos de todos. Postura adversa de Atget, que em um ambiente dominado por belas paisagens e retratos exímios da burguesia, buscava no fortuito do cotidiano a disposição contrária.

O mundo da mercadoria, nesse período, adentrava nos referentes espaços tomando formas emblemáticas. A paisagem urbana foi travestida pela imagem do consumo, evidenciada pelas galerias e ruas que exibiam o mundo da burguesia que costurava a semiotização urbana.

A imagem não gera aspectos meramente intelectuais, no domicílio estrito da racionalidade. Ela intervém na dimensão corporal, suscita emoções, sentimentos, paixões e convalescência que não podemos definir exatamente onde se aloja e por onde exatamente recebemos. A ciência que ligou a imagem diretamente ao sentido da visão, neutralizou o corpo como elemento ativo do conhecimento e da percepção. A imagem também não é mera representação de alguma coisa ou objeto, ela é veículo de força, um canal de transferência de fluxos de poder, por isso ela ocupa uma posição privilegiada

na interpretação da realidade. A imagem enquanto sujeito exerce ligação entre forma e conteúdo que opera com grande magnitude do sentir e perceber, dessa forma, é capaz de participar de modo elevado na compreensão do real.

A imagem erótica<sup>4</sup> explorada pela publicidade contemporânea deflagra desejos e paixões ardentes, importa dos conhecimentos científicos a chave da cognição humana, trabalhando com essas armas os interesses que lhes são próprios, usufruindo o poder ilusório da imagem técnica cada vez mais sofisticada - capaz de fabricar sonhos e ideologias - o domínio sobre a massa, os contingentes necessários para a reprodução do capital.

Walter Benjamin concordando com Marx coloca que o capitalismo enquanto sistema não só efetuará a crescente exploração do homem, como criará condições para a sua própria supressão. As técnicas em transformação e desenvolvimento irão exercer papel central na produção e reprodução de obras artísticas.

Nas obras cinematográficas, a reprodutividade técnica do produto, não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutividade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. (BENJAMIN, 1992, p. 172)

Na sociedade da imagem existe um esforço em ocultar as técnicas de representação, Ismail Xavier (2012) afirma: é como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente. A ocultação, nessa perspectiva, pode estar associada com a fórmula de fazer desconhecer o que domina, criar o ambiente para que haja uma contemplação livre, que se afunda na representação. Ao

---

4

Utilizamos erótica não no sentido sexual da palavra (apesar de também se enquadrar) mas no sentido do poder sedutor, de gerar um envolvimento com o observador.

mesmo tempo exige uma ideologia que eleva as tecnologias como a mais alta cultura e o estágio mais elevado do desenvolvimento. Essa conjuntura faz o homem acreditar na naturalização do progresso e aceitar a vida imposta; as representações corroboram para a constituição desse universo ao mesmo tempo que entorpece a racionalidade crítica.

Nesse sentido surge a ideia de fábrica de sonhos, que Hollywood incorpora e se muni muito bem. Na opinião de Ismail Xavier: *os problemas básicos em torno da produção de Hollywood não está no fato de existir uma fabricação; mas está no método desta fabricação e na articulação deste método com os interesses dos donos da indústria (ou com os imperativos da ideologia burguesa)*. (2012, p. 43)

A decantação das técnicas para o mercado e sua rápida assimilação transformou a relação que estava posta no campo da imagem –movimento: enquanto domínio político –ideológico, o cinema estava à disposição das grandes indústrias culturais ou dos Estados nacionais, mas a partir desse processo a sociedade se viu possibilitada de também criar formas de representações imagéticas, entretanto a “liberdade” dada se viu acurralada pelos limites impostos a essa técnica.

A interpenetração do vídeo na escala do cotidiano da sociedade significou desdobramentos importantes e até mesmos inesperados. O vídeo se estendeu no cerne mercadológico da indústria cultural, mas viu sua apropriação de modo peculiar nas re-significações realizadas por videoartistas e documentaristas, o que possibilitou a tendência de outros usos, despertando nos sujeitos usuários outras formas de apropriações.

Em um primeiro momento o vídeo se portou como um importante veículo do cinema, o VHS proporcionou que a indústria cultural utilizasse esse artefato para carregar os filmes até as massas, atribuindo-o como mais um complemento ao consumo de entretenimento.

