

# REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM

Aleph Bönecker da Palma

**Orientadora:** Sueli Ângelo Furlan

São Paulo, fevereiro de 2016.

Versão corrigida em abril de 2016.

**Universidade de São Paulo**  
**Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**  
**Departamento de Geografia**

**Representação da paisagem**

Aleph Bönecker da Palma

Trabalho de Graduação Individual, apresentado ao Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Sueli Ângelo Furlan, para obtenção do título de Bacharel em Geografia.

São Paulo, fevereiro de 2016.

Versão corrigida em abril de 2016.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Contato: [alephpalma@gmail.com](mailto:alephpalma@gmail.com)

## **REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM**

PALMA, A.B. Representação da Paisagem. Trabalho de Graduação individual (TGI) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Resumo: Partindo da Geografia Cultural e da Geografia Humanista e da concepção que essas áreas da Geografia têm sobre a paisagem; e na tendência de estudar como o homem percebe e representa o ambiente que o cerca, o objetivo deste trabalho é de reunir algumas formas de representação da paisagem, reconhecendo-as como produtos culturais na tentativa de ler os significados que lhe dão sentido. Para isso, foram analisadas as paisagens representadas por naturalistas viajantes em diários e pinturas, além da representação de paisagens na canção na literatura ficcional e no desenho científico na Geografia. Por fim, é compilado o resultado de um exercício realizado sobre a representação das paisagens da cidade do Rio de Janeiro e São Paulo.

Palavras-chave: Representação da Paisagem, Formas de Representação, Geografia Cultural, Paisagem Cultural.

## **LANDSCAPE REPRESENTATION**

PALMA, A.B. Landscape representation. Trabalho de Graduação individual (TGI) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Abstract: Starting from the Cultural Geography and Humanistic Geography conception of landscape; and the tendency to study how man perceives and represents their surrounding environment, the objective is to gather some forms of landscape representation, recognizing them as cultural products in an attempt to read the meaning that give it significance. The landscapes analyzed were represented by naturalist travelers in diaries and paintings, beyond depiction of landscapes in music, in fictional literature and in scientific drawing in Geography. Finally, it was compiled the result of an exercise performed on the landscapes representation of Rio de Janeiro and Sao Paulo cities.

Keywords: Landscape representation, Forms of Representation, Cultural Geography, Cultural Landscape

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, por tudo.

À Carol, por todo seu companheirismo e amor, sempre.

Aos amigos da Uggi, pelas conversas e ideias durante longas viagens.

*{Um homem propõe-se a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naves, de ilhas, de peixes, de quartos, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagens do seu rosto}*

Jorge Luís Borges

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Paisagens brasileiras. Fonte: Google Imagens.....	31
Figura 2: <i>Campos sobre as margens do Rio das Velhas, Província de Minas Gerais</i> , tela de 1827. Fonte: RUGENDAS, 1998.....	45
Figura 3: <i>Praia Rodrigues, perto do Rio de Janeiro</i> , tela de 1827. Fonte: RUGENDAS, 1998 .....	46
Figura 4: <i>Vista tomada diante da igreja de São Bento</i> , tela de 1827. Fonte: RUGENDAS, 1998.....	47
Figura 5: <i>Mercado de Negros</i> , tela de 1835. Fonte: RUGENDAS, 1998.....	49
Figura 6: <i>Interior de uma habitação de ciganos</i> . Debret, 1824. Fonte: Wikimedia. ....	50
Figura 7: <i>A Primavera</i> . Sandro Botticelli, 1477-82. Fonte: Wikimedia. ....	52
Figura 8: <i>Paisagem com plantação. O engenho</i> . Frans Post, 1660. Fonte: LEITE, 1967 .....	54
Figura 9: <i>Olinda</i> . Frans Post, 1650. Fonte: LEITE, 1967 .....	56
Figura 10: <i>Cidade Maurícia e Recife</i> . Frans Post, 1653. Fonte: LEITE, 1967 .....	57
Figura 11: <i>Índio Tupinambá</i> . Albert Eckhout, 1643. Fonte: Nationalmuseet, (Copenhague, Dinamarca). .....	60
Figura 12: <i>Homem Tapuia</i> . Albert Eckhout, 1643. Fonte: Nationalmuseet, (Copenhague, Dinamarca). .....	61
Figura 13: <i>Negra</i> . Albert Eckhout, 1641. Fonte: Nationalmuseet, (Copenhague, Dinamarca). ....	63
Figura 14: Mapa da costa brasileira. No canto esquerdo superior: “A terra com os citados portos/ Como em parte os vi na América/ Em quantos graus de latitude de encontram/ Também como se chamam os nativos/ E como suas terras se dispõem/ Isto da melhor maneira que <i>que me foi possível recordar/ De modo que possa ser compreendido por qualquer pessoa de inteligência mediana</i> ”. Fonte: STADEN, 2006, p.30. Nota-se a orientação geográfica do mapa, com a Europa no canto inferior esquerdo	69
Figura 15: Representação da paisagem da aldeia indígena em Ubatuba, com cruz e Hans Staden orando ao seu lado (canto inferior direito); as mulheres estão na colheita de mandioca com os filhos nas costas. Fonte: STADEN, 2006, p.143.....	70



Figura 16: Povoamento e urbanização do Brasil - séc. XVII. Fonte: NOVAES, F. História da vida privada no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1997. Adaptado de Aroldo de Azevedo.....	72
Figura 17: Americae Pars Meridionalis. Mapa da América do Sul datado de 1636, elaborado por Johannes Janssonius. Nota-se as iluminuras indicando o vazio territorial brasileiro com a presença de fazendas e redes entre árvores. Disponível em: <tabernasaopedro.blogspot.com.br>.....	74
Figura 18: Istambul, fachada principal da mesquita Süleymaniye. Fonte: LE CORBUSIER, 2007, p. 128. ....	78
Figura 19: Tirnovo, Bulgária, vista da cidade (esq.); e Vesúvio numa das extremidades do Forum, Pompeia (dir.). Fonte: LE CORBUSIER, 2007, pp. 67 e 206.....	78
Figura 20: Croqui da paisagem de Copacabana/RJ. Disponível em: <jauregui.arq.br>.....	122
Figura 21: Perfil representando elementos de geologia, pedologia, topografia e uso do solo de uma paisagem. Disponível em: <geografogjschirmer.blogspot.com.br>.....	122
Figura 22: Bromeliaceae (esq) e Heliconia sp. (dir). Gravuras de Margaret Mee, ambas de 1964, na obra “Flores da Floresta Amazônica”, de 2011 .....	124
Figura 23: <i>Panthera onca</i> , ilustração de Tomas Sigrist para o seu livro “Mamíferos do Brasil – Uma Visão Artística”, de 2012. Disponível em: <ciclovivo.com.br>.....	125
Figura 24: Uirapuru-verdadeiro, <i>Cyphorhinus modulator</i> , por Svend Frisch. Fonte: FRISCH, 2005. ...	126

## SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	7
2.	A PAISAGEM COMO CONCEITO GEOGRÁFICO E COMO FENÔMENO CULTURAL.....	11
3.	PERCEPÇÃO, REPRESENTAÇÃO E GEOGRAFIA.....	16
4.	FORMAS DE REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM.....	25
	A paisagem estrangeira do viajante.....	26
	Paisagem em som.....	81
	Paisagens imaginárias.....	107
	A paisagem e seus elementos no desenho científico na Geografia.....	121
5.	EXERCÍCIO DE REPRESENTAÇÃO.....	128
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	150
7.	BIBLIOGRAFIA.....	152
8.	ANEXOS.....	159

## 1. INTRODUÇÃO

Em muitas áreas do conhecimento humano percebemos uma tendência mais acentuada, nas últimas décadas, do enfoque da subjetividade. Novas abordagens a procura de outras formas de ver e apreender o mundo, relacionadas à sua representação, ao modo de percebê-lo e apreciá-lo, não necessariamente restrito ao que chamamos de mundo “real”.

Este processo é refletido nas ciências – produto primordial da curiosidade humana. Procuramos descrever e explicar como se dá o processo de conhecimento por parte do homem: como se formam as imagens que ele cria em sua mente e de que forma podem elas influenciar o seu comportamento, expectativas, valores e escolhas, o modo de ver a si mesmo e o mundo.

Na Geografia, disciplina de múltiplas abordagens, recortes espaciais e campos de estudo, podemos assumir que há como ir além da geomorfologia, climatologia, fluxos econômicos e sociais. Indagamos também como os indivíduos e grupos sociais vivenciam e percebem o mundo à sua volta, o espaço em que vivem, a paisagem de cada um. Procuramos entender e revelar as vontades, sentimentos e valores criados na relação homem-natureza.

A tendência positivista da Geografia, para qual só o conhecimento científico é o conhecimento verdadeiro, trouxe consigo a ideia de que o espaço é um objeto de conotação bastante “realista”. Se por um lado preocupou-se em estudar basicamente seus elementos constituintes e a objetividade dos métodos e fatos estudados, por outro a dimensão subjetiva que informa o mundo foi por muito tempo desconsiderado, assim como o modo que cada indivíduo ou grupo pensava o espaço conhecido.

Entretanto, a partir de certo momento, alguns geógrafos passaram a valorizar o espaço experienciado, vivenciado. Tomou-se consciência da importância da análise geográfica que abrange tanto os elementos constitutivos “reais”, quanto as dimensões subjetivas. A percepção ambiental ganhou relevância como campo bastante útil para a compreensão das atitudes dos grupos sociais sobre o ambiente.

A adoção da entidade espacial *paisagem* vai além do aspecto de cenário comumente considerado. Novas acepções do termo unem conjuntos de elementos do ambiente às maneiras de vê-lo, às representações que dele fazemos, considerando aspectos sociais, culturais e individuais – tornando—o diferenciado entre pessoas e entre grupos sociais.

Assim, em algumas pesquisas que enfocam a percepção ambiental, a noção de representação passa a ter importância fundamental. É a partir da análise detalhada e do entendimento da dinamicidade das representações que nos é possível compreender o processo de percepção ambiental pelos indivíduos e grupos, e até mesmo suas atitudes perante o espaço.

Na tendência de estudar como o homem percebe o seu ambiente, a perspectiva é de reunir e discutir algumas formas de representação da paisagem, alguns já muito explorados por pesquisadores lidos nesta pesquisa e outros de análises próprias, outros menos. Não há a intenção de desvendar os símbolos ocultos das representações da paisagem, tarefa complexa demais para um simples TGI, para um iniciante no assunto e que exige o conhecimento avançado de outras ciências – ainda que um esboço tenha sido feito com auxílio de bibliografia. O objetivo do trabalho é mesmo o de reconhecer a importância da representação da paisagem em algumas de suas diversas formas e os interesses nelas envolvidos. E isso não é uma tarefa simples.

A dificuldade de tecer ideais e discorrer sobre o campo das artes, da música, da pintura, de formas de expressão muitas vezes familiares a mim, porém distantes academicamente, foi grande: um belo desafio que muitas vezes me fez refém. Mas aceitei! Entendo que é competência do geógrafo se aventurar em qualquer assunto relacionado ao espaço geográfico, à natureza, ao homem. E, para além da ciência, é o convite da própria vida a curiosidade de compreensão dos fenômenos complexos que se dão a nossa volta e regem nosso cotidiano.

A ideia deste trabalho não tem uma origem única. Seu conteúdo parte de uma miscelânea de referências que acumulei não somente durante a vida universitária, mas pela vida. O projeto inicial do que seria isso tudo foi se alterando a cada curva, sempre se reorganizando em ideias, em possibilidades, em sugestões, e organicamente tomando sua forma final.

Os textos, partes ou ensaios aqui presentes foram escritos em tempos diferentes, sob humores diversos, e por isso talvez soem meio desamarrados entre si. Minha cabeça certamente não funcionou muito linearmente nesse processo de muitos meses de TGI... Por vezes achei o rumo, mas na mesma velocidade com que ele aparecia, os caminhos pareciam desaparecer a minha frente. Acho que no fim cheguei a algum lugar.

Minha trajetória acadêmica e pessoal interferiu diretamente no conteúdo destas páginas, enriquecendo o debate e a minha própria colocação particular: o conjunto da personalidade influencia diretamente a maneira como o olhar vê o objeto de estudo.