As câmeras filmadoras também conquistaram espaço no ambiente doméstico, servindo de meio de representação para eventos ritualísticos das famílias. As imagens, objetos e gestos cotidianos começaram a fazer para da autorepresentação. A atitude de guardar registros e documentar a vida se processou como uma afazer cultural e foi paulatinamente se encrustando da vida social.

Os artistas plásticos foram os primeiros a depurar o limite do vídeo, explorando-



o como meio e processo artístico, em uma postura consciente de questionamentos que incluíam a funcionalidade da arte e sua institucionalidade.

As vídeos-instalações articulavam realidades e subjetividades para além da janela de reprodução, na interatividade entre sujeito observador e sujeito obra, conceito que se evidencia ao se utilizar de mecanismos que expõe os meios dos quais são expressos.

Comumente o vídeo é retratado como uma passagem entre o dispositivo cinematográfico e a imagem digital, mas não há como negar sua posição como prelúdio da ressignificação criativa e crítica. O vídeo projetou a arquitetura que permitiu sobrepor imagens, fazer colagens, incrustações, *bricolagens*, manipulações, além de incluir som, textos, figuras e fotografias, ações que seriam mais tarde intensamente aprimorada pela imagem digital.

Essa capacidade híbrida inspirou pensadores e artistas a dotar o vídeo como um meio capaz de dar forma ao pensamento. Segundo Phillippe Dubois (2010), a lógica do vídeo se opõe a lógica das pinturas e dos cinemas que tem como mote os cânones da realidade humanista, pois no vídeo não existe mais a perspectiva espacial no interior da imagem, e sim fragmentos, objetos isolados em uma imagem sedimentada, o vídeo se apresenta assim mais como uma escritura de imagens.

Tais prerrogativas nos infere refletir o vídeo como mais um componente da interpretação da realidade, mas não é a sua capacidade de reproduzi-la de modo detalhado que fará da obra uma potencialidade reflexiva, a questão não se pauta na capacidade técnica de produção do efeito do real, e sim, na condição de conjugar no interior de sua montagem o arranjo das ideias que formam a reflexão, com a impressão da subjetividade sendo realizada por símbolos, alegorias, discursos, narrativas, etc.

A paisagem ao ser representada chega mais como uma ideia do que como uma imagem simulacro, trata-se, em outras palavras, da produção de sentidos, indo mais em direção à montagem intelectual<sup>5</sup> que Eisenstein formulou.

---

5

Eisenstein advogava em favor dos choques das imagens, não o encadeamento de forma a partilhar uma narrativa, e sim a oposição, concepção cara a lei da dialética. O objetivo é o choque, o efeito do choque, segundo Eisenstein, o força pensar, essa é a missão do cinema, forçar pensar a realidade. O cinema deve pensar por imagens em vez de narrar por imagens.

A experimentação com os novos meios tecnológicos era um modo de contrapor os efeitos dominantes da televisão que se já se fazia densamente presente no cotidiano, pois como afirma David Harvey, *a televisão é ela mesma um produto do capitalismo avançado e, como tal, tem de ser vista no contexto de uma cultura do consumismo*. (2011, p. 36)

As obras em vídeo desse período marcavam as condições de aprisionamento da vida diária, amiúde, buscavam denunciar o modo de operar da mídia de massa, utilizando –se até mesmo de produções televisivas, re-significando-as e deslaçando um outro olhar. Obviamente que essas produções se posicionavam de um modo contra cultural, procurando uma interação provocativa com o público, isto é, existia uma intensão de demonstrar que aquilo que a mídia utilizava tão amplamente e já de forma naturalizada, como parte estruturante dela, poderia ser usado de outras maneiras, com outros conteúdos e outros sentidos. Segundo Leticia Parente, *A arte é um instrumento de descoberta e conhecimento do mundo, remetendo àquele que se conecta com ela; não ao seu conteúdo mais direto, propriamente dito, ‘mas ao modo pelo qual ele é transmitido’ (processo)*.

A questão do processo, a arquitetura envolvida ou o dispositivo conectado eram objetos de reflexão dos videoartistas, e isso, torna-se muito importante na medida que podemos refletir sobre o espaço técnico científico e informacional, não a arte como produto cristalizado dotado de um conteúdo e forma, mas para além, na questão da materialidade da comunicação, os processos, os meios envolvidos, o dispositivo aparente. Parece que o vídeo foi esse objeto que desnudou a técnica, a partir do momento que apresenta a representação, a imagem e o som como todos seus ruídos e (in) capacidades.

A questão posta pelos artistas não procurava refletir somente a imagem pela imagem, mas o caráter técnico que a circundava, trazendo para o real e indagando como isso nos produz, nos influencia, nos afeta. Arte e vida se implicando, e a técnica que se liga a isso sendo denunciada, apresentada e discutida.

Pensar os meios e processos é distanciar do ilusionismo que a imagem pode gerar, segundo Guy Debord, *quando o mundo real se transforma em simples imagem, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento*



*hipnótico*. David Harvey completa:

Isso dirige a nossa atenção para a produção de necessidades e desejos, para a mobilização do desejo e da fantasia, para a política da distração como parte do impulso para manter nos mercados de consumo uma demanda capaz de conservar a lucratividade da produção capitalista (HARVEY, 2011, p. 64).

As tecnologias numéricas transtornaram a lógica figurativa pautada no analógico, o *pixel* assume um papel notável e subverte a lógica da representação. Agora a matéria figurada é produto de um cálculo numérico realizado no programa do aparelho, eis por isso que lhe é concedido o estatuto de simulação.

As tecnologias analógicas (o mecanismo ainda que pautado em leis da física e da química) era um procedimento da ordem do real, pois a imagem era projetada fisicamente sobre uma superfície. A realidade virtual desaloja os substratos materiais básicos, como o filme, e se transmuta em números e dados.

A imagem formada por *pixel* tende a incorporar todas as imagens automáticas, pois no âmbito da manipulação, da impressão, da difusão, da transmissão, enfim, de todas as formas que usam a tecnologia digital, a imagem tende a entrar na mesma lógica. Ora, se a imagem apresenta uma compreensão da realidade, se faz necessário conhecer a técnica envolvida e suas linguagens. Elas operam na gestão do espaço e do tempo, portanto a nível de paisagem

Algumas transformações são conduzidas por esse câmbio tecnológico, mas é importante frisar que não ocorre por meio dessa nova tecnologia uma ruptura histórica ou uma revolução da imagem. O que incide é uma história que toma um seguimento projetado no projeto renascentista e adquire sua forma mais completa, pelo menos em última análise, na tecnologia digital.

As famílias de técnicas emergentes com o fim do século XX – combinando informática e eletrônica, sobretudo –

oferecem a possibilidade de superação do imperativo da tecnologia hegemônica e paralelamente admitem a proliferação de novos arranjos, com a retomada da criatividade. Isso, aliás, já se está se dando nas áreas da sociedade em que a divisão do trabalho se produz de baixo para cima. Aqui, a produção do novo e o uso e a difusão do novo deixam de ser monopolizados por um capital cada vez mais concentrado para pertencer ao domínio do maior número, possibilitando afinal a emergência de um verdadeiro mundo da inteligência. (SANTOS, 2002, p. 165).

Um avanço já pode ser sinalizado. A questão tecnológica já não é um entrave ou um obstáculo, pelo contrário, ela já faz parte do cotidiano daqueles que buscam criar produtos culturais que constroem novas informações. Cabe salientar, como ressalta Milton Santos, uma necessidade de apropriação crítica desses meios a fim de estabelecer outras linguagens.

A revolução digital alterou o modo de produção e recebimento dessas obras audiovisuais, os softwares de montagem e as câmeras portáteis digitais atingiram a dimensão do cotidiano social, e alteraram a relação do homem com a técnica, trazendo a interatividade homem-máquina para uma dimensão nunca antes experimentada.

Não podemos enxergar esse movimento como uma trajetória unicamente positiva, há uma série de questões que necessitam ser avaliadas e criticadas, mas também não podemos abandonar as influências sócio-espaciais dessas novas tecnologias.

As redes sociais virtuais interferiram com muita propriedade na vida cotidiana e exerceram uma mudança significativa no modo de receber e transmitir as informações, transtornando um rearranjo na mídia de uma forma mais ampla. O que acontece hoje é uma reestruturação midiática, visto que há um aumento crescente de novos meios e processos de gerar e transmitir informações.

## CONCLUSÃO

Há vínculos intrínsecos entre paisagem e imagem, não caberá aqui certamente separá-las, e sim compreendê-la em sua forma mais plena, repleta de uma complexidade que se intensifica a partir dos processos reais que se estabelecem no espaço social. O advento da técnica e sua evolução trouxeram novas conformações para o pensamento sobre a paisagem.