Antes de me dedicar às formas de representação da paisagem, senti necessidade de discutir sobre aspectos metodológicos sobre a abordagem da paisagem como noção e como conceito para a Geografia, de forma a tomá-la como fenômeno cultural. Isso me levou a escrever algumas linhas sobre geografia, percepção e representação - apenas ideias gerais, levando em conta que esta seara se mostrou um novo campo para mim, complexo, porém interessantíssimo.

Enfim, durante o processo de estudo, e sabendo que deixei de lado tantas possibilidades ainda a serem incluídas à pesquisa, selecionei algumas formas de representação da paisagem. Não foram indexadas ao trabalho em ordem de importância, mas aleatoriamente distribuídas durante a montagem final na sequência que aqui aparecem; por alguma razão acho que ficaram distribuídas de modo que faz sentido.

Primeiramente trato da paisagem do viajante, àquela descrita em texto pinturas e mapas: lugares representados por olhares estrangeiros que veem o novo, o exótico, o pitoresco, através de pré-conceitos, interesses e estereótipos. Não contém ali apenas uma forma de representar a paisagem; o filtro foi o viajante, o estrangeiro, o outro.

Sigo com paisagens sonoras, ou melhor, a música como forma de representá-las, e ao invés de mergulhar no universo infinito da música optei por recortar principalmente a música regional brasileira como objeto, mais precisamente a caipira. Tal escolha foi feita pelo suposto e profundo elo entre o autor da canção e o lugar

neste segmento musical, expresso diretamente na maneira como ele representa sua paisagem, nos fornecendo instigantes chaves para entendê-la um pouco mais.

Na sequência tomo o rumo da literatura ficcional, imaginária, ou imaginativa, como forma de representação da paisagem. Autores escolhidos: Guimarães Rosa e Ítalo Calvino, que ao representar a paisagem de seus sertões e cidades nos dizem muito mais sobre a condição humana do que sobre o espaço.

Como não poderia deixar de ser menos científico, parto a articular, muito rapidamente e para não deixar de fora, a representação da paisagem e de seus elementos em linguagem científica, destacando a importância do desenho e da ilustração em algumas áreas da Geografia, com especial atenção à biogeografia.

A fotografia e o cinema como formas de representar paisagem, duas interfaces das mais utilizadas para este fim, seja como material documentário e científico ou como ficção, não foram abordadas nessa pesquisa. Apesar do grande volume de referência sobre eles disponível isso ocorreu principalmente pelo porte que o trabalho foi acumulando, podendo estes meios ser incluídos num trabalho futuro.

Para fechar o trabalho, faço exposição sobre a parte prática que elaborei, buscando refletir sobre as representações que fazemos sobre a paisagem da cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo. Esse exercício – com todas as 40 fichas anexadas ao fim do texto - indica que há um imaginário sobre tais paisagens, construído pelas percepções individuais e particulares de cada um, mas também a partir das referências midiáticas que nos bombardeiam no cotidiano e que perpetuam tais percepções.

Para finalizar, as considerações finais costuram o texto mais teórico, o corpo do trabalho, com a prática. Retoma-se o conteúdo, porém não se chega a conclusões definitivas, pois não é isso que se almejou com a pesquisa.

## 2. A PAISAGEM COMO CONCEITO GEOGRÁFICO E COMO FENÔMENO CULTURAL

Tendo em vista a variedade de interpretações em torno do termo paisagem, não é simples dar-lhe definição de conceito; a fluidez do seu sentido, pela utilização em diversas áreas do conhecimento humano, faz com que o seu campo semântico seja enorme. Até mesmo na Geografia, diversos pontos de vista são adotados quando há referência acerca da paisagem.

É consensual entre os geógrafos de que a paisagem, embora estudada com ênfases diferenciadas, é resultante da relação dinâmica entre elementos físicos, biológicos e antrópicos: ela não é apenas um evento natural, mas inclui a existência humana. Os conceitos de *paisagem*, *região*, *lugar*, *espaço* e *território* são exemplos de categorias privilegiadas pelos geógrafos na tarefa de conhecer e estudar a superfície da Terra. Traduzem objetos de análise diferentes dentro de correntes teóricas diversas, pois a diversidade de objetos de estudo, assim como de método de análise, revela a identificação com determinadas escolas de pensamento. Um ponto comum entre correntes é a afirmação de que a existência humana deve ser incluída no conceito de paisagem, evidenciando a luta da geografia em não excluir das suas pesquisas a dimensão social, econômica e cultural.

Durante longo tempo, muitos geógrafos aceitaram que a paisagem era a porção do espaço geográfico que se abrangia com o olhar, estudando como paisagem as características desse espaço – concepção compartilhada ainda, muitas vezes, pelo senso comum.

Na Geografia, houve uma preocupação pulsante com a noção de paisagem, propagada por Humboldt, Ritter e depois Ratzel, este a partir de 1880 com a *antropogeografia*. As abordagens diferenciadas derivariam a partir daí encaminhadas principalmente na geografia alemã, inglesa, estadunidense e francesa; ora privilegiando elementos físicos, ora valorizando elementos de ordem cultural.

Várias concepções de paisagem vão surgindo na Geografia. Algumas, com forte conotação naturalista, colocam os elementos antrópicos como mais um

componente dentro do complexo geográfico natural. O geógrafo francês Bertrand<sup>1</sup> considerou que a paisagem seria um termo pouco usado e impreciso e por esta razão utilizado sem critério. Para ele, não seria a simples junção de elementos geográficos que resultaria em uma paisagem; ela seria “um conjunto único e indissociável em perpétua evolução, resultado da combinação dinâmica, portanto instável, de elementos físicos, biológicos e antrópicos reagindo dialeticamente uns sobre os outros”.

Ainda na França, a dualidade entre o físico e o cultural não ficaria claramente estabelecida na conceituação de paisagem. Vidal de La Blache e outros geógrafos pareciam reter dos germânicos apenas o sentido corológico – a área, a região – passando a enfatizar, sobretudo, uma geografia regional e dos gêneros de vida. Para La Blache, por exemplo, a diversidade dos meios explicaria a diversidade dos gêneros de vida, daí a ideia de que a paisagem devia confundir-se com a região, isto é, a área de determinado grupo humano.

Os geógrafos ingleses desenvolveram uma concepção mais pragmática de paisagem, com a ideia de mosaico, cuja formação se dá pela repetição similar de ecossistemas locais ou usos da terra, ou melhor, um conjunto integrado e repetido de elementos espaciais. Os geógrafos russos, com a necessidade de operacionalizar o conceito de paisagem com fins na gestão territorial, desenvolveram o conceito de geossistema. Para Sotchava<sup>2</sup>, o geossistema consiste em classes hierarquizadas do meio natural, possuindo três escalas de grandeza: planetária, regional e topológica, podendo ser identificadas como estruturas homogêneas ou diferenciadas - essa perspectiva sistêmica é que permitiria visualizar a diversidade de interações dos níveis internos de uma paisagem.

Estadunidense fundador da Escola de Berkeley, Carl Sauer considerou que região e área são termos equivalentes à paisagem; em certo sentido, esta seria um conceito de unidade da geografia, ou uma associação de formas diversas, tanto físicas como culturais, de forma que o conteúdo cultural da paisagem, para este autor, seria a marca da existência humana em uma área. A cultura seria o elemento que resulta

---

<sup>1</sup>BERTRAND, G. **Paisagem e geografia física global: esboço metodológico**. Cadernos de Ciências da Terra, São Paulo: Instituto de Geografia da USP, n. 13, 1972.

<sup>2</sup>SOTCHAVA, V. B. **Por uma teoria de classificação de geossistemas de vida terrestre**. São Paulo: Instituto de Geografia da USP, 1978.



na paisagem cultural, agindo sobre o meio natural. Há, portanto, em primeiro lugar, uma noção de paisagem natural, que existe sem o ser humano, mas que passa a ser alterada por ele. “*A paisagem cultural é modelada a partir de uma paisagem natural por um grupo cultural. A cultura é o agente, a área natural é o meio, a paisagem cultural o resultado*”<sup>3</sup>.

O geógrafo franco-canadense Dansereau<sup>4</sup> só utilizou o termo paisagem a partir do momento em que a atividade humana passou a ser considerada. O autor propôs estudar a paisagem por meio de ciências como a agricultura, silvicultura, geografia humana, sociologia e história para entender a influência do ser humano sobre fauna e flora. As conclusões de cada ciência indicariam a natureza, importância e duração das alterações provocadas pelo homem na paisagem.

Devido a essa diversidade de sentidos do termo paisagem, bem como às novas teorias geográficas, o seu uso foi sendo paulatinamente abandonado, em prol da utilização de outros conceitos, tais como geossistema, território e espaço, que pareciam definir com mais precisão o teor das pesquisas geográficas.

Na segunda metade do século XXI, alguns geógrafos passaram a refletir sobre novas acepções do termo, ampliando principalmente aquela ideia cultural de Sauer. Na retomada da (Nova) Geografia<sup>5</sup>, sobretudo a partir da década de 80, o conceito de paisagem passou a considerar, além dos elementos objetivos do meio físico-químico-biótico e social, as componentes relacionadas ao mundo psíquico, de como o homem a percebe e como esta percepção influencia o modo de agir sobre o espaço. Pondera-se sobre o empobrecimento da retenção apenas do aspecto descritivo-explicativo ou das características visuais sobre o conceito de paisagem.

---

<sup>3</sup>SAUER, C. O. A morfologia da paisagem. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Org.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998

<sup>4</sup>DANSEREAU, P. **Introdução à Biogeografia**. Separata de: Revista Brasileira de Geografia, Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Conselho Nacional de Geografia, n. 1, ano 11, 1949.

<sup>5</sup>Paul Claval (2007) traça um belo histórico dessas correntes no pensamento geográfico, identificando como se deu o crescimento das preocupações humanistas na geografia cultural a partir do momento em que “as técnicas tornaram-se demasiadamente uniformes para deter a atenção; são as representações, negligenciadas até então, que merecem ser estudadas” (p.50). Bastante influenciado pelas obras de Éric Dardel, TUAN (1982) fala sobre uma abordagem humanista e pratica uma análise fenomenológica do mundo.

Deste ponto de vista é que se encontram os geógrafos humanistas, que norteiam este trabalho, interessados numa paisagem de perspectiva essencialmente subjetiva, para os quais ela é uma construção mental a partir da percepção e vivência no território.

Esta abordagem sugere que o que denominamos de paisagem não corresponde ao real, mas à resultante de processos mentais, obtidos por meio de filtros perceptivos fisiológicos, psicológicos e sociais interpostos entre o sujeito e o objeto observado. A paisagem não é somente resultado da ação humana transformando a natureza, mas também forma simbólica carregada de valores. Para sua compreensão, é necessário se apreender mais do que a sua gênese, estrutura e organização, focos tradicionais dos geógrafos; é preciso ler os seus significados, pois são estes que lhe dão sentido.

A paisagem passou a abrigar em sua noção as formas como o indivíduo ou grupo social conhece o espaço, sua percepção. Passa a ter aspecto particular, não mais universal, dependente de um ponto de vista específico. As novas definições de paisagem começaram a ser elaboradas considerando aspectos subjetivos e ela passou a ser um espaço perceptivo.

Assim, a paisagem articula o “real” com o “imaginário”. E este “real” não corresponde aos elementos que o constituem, mas às variadas leituras que fazemos da interação destes elementos, de acordo com o repertório cultural e social de cada um, com as suas expectativas e valores, repercutindo sonhos e símbolos em múltiplas interferências.

*“A geografia cultural nasceu da diversidade dos gêneros de vida e das paisagens. Aparentemente condenada ao declínio pela uniformização técnica, reencontra seu dinamismo, ligando-se às representações e aos sentimentos de identidade que lhe estão vinculados”<sup>6</sup>*

---

<sup>6</sup>CLAVAL, Paul. **A Geografia Cultural**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2007.

Ainda sobre a paisagem, Salgueiro<sup>7</sup> cita o geógrafo inglês Cosgrove, que a define como o “mundo exterior mediado pela experiência subjetiva dos homens, portanto um modo de ver o mundo”; o chinês Yi-Fu Tuan, para quem paisagem trata-se de “uma imagem integrada, construída pela mente e pelos sentidos”; e o francês Paul Claval, que fala de uma “relação sensível e visível com a superfície da Terra”. Tuan, aliás, desenvolve a interessante ideia de *topofilia*, “a ligação, o contrato afetivo entre pessoas e o lugar”. Para ele a paisagem é uma autobiografia coletiva e inconsciente que reflete gostos, valores, aspirações e medos<sup>8</sup>.