Desgarrando de um mero gênero pictórico, a paisagem da globalização se transveste cada vez mais com imagens de um sistema em constante supressão. Máquinas que produzem imagem achatadas, planas, mas que também produzem imagens espaciais, cidades imaginárias, símbolos que residem na dimensão concreta e na subjetividade. Com todos esses adventos, a imagem se incorpora a paisagem e já não podemos defini-las separadamente. Referente processo não age sozinho, automaticamente e nisso reside a intervenção humana. As imagens são criadas por sujeitos, isto confere o aspecto político das imagens, elas respondem a um projeto ideológico, que pode ser tanto expressão de uma cultura, quando religada ao sentido de arte, como também a expressão dos mecanismos de consumo da sociedade capitalista, entre um ponto e outro diversas implicações surgem e novamente a separação trágica não pode ser realizada.

Nossa maior proposição nessa dissertação argumentativa foi explorar o aspecto de orientação do olhar que a imagem exerce sobre a sociedade globalizada, esse devir que acompanha a imagem carrega conteúdos ideológicos e políticos e nutre com muita ênfase a cultura de uma sociedade marcada pela imagem. A resistência também pode ser exercida nos mesmos moldes, nesse sentido, a apropriação da técnica surge como possibilidade aberta para o conflito e a imagem fator absolutamente importante para a expressão de conceitos e ideias. O modo de ver a paisagem é, por efeito, transformada por essas diversas linguagens, o que dá novas interpretações para os diversos fatos sociais que se expressam na paisagem. A apropriação, no entanto, atinge caráter crítico quando realizada de modo a alterar a forma e o conteúdo da imagem, inserindo uma linguagem que conflita com a imagem simulacro.

Para compreender melhor esse processo buscamos estabelecer de modo representacional um espectro holográfico de onde se exercita algumas conexões fundamentais, que formam a matriz do entendimento de paisagem e estão dispostos entre espaço-tempo, paisagem, sujeito, imagem, técnica, representação, linguagem. Elas se dão de modo combinados e operam na individualização do sentir, perceber, apreender e expressar o mundo. Esse processo é protagonizado pela categoria paisagem; ela que une todos esses elementos, ou seja, paisagem é o que une espaço, corpo e território.

Ao evocar o sujeito, estamos apontando o corpo como o “lugar” de passagem e em coabitação com todos esses devires espaciais objetivados; o espaço em sua formulação mais ampla, abarca a reprodução emanente das forças políticas e econômicas em real articulação com as sociais e culturais. O espaço é o mundo de existência do homem, por isso ele não é algo cristalizado, absoluto e único, há nele uma certa viscosidade, pois é também imagem subjetivada. A paisagem é, por assim dizer, a forma do espaço, a dimensão sensível, é o onde o espaço dá a vista, é ela que exerce as forças que chegam ao corpo, é a paisagem que provoca sensações e percepções, por efeito, é a própria paisagem que é subjetivada, pois ela que se transforma em imagem mental, que opera na imaginação.

O sujeito imerso no espaço, convive com um mundo repleto de objetos e signos, esses não possuem limites claros de fronteira, pois são ao mesmo tempo material e imaterial, por isso apontamos o corpo como a encarnação da subjetividade, pois ele que objetiva a relação do homem com o espaço. Nesse sentido, não podemos conferir aos olhos o único sentido capaz de *ver* o mundo, esse *ver* congrega demais sensações, é intimamente relacionado com outros sensores perceptivos, o que faz conferir ao corpo o agente unificador entre as duas dimensões, mediado, por efeito, pela paisagem.

O *ver* a paisagem obedece a um esquema de seleção, algo como um enquadramento, ação igualável ao momento de composição de um quadro pictórico ou uma fotografia, por isso a seletividade e o enquadramento acompanham a própria noção de paisagem. A seletividade parte de uma atitude de inclusão e exclusão de certos elementos que compõe o quadro de visão. Ao elencar os objetos visuais que farão parte

do enquadramento estamos realizando uma escolha. A fotografia, por exemplo, representa um determinado enquadramento de um vasto campo possível de visão, por isso se insere como um modo de ver, um posicionamento do olhar.

Essa seleção é tanto um dado fenomênico, isto é, atua na relação perceptiva do sujeito com o espaço como também se faz presente objetivamente, como ocorre no espaço urbano. Na relação do sujeito com o espaço, a percepção da paisagem se efetiva na composição do olhar e na atenção em determinados elementos, na eleição do que irá compor o quadro visual. Essa tarefa é o momento próprio da interpretação da paisagem, que por meio da sensação e da racionalização o sujeito formula suas concepções e ideias a partir dos signos que a paisagem apresenta.