Essa nova corrente aparece como um elemento indispensável na consideração geográfica da paisagem, fixando-se sobre os sentidos dos lugares, a importância do vivido e o peso das representações, portanto, das realidades culturais que modelam a experiência e influem sobre a ação.

É esta a abordagem teórico-metodológica que guia este TGI, baseada nas correntes da Geografia Humanística e Cultural, nas quais se destacam as percepções e discursos individuais e coletivos sobre a paisagem.

---

<sup>7</sup>SALGUEIRO, T. **Paisagem e Geografia**. Finisterra, V. XXXVI, 72, 2001, pp. 37-53. Lisboa, Portugal.

<sup>8</sup>TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Londrina: Eduel, 2012

### 3. PERCEPÇÃO, REPRESENTAÇÃO E GEOGRAFIA

Segundo Rodrigues<sup>9</sup>, é inegável que pesquisas relacionadas à percepção da paisagem e às suas representações não possuem um conjunto teórico-metodológico formalizado, que conciliem a fartura de abordagens e procedimentos já adotados nesse campo de estudo. Devido à própria peculiaridade do assunto, várias hipóteses e acepções já foram utilizadas por diferentes áreas do conhecimento que se debruçaram sobre este tema. Além disso, ele permite muitos enfoques, já que é dependente dos elementos que compõe a paisagem observada, assim como as características fisiológicas, psicológicas, sociais e culturais do seu observador.

O interesse em se entender a percepção do espaço é bastante antigo, datando de séculos atrás, e se deu primeiro pela filosofia e posteriormente pela psicologia. A inquietação inicial era entender como a percepção do espaço acontecia, pois havia interesse especial em se saber como um mundo físico e visível de três dimensões – altura, extensão e profundidade - pode ser percebido, se a imagem formada na retina apresenta duas dimensões.

De acordo com Gibson<sup>10</sup>, o homem já se questionava a respeito da aquisição do conhecimento ser realizada por meio dos sentidos desde o século XVII, advindo daí o interesse no estudo das capacidades sensoriais. Inicialmente a preocupação se voltou para a visão, porém logo se percebeu que somente ela não era suficiente para explicar o sentido tridimensional da percepção espacial, considerando também, a partir de então, os processos mentais na capacidade sensorial.

Após o desenvolvimento das teorias que explicavam como a imagem tridimensional era formada na mente, através da conjugação das imagens discrepantes do objeto pelos olhos, a psicologia tradicional passou a considerar o processo perceptivo uma simples projeção do objeto no sujeito. As mensagens exteriores captadas pelos órgãos sensoriais e transformadas em sensações seriam

---

<sup>9</sup>RODRIGUES, Gelze. **Representações da paisagem do Parque Nacional da Serra da Canastra – MG: o olhar do viajante, da população local e do geógrafo**. 2001. 108 f. Tese (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

<sup>10</sup>GIBSON, James. **La percepción del mundo visual**, 1974. In: RODRIGUES, 2001, p.17.

incluídas nas categorias de representação, determinadas pela aprendizagem, adaptação e memória, limitadas pelas influências dos grupos sociais e culturais.

Ainda segundo Gibson, as sensações permaneceram como dado fundamental no processo perceptivo por longo tempo, no entanto outros caminhos e teorias no que se refere à percepção do espaço foram tomados, principalmente a partir da Gestalt.

Essa abordagem filosófico-psicológica passou a valorizar a qualidade do estímulo externo e da organização de seus elementos, recusando-se a considerar a forma como resultante das sensações. Segundo ela, a percepção passa a ser “[...] imediata, independente do saber ou das atitudes do sujeito, sua qualidade depende do valor, próprio dado exterior, mais que do mentalmente construído [...]”<sup>11</sup>.

É na década de 1940 que a imagem volta a ser objeto de estudo na psicologia e em outras áreas do saber, com novos enfoques. Impossível passar por esta temática sem falar da fenomenologia, que propõe certa aproximação, relação entre o sujeito e o objeto no processo científico, conduzindo formas de conhecimento a partir da vivência baseada na subjetividade e na percepção dos fenômenos. A Geografia Humanista apropriou-se do método fenomenológico de Merleau-Ponty<sup>12</sup>, que considerou o mundo percebido, vivido e imaginado transformando a intuição em um elemento importante no processo de construção do conhecimento e recuperação do humanismo que traz significados e valores ao espaço. Mostrou que o ser humano vê o mundo e seus fenômenos de acordo com sua cultura, meio ambiente, educação, estado emocional, entre outros fatores que formam o seu entorno e o seu interior.

Os geógrafos passam a revalorizar e retomar os estudos a respeito da percepção do espaço geográfico a partir da década de 1960, quando termos como *percepção*, *imagem*, *estrutura cognitiva*, *espaço perceptual*, *esquema* e *mapas mentais* começam a ocorrer com mais frequência. Alguns autores que contribuem para este movimento são o americano David Lowenthal, a irlandesa Anne Buttimer e o chinês Yi-Fu Tuan, já citado anteriormente. Os pesquisadores passam a procurar paradigmas metodológicos que sirvam para sua linha de pensamento: o entendimento

---

<sup>11</sup>ROUGERIE, G. et. BEROUTCHACHVILI, N. **Géosystèmes et Paysages**, 1991. In: RODRIGUES, 2001, p.19.

<sup>12</sup>MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

de como o homem percebe o espaço onde vive ou imagina, como isso se dá e como a interação homem-natureza interfere em valores, atitudes e expectativas.

Na mesma época, quem contribui enormemente para esta linha de pesquisa foi o urbanista americano Kevin Lynch. Conforme Rodrigues<sup>13</sup>, Lynch em seu livro “A Imagem da Cidade”, de 1960, examina a qualidade visual de cidades norte-americanas por meio da análise da imagem ambiental que seus habitantes formam dos lugares que diretamente experimentam. Lynch dá ênfase à sua área, arquitetura e urbanismo, porém sua maior contribuição para a Geografia é formular que de acordo com diferentes culturas haveriam diferentes sistemas de coordenadas, as quais seriam utilizadas para a orientação de grupos diferenciados culturalmente.

Pioneiro dessas novas discussões na Geografia, Lowenthal avançou publicando um ensaio sobre a variabilidade do pensamento geográfico entre indivíduos e grupos. O autor reflete epistemologicamente sobre “geografia pessoais”, ou “geografia particulares”.

De acordo com ele, a visão individual de mundo elabora “paisagens e lugares imaginários” que possuem semelhança com a realidade, já que dela derivam. Contudo, a percepção que se tem do ambiente é filtrada tanto pela cultura, variâncias vocabulares e linguísticas presentes, quanto por predisposições, motivações, estereótipos e recordações individuais diferenciadores na leitura pessoal do mundo. O geógrafo considerou que a experiência de mundo seria a resultante composta da percepção, memória, lógica e fé.

Em 1974 foi publicado o livro “Mental Maps” pelos geógrafos estadunidenses Gould e White<sup>14</sup>, procurando fazer uma avaliação das “paisagens invisíveis” de grupos estudantis e construir mapas mentais coletivos a partir de métodos matemático-estatísticos.

Para eles, estas paisagens são produtos de informações do mundo real, selecionadas por filtros perceptivos que retêm apenas uma pequena porção da impressão sensorial do ambiente. As “paisagens invisíveis” seriam então um mapa interno e individual das pessoas, no qual características e estímulos do mundo real

---

<sup>13</sup> RODRIGUES, op. cit.

<sup>14</sup> GOULD, P. et. WHITE, R. **Mental Maps**. London: Penguin Books, 1974.

estariam armazenadas, já filtradas. Seu entendimento seria determinante para se conhecer como os indivíduos e grupos percebem os espaços e lugares e de como o comportamento espacial é por elas afetado.

Para Tuan<sup>15</sup>, Gould e White tendiam a ver os mapas mentais como representações cartográficas de como as pessoas diferem na sua avaliação dos lugares. Com uma perspectiva mais humanística, ele propõe a realização de estudos que pesquisem a relação entre as pessoas e o meio ambiente: como elas se dão, quais sentimentos e quais ideias surgem a partir desta relação que irão afetar as atitudes e os valores individuais e coletivos.

Tuan<sup>16</sup> considerou que o espaço pode ser percebido pelas suas características visuais, sonoras e táteis, e que o pensamento humano é um dado fundamental a ser considerado. Este espaço pode ser sentido quando há possibilidade de ser tocado, sua fragrância aspirada, seus elementos discriminados; pode ser concebido através desta experiência e de seus símbolos e mitos, por meio de uma generalização da mente.

O mesmo autor procura diferenciar os constructos *imagem* e *mapa mental*, segundo ele utilizados muitas vezes como sinônimos a partir da década de 60. Para ele, a imagem seria formada a partir de um estímulo externo do ambiente, a qual pode aparecer involuntariamente, como em um sonho, ou voluntariamente, quando uma cena do passado é trazida à lembrança. O mapa mental consistiria em um tipo especial de imagem, uma representação cartográfica da atitude da pessoa em relação ao lugar, menos pautada diretamente a uma experiência sensorial específica.

Ele reforça a importância dos estudos dos fenômenos mentais para o entendimento das atividades humanas no espaço, assim como para a obtenção de respostas às questões relacionadas ao processo de formação de imagens de lugares não experienciados ou ao modo de reconhecermos lugares e nos orientarmos neles.

Começa a haver, a partir da reintrodução da subjetividade e da imaginação nos estudos geográficos, a diversificação de tendências metodológicas na área, dando origem ao que seria chamado de “percepção do ambiente”.

---

<sup>15</sup>TUAN, Yi-Fu. **Images and Mental Maps**, 1975. In: RODRIGUES, 2001, p.21.

<sup>16</sup>TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Londrina: Eduel, 2012.

Sobre a percepção, é bastante interessante como TUAN a define à luz da fenomenologia, em *Topofilia*<sup>17</sup>: “é tanto a resposta dos sentidos aos estímulos externos como a atividade proposital, na qual certos fenômenos são claramente registrados, enquanto outros retrocedem para a sombra e são bloqueados. Muito do que percebemos tem valor para nós, para a sobrevivência biológica, e para propiciar algumas insatisfações que estão enraizadas na cultura”. Com outras palavras, é a maneira como, através dos sentidos, as coisas do mundo natural ou humano chegam à consciência.

A Geografia da Percepção entende a geografia como o padrão pessoal de atividades e encontros com lugares e paisagens, embasada na filosofia fenomenológica. Nesta geografia, com diz o nome, a percepção é a responsável pela forma como se vê o mundo. Há tantos mundos quantas forem as percepções, pois cada um vê o seu entorno e mais além a partir de referenciais, de informações, de conhecimentos adquiridos ao longo da vida. É a percepção que vai determinar a forma do indivíduo ver, interpretar e inferir em seu meio.

O objetivo próprio da geografia da percepção é explorar a existência mental dos lugares geográficos, com todas as características que os distinguem, procurando mostrar que eles existem não somente fora das pessoas, mas também em suas mentes.

Segundo André<sup>18</sup>, no ano de 1985, depois do Colóquio de Lescheraines, foi dado um grande avanço das pesquisas sobre a subjetividade humana na Geografia. A partir daí, os termos *percepção* e *imagem* foram abolidos por um grupo de pesquisadores, ambos sendo substituídos por *representação* - “criação social e/ou individual de esquemas pertinentes do real”.

Há séculos a representação é tema frequente da curiosidade humana. Para Cardoso e Malerba<sup>19</sup>, a preocupação remonta desde o século XVII com o filósofo francês Nicolas Malebranche (1638-1715), que dizia que “ao pensarmos perceber um corpo, na verdade estaríamos percebendo uma ideia”.

---

<sup>17</sup>TUAN, Yi-Fu. Op. Cit.

<sup>18</sup>ANDRÉ, Yves. **Enseigner les Représentations Spatiales**. Paris: Anthropos, 1998

<sup>19</sup>CARDOSO, Ciro et. MALERBA, Jurandir (org.). **Representações. Contribuição a um debate Transdisciplinar**. Campinas: Papirus, 2000.



Desde aquela época, concepções acerca das representações passaram a ser criticadas pelo caráter radical, porém não deixaram de ser objeto de investigação científica. Foi a Psicologia Social que, enfatizando a relação entre esse produto do processo de conhecimento e o seu referente físico, social ou ideal externo ao sistema mental, tentou fugir desse radicalismo, dizendo serem as representações imagens mentais dos objetos, elaboradas pelo sujeito a partir das faculdades cognitivas.

A partir das indagações e reflexões sobre como o homem conhece a “realidade”, começou a ser elaborado aquilo que posteriormente foi nomeado de representação, primeiramente ligada às perspectivas filosóficas, e depois às diversas disciplinas ligadas à psicologia, utilizando abordagens positivistas da época (séc. XX). Após a Segunda Guerra Mundial as pesquisas cognitivas passam a tomar as representações como um conceito central na descrição do funcionamento mental dos indivíduos.

Além das representações mentais individuais, há também representações sociais, muito trabalhadas pela Sociologia, e posteriormente tomadas por outras áreas, entre elas a geografia. Forjada por Mauss e Durkheim, a “noção de representação se propõe a explicar diferentes fenômenos sociológicos, a partir do postulado segundo o qual a sociedade constitui uma totalidade, isto é, uma entidade geral que difere da simples adição dos indivíduos que a compõem. Em decorrência, certas formas de pensamento coletivo não são redutíveis à soma de pensamentos individuais”<sup>20</sup>.

Entretanto, com o estruturalismo, o mundo social passou a ser um espaço de relações objetivas e os homens suportes - ou vítimas! - das estruturas, sobrando pouco espaço para o imaginário.

Na década de 80, o sociólogo francês Pierre Bourdieu, confrontando-se com tal paradigma estruturalista, procurou reintroduzir nas ciências sociais a ação do sujeito, procurando entender como se davam as diversas modalidades de apropriação dos objetos culturais. Para o desenvolvimento do seu raciocínio sobre o que chamou de estruturalismo construtivista, apoiou-se na noção de *habitus*, ou estruturas mentais

---

<sup>20</sup>SILVA, Helenice. **A história como representação do passado: a nova abordagem da historiografia francesa**. In: CARDOSO; MALERBA, 2000.

nas quais os agentes apreendem seu mundo social, produto de uma internalização das estruturas do mundo social<sup>21</sup>.

O meio acadêmico canadense acolheu inteiramente aquelas ideias de Tuan, passando a valorizar a questão da percepção no estudo da paisagem. Na Europa surge, também na década de 80, uma outra geografia, principalmente com os geógrafos suíços e franceses. Estes últimos, após passarem pela preocupação com a questão da percepção, focaram seus estudos nas representações, que revelariam os sistemas de valorização e as satisfações que explicariam as sensibilidades aos lugares.

É notável que, seja qual for a interpretação e o quadro de pensamento, percebemos um interesse científico crescente na problemática do agente social. Essas questões sobre os agentes e suas experiências, condutas e subjetividades rompem epistemologicamente de maneira muito importante, deixando para trás a tradição objetivista que investiga classificações, estruturas e causas, com toda sua racionalidade característica.

A proposta dos geógrafos que trabalham com a representação do espaço é a de incorporar conceitos das reflexões das ciências sociais em suas pesquisas, levando em consideração as leituras dos indivíduos diante das paisagens ou lugares experienciados, vividos. Rompe-se, aqui também, com a tradição clássica da abordagem geográfica, preocupada com análise dos elementos estruturantes do meio natural e de seus usos; agora detemo-nos sobre as imagens que o indivíduo forma a partir da percepção que tem da paisagem.

O conhecimento que temos do mundo é afetado pelas representações que fazemos dele, produzindo, impondo, alterando outras representações, sendo produto e processo de nossas vivências.

Portanto, as representações da paisagem variam de indivíduo para indivíduo, já que cada sujeito interage com o mundo à sua maneira, afetado por fatores distintos e particulares. Representações são sujeitas às combinações de elementos físicos, biológicos e sociais do espaço; são dependentes das características fisiológicas individuais, das condições físicas dos órgãos sensoriais do sujeito; são,

---

<sup>21</sup> CARDOSO; MALERBA, op. cit.

fundamentalmente, relacionadas à disposições de personalidade, suscetíveis a serem alteradas por valores individuais, experiências vividas, humores, expectativas, lembranças, etc. Contudo, a aprendizagem social é elemento determinante do processo, através de códigos sociais específicos de grupos que impõe significados às paisagens, tornando possível indivíduos diferentes de uma mesma comunidade – ou grupo cultural - consentir sobre os significados de uma paisagem.

É possível, inclusive, considerar a análise do pesquisador sobre representações como uma representação da representação, produto de sua própria subjetividade e percepção. As representações, aliás, não devem ser consideradas como produtos prontos, acabados e estáticos, sendo impossível abranger a totalidade de sua complexidade. São produtos em contínuo estado de finalização, invenções da experiência, do conhecimento, história e cultura, que fornecem valorosas pistas sobre a compreensão do significado de determinada paisagem e de quem a representou.

Um campo fundamental para esse debate sobre a percepção e representação é a semiótica, área do conhecimento que estuda os signos. Junto à fenomenologia, é outro pilar no qual se apoia a geografia da percepção, ou da representação. Porém, enquanto a fenomenologia observa os fenômenos e, através da análise, postula formas universais desses fenômenos, a semiótica tem por função classificar os tipos de signos possíveis<sup>22</sup>.

Os signos podem ser tanto de linguagem verbal, veiculada pela língua, quanto não-verbal, constituídas por símbolos, sinais, elementos arquitetônicos, ou seja, tudo o que é produzido e passível de interpretação. Uma cidade ou uma praça quando observadas transmitem mensagens inseridas em textos não-verbais prontos a serem interpretados por quem as observa. Já que a leitura que um ator social realiza depende do seu conhecimento e envolvimento emocional com o signo, seja ele qual for, a sua mensagem é “lida” de maneira diferente para pessoas diferentes em momentos diferentes, podendo trazer os sentimentos mais diversos. Assim sendo, a semiótica se ocupa da representação simbólica do real, busca captar o sentido do texto e todo o mundo seria um texto passível de interpretação.

---

<sup>22</sup>SANTAELLA, L. **O que é semiótica?** São Paulo: Basiliense, 1983.

Uma paisagem rural, por exemplo, é um texto não verbal, repleta de signos, e ela própria é um signo: é um texto não verbal e as pessoas podem interpretar de maneira diferente as suas marcas, os seus sinais, que são suas referências e a identificam como meio rural. Ferrara diz que o primeiro procedimento para a leitura de uma paisagem enquanto texto não verbal é a recomposição, ou seja, acionar os signos com fim de afetar os sentidos para flagrar formas, volumes, movimento.

Trazendo a noção de semiótica para este trabalho, é importante notar que há o reconhecimento de signos pelo observador no processo de percepção de uma paisagem. Contudo, a representação que é feita dessa paisagem, nos diversos meios em que isso é possível de ser realizado, também é um signo, dotado de leituras particulares.

#### 4. FORMAS DE REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM

O primeiro contato das pessoas com o mundo se dá através das sensações captadas pelos órgãos dos sentidos<sup>23</sup>. Pela percepção se formam imagens que possuem significados diferentes para quem as capta, dependendo de sua cultura, tempo histórico, situação psicológica, etc., como já foi dito. A tendência é levar em conta apenas os aspectos concretos, objetivos, das imagens. Entretanto, nós seres humanos somos duais<sup>24</sup>, isto é, temos uma visão externa (mundo concebido, objetivo) e uma visão interna (mundo percebido, subjetivo) do espaço que nos cerca.

Falar em paisagem implica, portanto, considerar três concepções distintas e indissociáveis. Ao mesmo tempo em que a paisagem é uma realidade ontológica, ou seja, uma unidade da realidade, ela é a percepção dessa paisagem - a visualização através de um sujeito - e ainda a representação dessa paisagem.

Estabelece-se um jogo entre o autor que re-inventa a paisagem e o seu objeto. Ele está fora da natureza, mas mergulha nela para reordená-la e representá-la, em ato de apropriação. Por outro lado, a paisagem é produto do que ele vê, mas também do quadro de referências que, previamente, ele possui e que passa a estar presente na ação imaginária de reconstrução do mundo. A paisagem é uma alteridade, um *outro* da natureza.

As formas de representar a paisagem são variadas; nesta parte do trabalho algumas são discutidas com o auxílio de exemplos. Entretanto, os breves ensaios sobre cada forma elegida são menos quanto às formas em si, e mais quanto ao seu conteúdo, conferindo destaque para o interesse envolvido, o tempo, o espaço, suas particularidades e limitações engendradas.

---

<sup>23</sup>TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Londrina: Eduel, 2012.

<sup>24</sup>ROCHA, Lurdes B. **Fenomenologia, semiótica e geografia da percepção: alternativas para analisar o espaço geográfico**. Revista da Casa da Geografia de Sobral, Sobral, v. 4/5, p. 67-79, 2002/2003.

## A paisagem estrangeira do viajante

As representações de paisagem realizadas por viajantes nas mais diferentes épocas e espaços são geralmente expressas tanto na forma de textos verbais quanto não verbais e merecem aqui uma parte só para elas. Isso porque, além de se complementarem, têm uma importância única, especialmente aquelas do Novo Mundo a partir dos descobrimentos do século XVI.

A iconografia de viagem é uma modalidade muito interessante - e reveladora! - para a representação da paisagem, que não é uma coisa só, mas composta dos gêneros literários discursivos do tipo diário, carta e crônica e ainda pintura, desenho, cartografia e gravura entre outros.

Os textos de viagem podem se confundir à obra literária típica, ficcional, que por sua vez muitas vezes traz informações históricas importantes sobre a paisagem. A maior diferença é que esses relatos geralmente apresentam-se como diários de viagens e registros de experiências pessoais, descrevendo as impressões de seu autor quanto à vivência que teve, sobre os lugares que conheceu, e sua atuação profissional, evitando os aspectos ficcionais ou romanceados típicos de uma obra literária.

Entretanto, isso não significa que os autores destes relatos não tenham desenvolvido seus estilos de redação próprios ou análises críticas sobre a vivência descrita. Em alguns casos essas qualidades presentes no texto tornam a leitura até mais interessante. De qualquer maneira, deve o leitor ficar atento às tendências e influências políticas, religiosas, militares, pessoais, que as representações podem apresentar e procurar entender o contexto em que foram escritos.

Obras iconográficas em geral são o resultado de escolhas, seleções e olhares de seus produtores e dos demais agentes que influenciaram essa produção. As obras realizadas pelos viajantes não podem ser consideradas como representantes fiéis da realidade, não são fatos e sim versões; não podem ser tomadas como “literais”, mas consideradas como elaboração simbólica, *conotativa*, e por isso um ícone.

Tem-se em vista que a paisagem é uma construção do olhar, que implica na necessidade de distanciamento para que a natureza, reapropriada por ele, se

transforme em paisagem. O sujeito desses registros, além de possuir distância e “estranheiridade” a essa natureza, possui técnica para a produção de imagens e sensibilidade, transformando-a em objeto estético.

Já o desenho/pintura de paisagem – outra forma de representação de paisagem - é uma linguagem praticamente universal de comunicação, cuja origem remonta aos tempos mais primitivos do Homem. O desenho sempre foi uma das formas mais empregadas na comunicação, no registro e na descrição dos lugares e paisagens, principalmente antes do advento de outra forma de representação que o substituiu apenas aparentemente: a fotografia.

Há uma qualidade única no registro desenhado que é a presença do desenhista. Este ator, através de cujo olhar a paisagem será construída, é registro também de sua época. A expressão, a cara, a linguagem do desenho, são fruto de uma vivência do artista que é única e que está atrelada ao tempo em que ele vive, conjunto indissociável da obra que se desenvolve.

Um desenho não é apenas uma imagem, mas também um registro histórico de um momento do espaço e do artista; que é parte de uma sociedade que pode ou não ser a que ele está desenhando. São inúmeros, se não a maioria, os registros de estrangeiros que desenharam e descreveram suas impressões sobre os lugares e as cidades a que chegam, fazendo-o com toda sua bagagem e pré-conceitos.