Já no espaço urbano a seletividade é determinada pelos aspectos econômicos e políticos que se materializam na paisagem. A segregação urbana é seletiva, pois é produzida acolhendo os imperativos da classe dominante, colocando em estado de exclusão (inclusão perversa) a classe explorada. Nesse sentido elege-se uma imagem dominante, a paisagem que prevalecerá como a oficial, que via de regra se torna hegemônica. Tomamos como exemplo a cidade do Rio de Janeiro: a paisagem natural exuberante e a zona sul se fazem presente como cartões postais da “cidade maravilhosa” relegando as outras paisagens, o morro e o subúrbio, como paisagens de expressão da crise, do problema social, da violência, do caos. Esse exemplo demonstra que uma paisagem é escolhida como símbolo de poder e expressa, em sua visualidade, certas ideologias e interesses.

Mas voltemos para o Rio. Há outro aspecto relevante e esse diz respeito a mobilidade de carga simbólica que uma paisagem pode sofrer. A entrada do Rio de Janeiro no cenário internacional através dos megaeventos, copa do mundo e olimpíadas, “coincidiu” com uma mudança da imagem da favela ou da comunidade, como se passou a ser definida, essas paisagens começaram a se inscrever como imagens da diversidade cultural, principalmente com a inserção campanhas publicitárias e a standardização do modo de vida do morro. A própria representação televisa se debruçou em exaltar a música, a dança e o estilo de vida, mas em um afazer que continuar por polarizar tais territórios como *locus* da cultura e da violência, sem realizar uma reflexão sobre quais são os fios intermédios entre um e outro, corroborando para uma visão estereotipada.

Esse contexto demonstra como a cidade se produz ao nível do solo mas também em termos de imagens e símbolos e se efetiva por diversos meios para implantação desta. No conjunto atuam tanto a produção concreta do espaço, a arquitetura, o paisagismo o urbanismo como a imagem representação difundida pela publicidade, a TV, o cinema, a imprensa escrita, etc. Contudo, é importante salientar que existem movimentos que procuram subverter a lógica vertical de implantação de valores ideológicos e procuram produzir uma imagem que emana de dentro para fora. A re-significação da imagem é por efeito o método que se evidencia nessa nova relação que surge na (re) apresentação dos territórios. As plataformas de expressão, que são múltiplas, utilizam de várias formas de linguagens, como o grafite, as rádios comunitários, as mídias sociais, o cinema, etc. Muitas dessas obras se fazem pelo viés de denuncia social assim como outras querem exaltar aspectos da existência, da arte e do sentimento, sem fazer citações diretas a política ou a economia. São efeitos que mostram que uma obra de resistência não é necessariamente uma voz anti-capitalista e demonstram que a contra-hegemonia são realizadas por propostas singulares, levando mais a fundo os interesses do grupo que esta atuando.

Essas diversas abordagens apontam para uma construção de um sentido de paisagem mais heterogêneo, isso devido a quantidade imensurável de informações e a superação dos constrangimentos dos espaços perante a circulação dessas imagens, principalmente pelo advento da internet. A paisagem atinge um novo nível de eloquência no atual estágio da sociedade, justamente pelo hiperestimulo que a subjetividade humana esta exposta, mas também pela produção do espaço que não mais se resume na co-habitação entre humano e território, em uma relação direta entre meio e cultura, mas sim se efetivando pelos ditames da globalização que criam territórios segregados e multiculturais, heterogêneos mas ao mesmo tempo planificador e hegemônico, mostrando em suas visualidades essas contradições.

Mesmo havendo uma heterogeneidade de informações em quantidades imensuráveis existe ainda um domínio formado pelos conglomerados midiáticos, que detém redes de televisão e estúdios de cinema. São grupos hegemônicos que controlam a distribuição e conseqüentemente o consumo de seus produtos. O paradigma da distribuição ainda reside sob o controle das corporações o que caracteriza uma

verticalidade na relação de consumo de imagens que ainda não foi vencida, nem com o desenvolvimento da internet, plataforma que permite, dentro de suas possibilidades, engendrar uma relação mais horizontal. Nisso reside o fato da paisagem ainda ser estabelecida a partir de uma relação de poder que se dá verticalmente, estruturada pelo domínio hegemônico que produz a(s) imagem(s) da espetacularização, elemento fundante da paisagem na era da globalização.