Em sua tese de doutorado intitulada *Os diários de Langsdorff: Prelúdios Paisagísticos*, Luvizotto<sup>25</sup> ressalta a necessidade de o viajante desvendar o mundo, o espaço, a terra, a paisagem, o deslocamento, os obstáculos, com a finalidade, em primeiro lugar, de se sentir essencial ao mundo através de seus relatos. O veneziano Marco Polo, segundo o autor, é um dos mais influentes e antigos escritores da literatura de viagem (século XIII), descrevendo culturas diversas, fauna, flora, povos, sistemas hidrográficos, populações, cidades, regiões e lugares, ou seja, paisagens naturais e culturais.

---

<sup>25</sup> LUVIZOTTO, Rodrigo. **Os diários de Langsdorff: Prelúdios paisagísticos**. 2012. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

O livro *Il milione*<sup>26</sup>, no qual o viajante relata suas aventuras, foi durante muito tempo uma das poucas fontes de informação sobre o Oriente no Ocidente, representando a possibilidade de conhecer paisagens desconhecidas até então. Sua importância é tão grande que os seus relatos, nas mãos dos viajantes do Renascimento, entre eles Cristóvão Colombo e Américo Vespúcio, se tornaram fonte de estímulo ao descobrimento e conquista do Novo Mundo. Outra influência fundamental que a obra de Marco Polo introduz é o modelo discursivo que viria a ser seguido pelos viajantes posteriores, mesclando os gêneros crônica, memórias e até autobiográfico, visando funções, interesses específicos e a intencionalidade da situação.

Assim, Marco Polo contribuiu para a consolidação de uma relação mantida com a geograficidade de Dardel, de perceber e representar aquilo que se vê, desenvolvendo uma arte de contemplação do espaço percorrido e descoberto. “*Estes homens de ofício, entre os quais estão os geógrafos, partilham esta atenção aos signos do mundo, aninhados na cor das pedras, na orientação dos ventos ou no movimento das águas, que permitem aos olhos lerem, por assim dizer, a paisagem*”<sup>27</sup>.

É na Renascença (séc. XV) que a literatura de viagem passa a ser amplamente utilizada, desenvolvendo-se nos dois séculos seguintes com o aparecimento de novos territórios e o encontro com outras culturas. No século XVIII e XIX a modalidade ganha plena forma, quando a representação da paisagem no mundo europeu ganha evidência histórica científica e cultural<sup>28</sup>. Neste período, com a emergência da racionalidade científica, entre outros fatores, as viagens passam a ser realizadas por naturalistas, artistas, especialistas de diversas áreas, e também por comerciantes, aventureiros, etc., resultando em relatos de cunho científico, com descrições detalhadas da paisagem observada.

Um dos principais motivos dos viajantes era a descrição das paisagens. Preocupando-se em descrevê-las da maneira mais detalhada possível, através de uma linguagem de *recriação* da imagem do mundo, eram representadas ali vistas por olhos estrangeiros. Representações da paisagem transpassadas pelos órgãos

---

<sup>26</sup> POLO, Marco. **O livro das maravilhas**: a descrição do mundo. Porto Alegre: L&PM, 1996.

<sup>27</sup> BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.19.

<sup>28</sup> LUVIZOTTO, 2012.



sensoriais, filtradas e externalizadas em signos por valores e referenciais extremamente diferentes daquelas observadas pelo viajante em sua terra natal. O êxtase experienciado forçava a nada deixar escapar de observação e descrição. As leituras e representações da literatura de viagem e também de desenhos, são leituras muito particulares daquelas paisagens, expressando toda curiosidade, desejo de conquista e fascínio diante do exótico e exuberante, atrelados firmemente à realidade empírica.

Portanto, é importante notar que o relato de campo da literatura de viagem é um misto de ciência e arte, geralmente composto de observações empíricas com descrições completas e minuciosas, enriquecidas pela personalidade autoral carregada da pessoalidade, criatividade e poética, características do gênero literário imaginativo. Esse tipo de discurso geográfico constitui-se da associação de ideias entre o empírico e o imaginário, com descrição de paisagens e interpretações qualitativas e quantitativas, conhecimento e deslumbramento, como no trecho:

*“Pouco a pouco, foi-se fechando a perspectiva cada vez mais; passávamos junto de profundos, pavorosos abismos, cobertos de densa vegetação, e vindo de campos claro, nos vimos de repente de novo na escuridão do mato. Densas grinaldas de lianas, com cortinas de flores de todos os matizes, ligam árvores gigantescas umas às outras, entre as quais se elevam fetos escamosos, formando majestosas alamedas verde-escuras e frescas, que trespasa o viajante, num enlevo solene, interrompido apenas pelos gritos estridentes dos papagaios, o martelar do pica-pau ou os urros dos monos”<sup>29</sup>*

Luvizotto cita Paul Claval<sup>30</sup>, chamando atenção para o fato de que o viajante, o geógrafo ou todo aquele que deseja conhecer o mundo, que procura comunicar uma informação de uma paisagem, tem a necessidade de recorrer a um gênero literário e seus procedimentos de narração, a fim de restituir com exatidão as informações recolhidas e as reações experimentadas.

---

<sup>29</sup> SPIX, Johann B. von; MARTIUS, Karl F. P. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. São Paulo, EdUSP, vol. I, p.34, 1981.

<sup>30</sup> CLAVAL, Paul. *Epistemologia da Geografia*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2011, p.83-85.

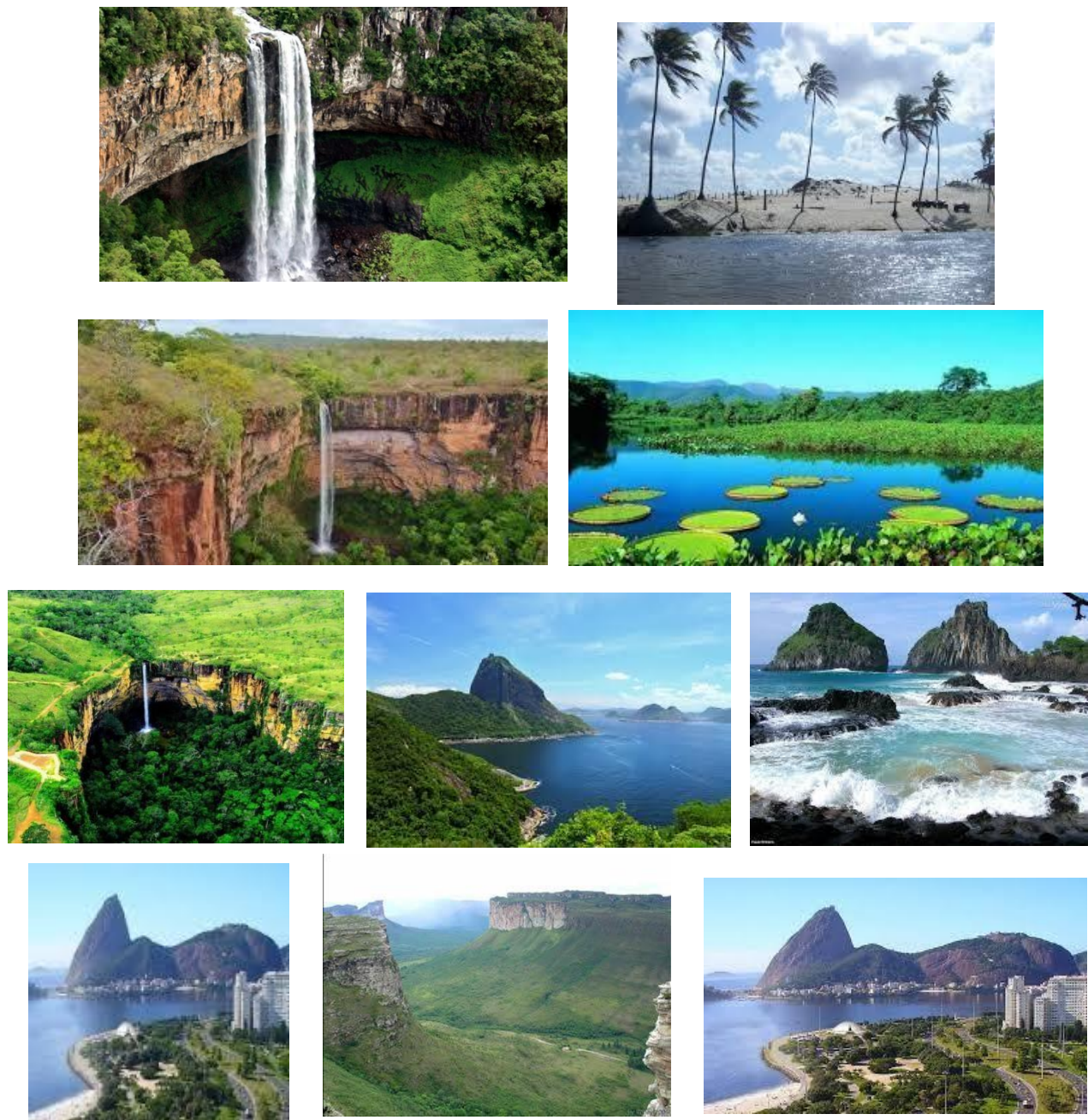
O legado da literatura de viagem permite inúmeras possibilidades de estudo sobre as paisagens pelas quais percorreram os viajantes buscando conhecer um novo território. A paisagem, devido ao seu padrão de visualidade, se mostra ao homem no seu estado mais espontâneo de percepção: “a paisagem é o espaço do sentir, ou seja, o foco original de todo o encontro com o mundo”<sup>31</sup>.

Da mesma forma, as paisagens representadas pelos viajantes-naturalistas tendem a ser uma transcrição exata da cena visualizada no contato direto junto à natureza, configurando um descritivo realista, mesmo que carregado de percepções e representações particulares.

Tomando como exemplo os viajantes e naturalistas que passaram pelo Brasil em diversas expedições, é interessante perceber a imagem que se fazia deste território. A intenção parece sempre ir em direção a criar paisagens cuja identidade estivesse na natureza, no pitoresco, afirmando como emblema daquela jovem nação sua paisagem pitorescamente natural – sem dúvida uma imagem construída e mantida até os dias de hoje, basta ver as dez primeiras imagens que aparecem no Google ao se buscar por “*paisagem brasileira*” (Figura 1).

---

<sup>31</sup> BESSE, 2006, p.80.



**Figura 1: Paisagens brasileiras. Fonte: Google Imagens.**

No caso da literatura de viagem cabe aqui introduzir o termo *representância*<sup>32</sup>, que complementa a relação sujeito/mundo, demonstrando que o texto não é apenas uma representação do real, nem apenas ficção. A representância inclui a função do leitor no jogo da comunicação, uma vez que ele também define o texto: “designa a

<sup>32</sup>Termo criado por Paul Ricoeur, em: RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Editora da Unicamp, 2007. In: LUVIZOTTO, 2012, p.144.

expectativa ligada ao conhecimento histórico das construções que constituem reconstruções do curso passado dos acontecimentos”.

É como se o leitor e o autor de um texto histórico convencionassem, antes que tenham sido relatados, que aquilo tratará de situações, acontecimentos, personagens, encadeamentos que realmente existiram. Segundo o próprio Paul Ricoeur, trata-se de um “pacto entre o escritor e o leitor, com a finalidade de estipular critérios de qualificação da *verdade*, intenções de veracidade do que *realmente* se passou que permanece inseparável do *tal como* efetivamente se passou”.

Isso significa dizer que o discurso histórico-geográfico-literário que representa as paisagens do Brasil no século XIX, através da literatura de viagem, explora o potencial paisagístico de tais paisagens, ou seja, a experiência que elas fazem chegar à linguagem para seus leitores, a capacidade de representância.

Taunay, Florence, Langsdorff, Debret, Rugendas, Spix, Martius e Saint-Hilaire, são alguns dos principais nomes que caminharam pelo Brasil e leram suas paisagens, vivenciando-as enquanto produção e observação. Alguns serão aqui considerados, certamente apenas mais uma interpretação de uma interpretação por eles realizada.

### Spix e Martius

Os naturalistas bávaros Spix (zoólogo) e Martius (botânico) fazem parte dessa leva de estrangeiros que entram no Brasil após a abertura dos portos (1808), motivados, a priori, pelos estudos de natureza. A expedição que lideraram, auxiliada por tropeiros e guias nativos, partiu em dezembro de 1817 do Rio de Janeiro, atravessando o interior do país rumo o Pará e depois ao interior da Amazônia, retornando à Europa em 1820. Na Alemanha, as anotações de viagem foram organizadas e editadas como *Reise in Brasilien (Viagem pelo Brasil)* em três volumes nos anos de 1823, 1828 e 1831 – os dois últimos após a morte de Spix (1826)<sup>33</sup>.

A missão dos dois era pesquisar a flora brasileira em toda sua extensão, e coletar dados de outros ramos das ciências naturais, além de “esclarecer o estado de

---

<sup>33</sup> LISBOA, Karen. **Viagem pelo Brasil de Spix e Martius**: Quadro da natureza e esboços de uma civilização. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.15, nº29, pp.3-91, 1995.

civilização e história, tanto dos nativos como dos outros habitantes do Brasil”<sup>34</sup> – item no qual cabem os mais diferentes temas. Porém, de estranha a sedutora, a natureza se revela como o principal foco de observação.

Os relatos expressam o encantamento com a paisagem natural brasileira, representando uma natureza cheia de encantos, intensa, quase torturante na sua riqueza de vivacidade e variedade:

*“O sussurro das asas dos colibris matizados, que voam de flor em flor e pelo canto mavioso de passarinhos estranhos e de insetos, tudo age com magia toda especial na alma do homem sentimental renascido pelo espetáculo do delicioso país”*<sup>35</sup>

Ou ainda, ao representar a paisagem da Serra de São Geraldo, em Minas Gerais:

*“Tétrica como o inferno de Dante fechava-se a mata, e cada vez se estreitava e mais íngreme se tornava a vereda, pelos labirínticos meandros (...). Ao horror, que a solidão infundia na alma, acrescentava-se ainda a aflitiva perspectiva de um ataque de animais ferozes ou de índios malévolos”*<sup>36</sup>

Observa-se o aspecto poético, a carga estética de se registrar a paisagem tropical, junto ao caráter científico da expedição. A todo o momento são lançados adjetivos variados nas descrições, transmitindo a apreensão tanto no registro científico, como na sensação do narrador - o texto adquire conotação literária, quase como uma crônica imaginativa.

Para França<sup>37</sup>, a maneira poética de representação da paisagem de Spix e Martius é uma herança direta de Alexander von Humboldt e seus relatos do Novo Mundo, feitos a partir do final do século XVIII. É o naturalista alemão quem inova os

---

<sup>34</sup> SPIX; MARTIUS, 1981, p.27. Citado por LISBOA, op.cit.

<sup>35</sup> SPIX; MARTIUS, 1981, p. 80.

<sup>36</sup> SPIX; MARTIUS, 1981, p. 333.

<sup>37</sup> FRANÇA, Ana Marcela. **As paisagens híbridas de von Martius**: um diálogo entre a História da Arte e a História Ambiental. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, ANPUH. São Paulo, julho 2011.

relatos de viagem, antes baseados puramente na ciência descritiva, ao introduzir um discurso estético que se mescla à escrita científica. As sensações de encantamento ou de assombro sobre a natureza passam a dar “força espiritual” à exatidão lógica, de modo que o leitor possa sentir a grandiosidade da paisagem explorada e experimentar por um momento, ele mesmo, o local desconhecido.

“A natureza deve ser sentida; quem somente vê e abstrai, numa vida no turbilhão do pulsar dos trópicos ardentes, pode dissecar plantas e animais, acreditando estar descrevendo a natureza, permanecendo, no entanto, eternamente alienado dela”<sup>38</sup>.

Essa concepção é baseada no pensamento romântico do século XIX, no qual a totalidade seria a comunhão entre ciência e estética, uma vez que a primeira tratada isoladamente não traduziria a potência do mundo natural e a segunda por si só seria deixar-se perder em devaneios incapazes de oferecer o entendimento do mundo.

Assim, é importante ressaltar mais uma vez que não visualizamos somente uma natureza nos escritos de viagem de Spix e Martius, seja em seus textos ou nas obras de outros viajantes da época. O rigor científico na representação de uma paisagem está inserido em uma composição paisagística feita por um indivíduo do século XIX europeu. Ver a natureza tropical como frondosa e exuberante, como vemos em seus relatos, é qualificá-la a partir de uma concepção europeia de então - nossa natureza já havia sido vista como desorganizada, primitiva, em seu estado negativo por europeus de outras épocas.

Várias ideias de natureza, de paisagem, estarão sempre gravadas no sujeito, que é essencialmente dotado de uma expressão individual e que será sempre um indivíduo do seu tempo, por estar imerso numa cultura, representado por significações distintas e em constante modificação.

Vale aqui reproduzir uma reflexão do naturalista Georg Foster<sup>39</sup>, que influenciou tanto Humboldt como viajantes posteriores a sua época, em sua obra *Viagem ao Redor do Mundo*, de 1777:

---

<sup>38</sup> HUMBOLDT apud LISBOA, 1995.

<sup>39</sup> FOSTER apud LUVIZOTTO, 2012, p.50.

“(...) raramente dois viajantes terão visto o mesmo objeto da mesma forma, mas cada um deles faz, de acordo com sua sensibilidade e inteligência, uma interpretação particular. Seria preciso, portanto, conhecer primeiro o observador, para depois poder fazer uso de suas observações”.

### A Expedição Langsdorff

Campanha importante que passou pelo Brasil no começo do século XIX foi a Expedição Langsdorff. Expedição russa, organizada e liderada pelo barão e médico alemão Georg H. Von Langsdorff, que percorreu o interior do país em algumas etapas, entre os anos de 1824 e 1829, registrando aspectos variados das paisagens brasileiras da época. Também faziam parte da equipe expedicionária os artistas Florence e Taunay - substituindo durante os preparativos outro grande artista, Rugendas (que aqui tratado em destaque, mais adiante).

As representações que Langsdorff realizou se assemelham das de Spix e Martius, porém possui alguns aspectos que lhe conferem algumas características em especial.

Sobre a caracterização e individualização da paisagem, Langsdorff planejou “realizar algo magnífico”<sup>40</sup>, penetrar e descrever regiões não conhecidas pelo mundo europeu, ou seja, percorrer a Mata Atlântica, o Cerrado e a Amazônia. O seu diário é composto de anotações, observações e fragmentos do cotidiano, que segundo Ab’Saber<sup>41</sup> manifesta um mosaico de representações das paisagens brasileiras, num momento anterior à humanização totalizante de algumas áreas do conhecimento, possibilitando o entendimento de uma natureza em sua organização primária.

Apesar de estar inserido no campo da literatura de viagem, o texto de Langsdorff caminha para a cientificidade, destacando-se pela concisão e meticulosidade da escrita, aspectos diferentes daqueles presentes nos documentos passionais de Spix e Martius. O diário de Langsdorff é exploratório e cria o efeito de

---

<sup>40</sup> LUVIZZOTO, 2012, p. 45.

<sup>41</sup> AB’SÁBER, Aziz N. apud LUVIZOTTO, 2012, p. 146.

se sentir em trânsito, com escritas periódicas dia após dia e “fidelidade documentária”, segundo Ab’Saber.

Ressalta o fato de que suas descrições da paisagem são bastante detalhadas, fornecendo nomes de pessoas e lugares em quantidade, assim como o nome científico de diversas espécies de fauna e flora. Está sempre presente a relação entre paisagem cultural e paisagem natural, como no trecho:

*“A primeira vista da fazenda onde nos encontramos agora já nos dá uma boa impressão de seu proprietário, que a adquiriu há dois anos, por cerca de 3.000 cruzados. A propriedade consistia, então, de um grande quintal, de um pomar, uma lavoura, vacas e bois. Em termos de Botânica, não havia muito a fazer aqui, pois todo o terreno estava ocupado por lavouras, capoeiras e fetos.*

*Muitos pássaros: entre outros, um belo Caprimulgus<sup>42</sup>, com uma longa cauda de 1½ pé de comprimento; muitos joões-de-barro. Os insetos começam a aparecer.*

*A grande Estrada Real do Rio de Janeiro a Tijuco passa por aqui. Os caminhos são ruins, pedregosos e montanhosos. Pessoas muito amáveis. Muita hospitalidade”<sup>43</sup>*

A maneira de representação da paisagem por Langsdorff torna simples a visualização mental do espaço observado por ele – pelo menos para nós, geógrafos e conhecedores do território brasileiro. A paisagem, mesmo que descrita no começo do século XIX, nos é familiar.

Langsdorff representa certa paisagem de Minas Gerais de maneira extremamente detalhada, em todas suas características topográficas, relativas à hidrografia e à geologia:

---

<sup>42</sup> Gênero da família Caprimulgidae, da qual fazem partes os bacuraus (Brasil) e noitibós (Europa).

<sup>43</sup>SILVA, Danuzio Gil Bernardino da (org.). **Os diários de Langsdorff**. Vol. I. Rio de Janeiro e Minas Gerais, 8 de maio a 17 de fevereiro de 1825. Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff; Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997, p. 147-148.



*“A região, ou as montanhas por onde temos caminhado há alguns dias, pertencem à Serra da Mantiqueira, mais precisamente a sua parte mais alta. Bem perto de Capoteiro, nasce o rio das Mortes e forma, logo adiante, uma bela cascata. Esse rio corre na direção sudoeste. Meia légua adiante, após transpor a vértice da montanha, caminha-se morro abaixo, numa descida bem íngreme, donde vem o nome que se dá à região que fica embaixo: Abaixo-da-Serra. Das vertentes dessa montanha, entre Capoteiro e a Fazenda do Capitão Antônio Rodrigues Ferreira, nasce o rio da Pomba, que corre para leste, indo desaguar no rio Paraíba”<sup>44</sup>*

Observa-se a maneira sentimental e naturalista de descrição da paisagem, com adjetivações simples, como *“bela cascata”*, em outro trecho *“vista lindíssima da região”<sup>45</sup>*, ou ainda *“figueira americana de extrema beleza”<sup>46</sup>*, atribuindo a experiência do autor ao texto científico, porém sem a exacerbação das descrições de Spix e Martius.

Curioso como este último trecho transcrito de seus diários revela uma representação já quase científica (cuidando-se para não cair no anacronismo) que remete a outra forma de representação da paisagem, bem mais atual, realizada mais de cem anos depois e, no entanto, muito similar, reproduzida a seguir:

*“A ocupação do solo é bastante variada ao longo do trecho de rodovia que une Itaquá. Sucedem-se, a princípio, várzeas abandonadas recobertas por brejos e capoeiras raquíticas. Capoeiras ralas revestem os outeiros cristalinos. Logo, porém, acentuam-se os traços de ocupação dos solos, através do aparecimento de sítios, granjas com aviários, floriculturas, olarias, vendas de beira de estrada, e fazendolas. Entre Arujá e Itaquá contamos*

---

<sup>44</sup> SILVA, 1997, p.53.

<sup>45</sup> SILVA, 1997, p.17.

<sup>46</sup> SILVA, 1997, p.366.

*uma dezena de pequenas vendas, contando com prédios das mais diferentes formas de construção. Notamos, ainda, a presença de meia-dúzia de olarias, agrupadas em certo trecho da várzea, marginando a estrada. Por outro lado, já se fazem notar, na região, algumas casas de campo e sítios de recreio”<sup>47</sup>*

Neste trecho Ab’Saber representa, quanto à construção descritiva do texto, uma paisagem observada de modo parecido, possível de ser mentalmente visualizada. Evidentemente que possui elementos geográficos muito mais elaborados, em razão do desenvolvimento da ciência. O relato de Ab’Saber também é um relato de campo, mas difere do de Langsdorff por não possuir julgamentos emocionais sobre o objeto observado – sendo assim muito mais acadêmico e científico (tendo como referencial o que é ser científico no século XX).

Talvez, essa semelhança entre estilos de relato da paisagem aconteça por ter sido o geógrafo Aziz Ab’Saber um cientista à moda antiga, que bebeu na fonte dos naturalistas do século XIX: possuía um grande apreço pelos trabalhos de campo e pelo registro minucioso dos fenômenos naturais observados. O geógrafo, aliás, escreveu um interessante artigo<sup>48</sup> sobre a expedição de Langsdorff, justapondo, através das paisagens descritas em texto, o caminho que o naturalista realizou aos domínios de natureza do Brasil que elaborou.