Como a paisagem é também uma dimensão objetiva do mundo (e isto a geografia soube decifrar) ela espacializa o tempo, filtrando-o e materializando uma história visível e legível de onde podemos ler e interpretar as marcas da sociedade. Nessa perspectiva a paisagem é apropriada pela percepção e assim reside no imaginário humano, possuindo assim uma designação ideológica. A ideologia não é exclusiva do mundo mental, ela toma escopos existenciais na matéria por meio de produtos criados pelo homem; a arquitetura foi uma das formas que forneceu as bases ideológicas para a sociedade do século XVII por exemplo. Nessa linha de raciocínio trazemos as imagens representacionais como formas materiais. A imagem se faz matéria por meio de técnicas, por ser uma criação humana carrega em sua constituição certos significados e ideologias, sendo assim, toda imagem é uma imagem política. Desse modo participa prontamente do processo ideológico de perceber a paisagem.

O modo de produção capitalista e a manifestação do mundo da mercadoria se nutriram com muita densidade das técnicas de produção e transmissão da imagem, pois essas, se mostraram um canal potente de tráfego de ideologia. A economia e a política estetizada, se transforma em espetáculo. O espaço urbano aparece como a esfera de onde materializa o espetáculo e predomina a imagem; desse espaço produzido emerge a vida em uma intensa relação com os símbolos do consumo. Mas novamente, não se dá em termos estritamente materiais, a modernidade além de estabelecer as bases materiais para a reprodução das relações sociais interviu detriticamente na sensibilidade do homem moderno, no seu modo de ver e compreender a realidade, principalmente com o advento das imagens técnicas.

A produção imagética cunhada na modernidade possui uma atração pelo real e o cotidiano. Essa referência dotou essas imagens como poderosos meios de intervir e

mesmo dominar. Esse contexto retrata o processo cada vez mais tecnificado da imagem, que no contemporâneo atinge seu estado avançado, principalmente com o advento das tecnologias digitais.

A transferência de uma hiper-realidade para as telas esta conjugada ao processo que visa uma “confusão” entre o real e sua representação. O simulacro atua como um potencializador de um estado hipnótico, onde vida e representação tendem a se fundir. Por isso a dificuldade de estabelecer o contraste nítido entre paisagem e imagem. No entanto, tangenciar a ideologia totalizante e interpretar o real por uma ótica crítica se faz proeminente para o geógrafo, ou qualquer sujeito que pretende compreender o espaço.

A ciência, a arte e a apropriação das técnicas permitem experienciar o espaço para além da percepção alienada. A busca por (re)conhecer a paisagem é tanto um exame interior como uma empresa interna, por isso, a arte é uma dimensão essencial na percepção e expressão do espaço, pois permite além de uma exploração física colocar conceitos e ideias no fluxo da matéria, ou seja, no espaço de existência, partilhando novos conteúdos para outros grupos e sujeitos.

O discurso geográfico pode e deve se renovar com a re-significação dos aparatos técnicos produtores de imagens, rompendo assim com a linguagem estritamente acadêmica. É importante enfatizar que qualquer expressão artística só obtém seu caráter revolucionário quando confrontado no espaço objetivado. É a luz da vida cotidiana que a reprodução social se faz presente e é nesse transcorrer temporal que a arte precisa adentrar para transformar o real. As paisagens e as imagens carregam uma carga ideológica hegemônica, por isso a necessidade de construir um contraponto e uma resistência no próprio espaço e, conseqüentemente, em sua representação.

A decantação das técnicas de representação, que antes era privilégio de corporações e industriais culturais para uma parcela significativa da sociedade, demonstra que se trata de um conflito complexo. Apenas uma apropriação contra-hegemônica pode dar conta de transformar a linguagem e alterar as condições de produção e recebimento de obras imagéticas e audiovisuais.

Podemos atentar que há um processo em movimento onde a imagem tende a se tornar hegemônica no processo de percepção do território. No entanto, a montagem



aparece como elemento técnico que permite transformar a imagem e colocar o pensamento nas obras visuais produzindo discursos e narrativas próprias. Essa re-significação assume papel de contra-hegemonia pois quebra com o paradigma vertical de imposição de uma imagem ou de um olhar. A montagem é a possibilidade de inverter a ideologia dominante das imagens simulacros que reificam no espaço social. É pela montagem que podemos construir e alterar o sentido político das imagens e colocá-las no fluxo do cotidiano.