Retomando os relatos de Langsdorff, mais algumas coisas são importantes de serem destacadas. O naturalista cria uma relação especial com as paisagens fluviais, que segundo Luvizotto<sup>49</sup>, despertam sentimentos ligados à renovação no naturalista, representadas científica e emocionalmente:

*“A água [do rio Tietê] começa a espumar sobre as pedras, divide-se entre as várias ilhas de rochas (algumas cobertas de árvores) e cai de vários pontos, às vezes*

---

<sup>47</sup>AB’SABER, Aziz N. Paisagens e problemas rurais da região de Santa Isabel. *Boletim Paulista de Geografia*, São Paulo, nº10, p.45-70, 1951.

<sup>48</sup>Ver: AB’SABER, AZIZ N. O roteiro de Langsdorff hoje. **ANAIS**. II Seminário internacional sobre o acervo da expedição científica de G.I. Langsdorff. Brasília: Secretaria da Ciência e Tecnologia: São Paulo: Universidade de São Paulo, 1990, p.25.

<sup>49</sup>LUVIZOTTO, 2012, p. 160.

*perpendicularmente, às vezes em camadas, com grande fúria, estrondo e vapor, espalhando para todos os lados poeira de água, que se dissipa ao chegar à margem baixa espremida entre rochas estreitas. (...) É difícil descrever essa maravilha da natureza, a rapidez com que aquela massa de água se transforma em espuma branca e poeira. Junto às rochas, a terra treme. O estrondo é semelhante ao de um trovão que não para de troar. A água parece um rio de leite”<sup>50</sup>*

Gaston Bachelard, escreve sobre o símbolo das águas como fluxo da memória faz poesia: “Não posso sentar perto de um riacho sem cair num devaneio profundo, sem rever minha ventura... Não é preciso que seja o riacho da nossa casa, a água da nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes”<sup>51</sup>.

Luvizotto, inspirado por Bertrand<sup>52</sup>, que discorre sobre uma semiótica da figuratividade, diz que as versões sobre as paisagens brasileiras presentes em Langsdorff – e que arriscamos estender a outras modalidades semelhantes de literatura de viagem – obedecem a três processos distintos e indissociáveis. O primeiro deles se refere à verificação e análise empírica da integração de fenômenos naturais e humanos, através de métodos científicos, o mundo concreto e que pode ser lido. O segundo refere-se a essa leitura e diz respeito à memória; a leitura da natureza dá origem a “paisagens de lembranças”, seletivas por excelência por ser memória, nas quais o viajante retém os fatos, os símbolos que lhe foram significantes. O terceiro e último processo é a representação literária e artística do mundo visível, criando uma paisagem pictorizada, na qual a realidade geográfica é ressemantizada, ou seja, resignificada em símbolos guardados pela memória, pela experiência, e que se constituem em identitários da espacialidade. Essa relação fornece, segundo o autor, elementos para a compreensão subjetiva do homem com seu espaço (pictórico).

---

<sup>50</sup> SILVA, 1997, p.153-154.

<sup>51</sup> BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 9.

<sup>52</sup> BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003. In: LUVIZOTTO, 2012, p. 178.

É bastante interessante o que a obra de Luvizotto traz, junto às ideias de Bertrand. Os diários apresentam alto grau de figuratividade, uma propriedade essencial das linguagens verbais ou não verbais. Esse caráter permite que figuras, como “árvore”, “campo”, “rio”, etc., sejam ícones que produzem e restituem significações análogas às das experiências perceptivas e sensoriais concretas, como cor, cheiro ou som. Do conceito – menor figuratividade – se chega ao ícone – maior figuratividade.

A *qualidade* da representação das paisagens deve trazer uma *credibilidade*, nos remetendo àquela *representância* da paisagem que nos falava Ricouer. O trato entre escritor e leitor de qualificação de uma verdade estabelecida previamente e reafirmada em texto. A figurativização presente em Langsdorff constrói um simulacro da realidade: o mundo real como aparece e é.

E a credibilidade de seu texto é assegurada continuamente. Langsdorff faz uso sucessivo de medidas precisas e nomes científicos de flora e fauna na representação da paisagem, além de utilizar sempre expressões que se referem a sua condição *in loco*, como no trecho:

*“Fiquei admirado com as rápidas mudanças da natureza. Aqui é o divisor de águas dos rios Paraguai e Amazonas. Embora seja uma faixa de 1½ léguas, apresenta grande variedade de espécies de História Natural, tais como Tanagra, Oriolus, rãs e peixes nunca vistos antes, além de novas espécies de insetos, que na Província de Mato Grosso, quase não se veem”<sup>53</sup>*

Esses aspectos de língua e de forma lhe atribuem a posse do conhecimento indiscutível, representância pautada na cientificidade. E o espaço pictórico delineia a imagem em construção do Brasil, a partir de representações fragmentadas das suas paisagens. As imagens da paisagem brasileira compõem uma identidade de território

---

<sup>53</sup> SILVA, Danuzio Gil Bernardino da (org.). **Os diários de Langsdorff**. Vol. III. Mato Grosso e Amazônia, 21 de novembro de 1826 a 20 de maio de 1828. Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff; Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997, p. 212.

e de nação, e isso não é fortuito, mas projeto de uma representação simbólica com interesses políticos.

Para Luvizotto é muito revelador o fato de que a expedição fora financiada pela Rússia czarista, alheia até então às técnicas de conquista, em meio a potências europeias em ampla expansão capitalista. Por outro lado, ao governo brasileiro interessava possibilitar incursões ao vasto território, criando uma imagem do Brasil e satisfazendo a necessidade emergente de criação da identidade nacional, por meio da natureza como fonte de riqueza, matéria bruta a ser trabalhada e manancial da vida – símbolos estes que carregamos até hoje, nas paisagens representadas por interesse político, em nossos meios de comunicação.

O imaginário nacionalista incorporou esta força simbólica da natureza, especialmente porque foi capaz de eleger paisagens que se tornaram sua própria expressão visual, particularidades alçadas à condição de grandes símbolos coletivos.

Essa questão sobre uma representação interessada remete-nos novamente ao trecho transcrito do geógrafo Aziz Ab'Saber – não à sua descrição em si, mas ao modo científico/acadêmico de construção de nossas imagens. Não deixo de pensar que esse modo também é uma construção interessada da paisagem, calcada numa cientificidade produzida por certa comunidade científica que foi financiada por algo ou por alguém.

### Rugendas e as paisagens de um Brasil pitoresco

Antes de mudarmos de século, voltando um pouco no tempo, vale a pena aqui explorar brevemente algumas das imagens de paisagem realizadas durante o mesmo século XIX. Johann Moritz Rugendas foi outro personagem alemão que percorreu os trópicos registrando características naturais e culturais, e muitos foram os caminhos percorridos por ele nas Américas. Inúmeras foram as paisagens percebidas e construídas por ele. Rugendas foi um desenhista vindo de família ligada às artes, que foi contratado como ilustrador da expedição de Langsdorff, a fim de produzir registros de espécies da flora, fauna e costumes do Brasil, orientado pelos naturalistas que compunham a expedição.

Entretanto, após desentendimentos com o barão, Rugendas passou a desenhar na expedição apenas como colaborador, até ir embora do país em 1825, produzindo desenhos e gravuras que comporiam sua obra *Viagem Pitoresca Através do Brasil*<sup>54</sup>, na qual estão as gravuras aqui reproduzidas. Segundo Diener & Costa<sup>55</sup>, Humboldt vendo os desenhos de Rugendas, considerou-o um artista capaz de representar a paisagem em toda sua totalidade, conceber o meio natural e as relações que nele ocorre e reunir todos os elementos da paisagem em uma só composição pictórica, com verossimilhança ímpar. Suas obras podem ser consideradas como uma formulação pictórica das ideias naturalistas de Humboldt<sup>56</sup>.

Os caminhos percorridos por Rugendas, tanto nas artes quanto na ciência, legaram representações iconográficas da paisagem que guardam em si construções culturais, representativas não de uma realidade, mas de elementos apreendidos através da sua percepção.

Quando o livro de Rugendas foi publicado em Paris os relatos de viagens e as suas ilustrações eram de gosto comum pela Europa, pois os intelectuais europeus voltavam seus olhares para a produção sobre os trópicos. Foi pensando nessa popularidade que muitas obras semelhantes foram concebidas, entre elas o livro de Rugendas citado.

Alguns aspectos desta obra confirmam isso: o texto que acompanha as ilustrações foi colocado na obra em função da demanda europeia por esse tipo de literatura, constando inclusive que não foi escrita por Rugendas, mas por outro autor a partir de suas anotações; além disso, algumas de suas pranchas foram elaboradas já na Europa, para compor o texto do livro<sup>57</sup>.

É importante lembrar que as imagens produzidas no século XIX tinham como funções, entre outras, propagandear os trópicos e formar a identidade do europeu através da oposição: vendo representado o que não se é, o europeu reafirma, ou até

---

<sup>54</sup> RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca Através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.

<sup>55</sup> DIENER, P. & COSTA, M. *A América de Rugendas* – obras e documentos. São Paulo: Estação Liberdade-Kosmos, 1999.

<sup>56</sup> Humboldt durante o século XIX esteve trabalhando em questões em torno da paisagem e da maneira que esta deve ser trabalhada, percebida e representada. Mais a respeito em: LOURENÇO, Claudinei. *Paisagem no Kosmos de Humboldt*: Um diálogo entre a abstração e a sensibilidade. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Geografia da FFLCH/USP. 2002.

<sup>57</sup> DIENER, P. & COSTA, M., 1999.

mesmo constrói o próprio perfil, a própria identidade – o reconhecimento de sua alteridade.

Observando as pranchas de sua obra *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, constatei alguns ícones<sup>58</sup> frequentes nas paisagens que o artista representou e que serão considerados aqui em sua totalidade e generalização, com o intuito de construir um simples panorama da imagem de Rugendas sobre o Brasil oitocentista.

Os indígenas não foram retratados por Rugendas de maneira bestial, como o fizeram muitos viajantes que os representaram. Entretanto, o “ar selvagem” está sempre presente através de elementos que mostram o quão selvagem é o índio, contribuindo para sua imagem caricaturada. Frequentemente há associação entre a figura indígena e animais caçados ou sendo caçados, criando a noção errônea de que a vida do índio estava resumida à luta por alimento. No geral estão homogeneizados, não possuindo diferenças físicas que os distinguem enquanto povos diferentes, nem quanto às tarefas realizadas.

O indígena aparece muitas vezes junto a homens brancos – europeus? – sendo “ajudado” por estes, seja recebendo alimento, ao lado de personagens religiosos ou realizando trabalhos coloniais. Mais uma vez tem-se a imagem caricaturada do índio, dessa vez sendo tutelado pelo homem branco, que o tira da miséria e da dificuldade em que vive.

Os negros são representados comumente também, mais do que os indígenas e de diversas maneiras, variando entre atividades de trabalho a momentos de lazer. As representações mais recorrentes são aquelas em que há o negro trabalhando com a supervisão direta - nas quais explicitamente brancos tomam conta do serviço – ou indireta – nas quais o branco não o vigia, necessariamente. Obviamente tal recorrência está relacionada à escravidão, porém, aparentemente não há atenção especial de Rugendas em representar a condição do negro como escravo, pois o foco é sempre a cena, o trabalho executado, e não o negro escravo realizando o trabalho. Além disso, cenas de castigo são raras em sua obra.

---

<sup>58</sup> Ao me referir aos tipos humanos de Rugendas, remeto àqueles presentes nas gravuras de paisagem, não nas sequências de bustos, que são a produção de retratos e não de espaços pictorizados, pois não possuem “cenário” natural.

Neste livro, em apenas duas imagens tem-se como foco os castigos dirigidos aos escravos, e nas representações do comércio de escravos estes parecem relativamente bem. Talvez, como foram imagens feitas especialmente para o livro que seria publicado na Europa, outras formas mais agressivas – e mais realistas – de representar o negro não eram tão desejadas. É constante a representação da convivência entre brancos e negros em que não se vê a relação entre senhor e cativo, apesar de se enxergar a diferenciação social.