## **BIBLIOGRAFIA**

**ARGAN, GIULIO. História da cidade como história da arte**, Editora Martins, São Paulo, 2005.

**ASSUNTO, ROSÁRIO. A paisagem e a estética**. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.

**AUMONT, JACQUES. O Olho Interminável**. Cosac Naify. São Paulo, 2011.

**BARBOSA, JORGE LUIZ. A Arte de representar como reconhecimento do mundo: o Espaço Geográfico, o cinema e o imaginário Social**. In GEOgraphia, Vol. 2, No 3. 2000.

**BARBOSA, JORGE LUIZ. O caos como imago Urbis: Um ensaio crítico a respeito de uma fábula hiperreal**. In GEOgraphia, Vol. 1, No 1. 1999.

**BARRETO, RICARDO. Cultura da imanência** in Teoria digital. Ed. Imprensa oficial, São Paulo, 2011.

**BELLOUR, RAYMOND. Entre-imagens**. Ed. Papirus, Campinas, 1997.

**BENJAMIN, WALTER. Magia e técnica, obra e política**. Ed. Brasiliense, 1996.

**BERQUE, AUGUSTIN. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma Geografia Cultural**. In: CORRÊA, Lobato Roberto & ROSENDAHL, Zeny.(Org.). Paisagem, Tempo e Cultura. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1998, p.84-91

**BERQUE, AUGUSTIN. A ecúmena: medida terrestre do Homem, medida humana da Terra**, in Filosofia da Paisagem. Uma ontologia. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

**BESSE, JEAN-MARC. Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia.** Perspectiva. São Paulo, 2011.

**BEY, HAKIM. TAZ: Zona Autônoma Temporária.** Conrad, São Paulo, 2001

**CABRAL, LUIZ OTÁVIO. A paisagem enquanto fenômeno vivido.** Geosul, v.t5, 0.30, p 34-45, jul./dez. Florianópolis, 2000.

**CALVINO, I. As Cidades Invisíveis.** Companhia das Letras. São Paulo, 1994

**CANCLINI, NESTOR. Culturas Híbridas.** Edusp, São Paulo, 2008.

**CAUQUELIN, ANNE. A invenção da paisagem,** Edições 70, São Paulo,2008.

**CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. O cinema e a invenção da vida moderna.** Cosac Naify, São Paulo, 2010.

**CLAVAL, PAUL. A evolução recente da geografia cultural de língua francesa.** In Geosul, v. 18, n. 35. Florianópolis, 2003.

**COROJAUD, MICHEL. A paisagem é o lugar onde o céu e a terra se tocam.** Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.

**COSGROVE, DENIS. Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea.** In Transactions of the Institute of British Geographers, disponível em <http://www.jstor.org/discover/10.2307/622249uid=3737664&uid=2&uid=4&sid=21102127668447>

**COSGROVE, DENNIS. Social formation and landscape,** Wisconsin University, 1998.

**DEBORD, GUY. Sociedade do Espetáculo.** Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Ed. Contraponto, São Paulo, 2011.

**DELEUZE, G. A imagem-tempo.** Ed. Brasiliense. São Paulo, 1990.

**DELEUZE, GILLES. A imagem-movimento.** Ed. Brasiliense: São Paulo, 2005

**DUBOIS, PHILLIPE. Cinema, vídeo, Godard.** Ed. Cosac Naify, 2004.

**EISENSTEIN, SERGEI. Reflexiones de um cineasta.** Madrid: Artiach Editorial, 1970

**ELIAS, L. Do corpo ao espaço: Contribuições da obra de Maurice Merleau-Ponty à análise geográfica.** In. Geographia, Ano IX, no 18, UFF, Rio de Janeiro, 2007.

**FLUSSER, VILÉM. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Ed. Hucitec, 1995.

**FOUCAULT, M. Microfísica do poder,** Ed Graal, Rio de Janeiro, 1992.

**FOUCAULT, M. Vigiar e Punir.** Ed. Vozes. Petrópolis, 1984

**FRANÇA, ANDRÉA. Foucault e o cinema contemporâneo,** in ALCEU - v.5 - n.10 - p. 30 a 39 - jan./jun. 2005.

**FREDERICO, CELSO. A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukàcs.** Expressão Popular, São Paulo, 2013.

**GODOY, R. A Produção Do Espaço: Uma Reaproximação Conceitual Da Perspectiva Lefebvriana.** GEOUSP - Espaço e Tempo, No 23, pp. 125 - 132, São Paulo, 2008.

**GRAMSCI, ANTONIO. Concepção dialética da história,** Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1981.

**GRUPPI, L. O conceito de hegemonia em Gramsci.** Ed Graal, Rio de Janeiro, 1978.

**GUATTARI, E e ROLNIK, S. Micropolítica: cartografias do desejo.** Vozes. Petrópolis, 1996.

**HARVEY, DAVID. Condição Pós Moderna.** Editora Loyola, São Paulo, 2007.

**HARVEY, DAVID. The Urbanization of Capital: Studies in the History and Theory of Capitalist Urbanization.** John Hopkins University Press, 1985

**HOBBSBAWM, E. O mundo burguês.** In. A era do Capital. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

**HOLZER, WERTHER. A arte da geografia e os geógrafos humanistas.** In: Revista Fluminense de Geografia.

**HOLZER, WERTHER. Paisagem vernacular: aldeamentos salineiros.** In. Revista Poiésis. n.12. p.89-100. Nov. 2008.

**IANNI, O. : O príncipe eletrônico.** In Cuestiones Constitucionales, enero-junio, número 004, Universidad Nacional Autónoma de México PP 3-25, In: Walter Benjamin. Coleção Grandes Pensadores. Abril Cultural: São Paulo, 2001.

**JAMESON, F. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** São Paulo, 2009.

**KRACAUER, S. O ornamento da massa.** Cosac & Naif, São Paulo, 2009.

**LEFEBVRE, H. Introdução à Modernidade.** Paz e Terra: Rio de Janeiro. Edições 70, Lisboa, 1990.

**MACHADO, ARLINDO. A ilusão especular,** Editora Brasiliense, 1984.

**MACHADO, ARLINDO. Arte e Mídia.** Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2007.

**MACHADO, ARLINDO. Pré-cinemas & Pós-cinemas.** Campinas: Papirus, 2011.

**MERLEAU-PONTY, MAURICE.** Fenomenologia da Percepção. Rio de Janeiro/São Paulo: Freitas Bastos, 1971.

**MOREIRA, RUY.** O Real e o Simbólico na Geografia. In O Novo Mapa do

**MOREIRA, RUY. Geografia e Práxis.** Editora Contexto, São Paulo, 2012.

**MOTTET, JEAN. Les Paysages du cinema.** Champ Vallon, Paris, 1999.  
Mundo. Hucitec: São Paulo

**PARENTE, ANDRÉ (org.) Preparações e tarefas .** São Paulo, Paço das Artes, 2007

**RAFFESTIN, CLAUDE. Por uma geografia do poder.** Ed. Ática. São Paulo, 1993.

**RELPH, E. A paisagem urbana moderna.** Trad. Ana MacDonald de Carvalho.

**RITTER, JOACHIM.** Paisagem: sobre a função do estético na sociedade. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa contemporânea. 2011.

**SALGUEIRO, TERESA BARATA. Paisagem E Geografia.** Finisterra, XXXVI, 72, 2001, pp. 37-53. Lisboa, 2002

**SERRÃO. ADRIANA VERÍSSIMO. A paisagem como problema da filosofia.** Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

**SEVCENKO, NICOLAU.** MetrÓpole: Matriz de Lírica Moderna. In Robert M. Pechman (org.), Olhares sobre a Cidade. Rio de Janeiro, UFRJ, 1994.

**SEVCENKO, NICOLAU. O Renascimento.** Ed. Atual, São Paulo, 1988

**SILVA, ARMANDO CORRÊA DA. 2000. A Aparência, o Ser e a Forma**

**SILVEIRA, ROBERISON WITTGENSTEIN DIAS. A Linguagem Proso-Poética Dos Quadros Da Natureza De Humboldt: Uma Forma De Representação Da Unidade Teleológica Do Cosmos.**

**SIMMEL, Georg. Filosofia da paisagem.** Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011

**SINGER, BEN. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular.** Cosac Naify, 2010.

**MOREAU, ISABELLE. Paysage politique.** Presses Universitaire de Rennes, Rennes, 2010.

**VÁZQUES, ADOLFO SANCHEZ. Convite à Estética.** Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2011.

**VÁZQUEZ, ADOLFO. As ideias estéticas de Marx.** Expressão Popular, São Paulo, 2011.

**VIRILIO, PAUL. O espaço crítico.** Editora 34, Rio de Janeiro, 2008.

**XAVIER, ISMAIL. Alegorias do subdesenvolvimento, cinema novo, tropicalismo e cinema marginal.** Editora Cosac Naify. São Paulo, 2012.

**YVES, LACOSTE. A geografia – Isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra.** Ed. Papyrus. Campinas, 2012.