Os processos físico-naturais – vegetação, relevo, hidrografia, etc. – da paisagem estão presentes em todas as imagens de cenas do livro de Rugendas. Aparecem como principais aspectos destacados no espaço pictórico ou como elementos de composição de cenas inscritas na paisagem. Nos momentos em que é o foco principal do olhar do artista, os aspectos naturais da paisagem ocupam todo o espaço pictórico e a vegetação tem particular importância, pois aparece geralmente em primeiro plano, retratada com extremo detalhamento. O relevo e os grandes afloramentos têm especial atenção de Rugendas e mesmo que não estejam em primeiro plano, são cuidadosamente inseridos na paisagem. As representações de processos erosivos, como voçorocas e erosão em sulco também aparecem em imagens. Algumas vezes as composições de natureza sugerem mudança nas características naturais da paisagem pelo homem.

Quando os aspectos naturais aparecem apenas para compor o cenário onde cenas acontecem, os elementos naturais ganham aspecto enevado e aparecem em último plano, fechando o espaço pictural.

Percebe-se que Rugendas debruçou-se de fato sobre os estudos da flora da Mata Atlântica, não somente pela quantidade de espécies postas em cada composição do bioma, mas por exemplares deste estarem presentes em locais em que não são típicos. O mesmo não ocorre com exemplares florísticos de outros domínios. Por exemplo, quando paisagens mineiras aparecem nas imagens, não há representação de exemplares de Cerrado. O que acontece nessa situação é a presença de palmáceas – ícone dos trópicos – e gramíneas, no mais é tudo “sertão”. Assim parece, pois os morros aparecem nus, com ausência de vegetação cobrindo-os e quando não é assim, são representados como uma grande mancha uniforme (Figura 2).





**Figura 2:** *Campos sobre as margens do Rio das Velhas, Província de Minas Gerais*, tela de 1827. Fonte: RUGENDAS, 1998.

Há uma litogravura muito interessante na qual parece que Rugendas se dedicou bastante aos elementos naturais da paisagem (Figura 3). As diferenciações topográficas, aspectos orográficos e os estratos vegetais são cuidadosamente compostos dentro do espaço pictórico criado. A paisagem onde estes elementos estão colocados é limitada pelo mar, conferindo ao observador a impressão de contorno da orla, movimento, somado ao ponto de visão à cena representada.



**Figura 3:** *Praia Rodrigues, perto do Rio de Janeiro*, tela de 1827. Fonte: RUGENDAS, 1998.

Reconhecemos os afloramentos bastante característicos do litoral fluminense, os “pães de açúcar”, inselbers de granito bem representados em cor e textura aplicados na gravura. As diferenciações topográficas são bem marcadas pela diferenciação do nível altimétrico e pelos grandes afloramentos.

Os estratos vegetais acompanham essas diferenciações. No nível mais baixo, na orla, vegetação de restinga; nas encostas do morro vegetação densa e diversificada em primeiro plano, onde pteridófitas, bromeliáceas e palmáceas são facilmente identificáveis e cuidadosamente representadas. Além do cuidado com que foram representados, os exemplares florísticos parecem ter sido arranjados cuidadosamente, harmoniosamente, no espaço figurativo: denota-se tanto o caráter naturalista, quanto a visualidade tipicamente artística.

A construção arquitetônica presente nesta gravura de Rugendas parece ser uma moradia representada não com o intento de indicar a maneira de povoamento do Brasil, pois isolada, mas indicar a capacidade humana de exercer a presença nos

espaços. As figuras humanas caucasianas representadas parecem ser de naturalistas, exercendo a função de explorar, reconhecer, documentar os elementos dos trópicos, propagandeando o trabalho desses cientistas. Já os negros, a princípio não nos aparecem como escravo, mas como guias dos naturalistas.

A imagem seguinte (Figura 4) tem por tema uma paisagem urbana: é uma representação de como a cidade está encaixada no meio natural entre relevo e mar, as pessoas que a habitam, o cotidiano e suas relações.



**Figura 4:** *Vista tomada diante da igreja de São Bento*, tela de 1827. Fonte: RUGENDAS, 1998.

O espaço figurativo desta imagem é composto de maneira que estes aspectos são colocados em planos: no primeiro plano estão os atores urbanos, no segundo a cidade e sua organização espacial a partir da orla, e nas composições de terceiro plano torna-se possível observar o lugar de inserção da cidade, a estrutura natural que sustenta a paisagem.

Estão presentes todos os tipos humanos – negros, damas, senhores, oficiais, clérigos. Assim aparecem numa mesma representação características destes tipos, que foram definidoras do olhar europeu sobre o Brasil e, principalmente, sobre quem vivia aqui. Até hoje imagens como esta são instrumentos importantes para a construção do nosso olhar sobre o país do século XIX, para ilustrar e entender um Rio de Janeiro imperial. Notável que as figuras humanas não denotem miséria, mazelas ou qualquer outro atributo degradante, nem mesmo os negros sentados ao chão.

A paisagem representada constitui uma cena cotidiana, muito provavelmente o ir à missa, uma vez que pelo título da obra pode-se concluir que acontece no adro da igreja de São Bento do Rio de Janeiro – a igreja estaria localizada no local do ponto de vista do observador da gravura.

Representações de hábitos religiosos são frequentes, pois mesmo em imagens de outras cenas e costumes aparecem, geralmente, ícones católicos – o que faz sentido, já que por interesse da Corte se queria criar uma ideia de civilidade do Brasil urbano, o que significavam hábitos cristãos. Além da tomada da igreja, que não está representada figurativamente, mas impregnada na cena e no título, mais três edifícios cristãos aparecem nesse espaço pictórico.

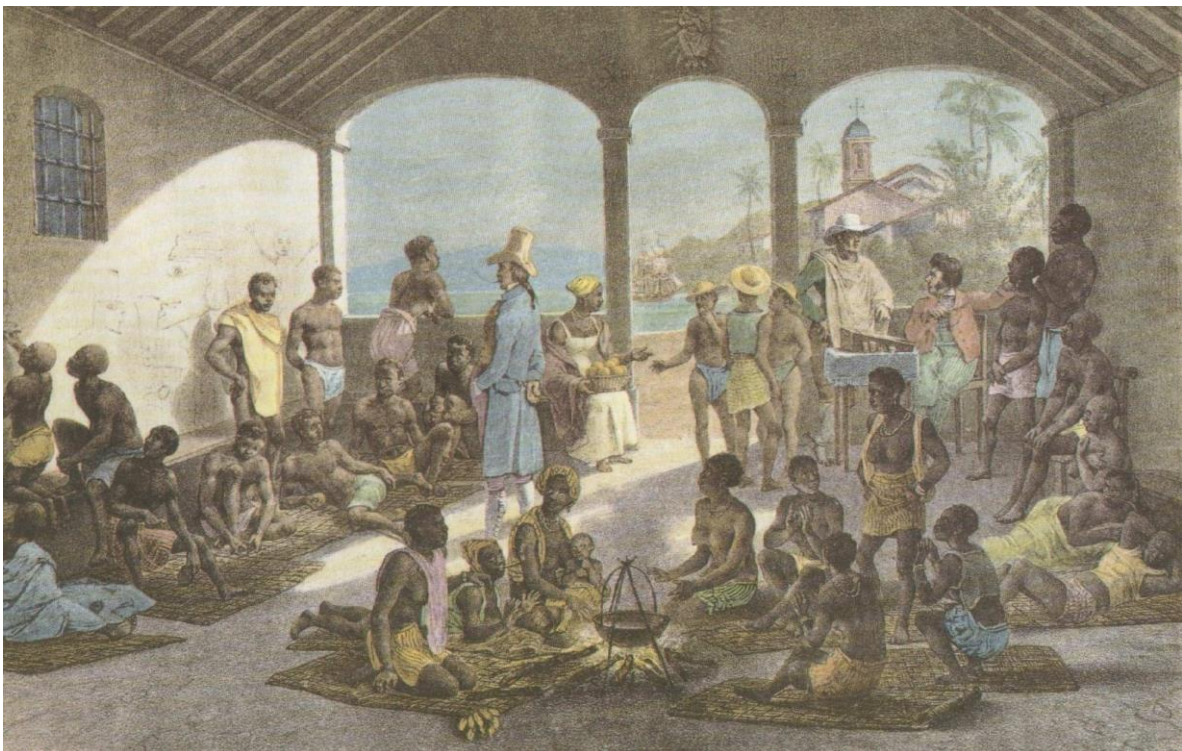
A paisagem remete à religiosidade, porém aí o que importa é o momento anterior – ou posterior – ao culto. Este é o momento no qual o adro da igreja exerce papel de estabelecer as relações sociais, o lugar do encontro; nota-se pela representação de conversas, vendas, descanso, etc.

Os aspectos naturais da paisagem parecem ter recebido atenção secundária de Rugendas. Apesar de um afloramento granítico típico da orla carioca no centro do espaço pictórico, com a função de caracterizar o modo como a cidade está inserida na natureza, não há detalhamento dos aspectos naturais, assim como há para os tipos humanos. Contudo, mais uma vez há uma palmeira na paisagem, exemplar florístico ícone, indicador da paisagem tropical para qualquer estrangeiro.

Vendo e revendo as paisagens produzidas por Rugendas, fica claro o quanto são plenas construções culturais. Os ícones selecionados, as composições que se concretizam em um espaço físico pictórico, são na verdade resultado da abstração de

quem vive e atribui algum sentido à paisagem. Possuem ligação com a função de formar uma história e um perfil, não só para os europeus, mas também para o Brasil.

Dois artistas-viajantes são capazes de representar paisagens de mesmo objeto de maneira diferente, de acordo com sua observação, objetivações e maneira de compor o espaço enquanto lugar onde as relações sociais acontecem. Assim como Rugendas, Debret<sup>59</sup> voltou seu olhar para o mercado de escravos, porém representou-o de jeito um tanto diferente e a seu modo (Figura 5 e Figura 6).



**Figura 5: Mercado de Negros, tela de 1835. Fonte: RUGENDAS, 1998.**

---

<sup>59</sup> Pintor e desenhista francês, integrante da Missão Artística Francesa, que esteve no Brasil entre 1817 e 1831. Publicou *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, onde documentou aspectos da natureza, homem e sociedade brasileira oitocentista. É outro importante personagem que poderia ser explorado aqui por suas representações bastante particulares de paisagens, contribuindo para um imaginário do Brasil aqui e no mundo.



**Figura 6:** *Interior de uma habitação de ciganos.* Debret, 1824. Fonte: Wikimedia.

Debret representa a paisagem do mercado por um foco diferente do representado por Rugendas. No primeiro plano da imagem sobre os ciganos, estes estão bem vestidos e arrumados pois, como se sabe, participavam informalmente no poder judiciário carioca e no comércio de escravos na época. Há um grande contraste entre os ciganos e os negros ao fundo: enquanto os primeiros estão rechonchudos, bem nutridos e vestidos com toda pompa característica, os negros aparecem seminus, magros, amontoados. Estes são representados em diversas situações sociais, como doméstico, feitor, servente e mercadoria. A imagem demonstra querer expressar as más condições em que os negros viviam e eram submetidos, a partir do contraste de aparência e comportamento entre os tipos representados.

Na gravura de Rugendas o mercado é o assunto central, tomando todo o primeiro plano; o observador da imagem vê como se estivesse dentro dele. A impressão é que o artista teve como intenção representar o comportamento do negro dentro do espaço pictórico, e não o comportamento dos outros para com ele. Não há

juízo de valor, conferindo visão romântica ao mercado de escravos e aos próprios negros, voluptuosos e bem nutridos, sem qualquer traço de sofrimento.

Na verdade, não é possível saber se representaram o que estavam realmente vendo, sua materialidade, mas sim como quiseram representar o que viram e, enquanto artistas, o que quiseram omitir ou acrescentar. As duas imagens são igualmente fieis e igualmente falsas quanto à realidade concreta - se é que esta existe de fato. Estão aqui apenas para ilustrar o quanto diferente podem ser as representações de uma paisagem-objeto semelhante.

### Paisagens da Nova Holanda: Frans Post e Eckhout

Ainda sobre os registros de viagem realizados sobre o Brasil, merece destaque, pela relevância e pelos aspectos já levantados anteriormente, quanto ao imaginário criado e representações interessadas, a produção de paisagens pelos holandeses no nordeste brasileiro.

No século XVII, o príncipe holandês Maurício de Nassau organizou no Brasil uma vida cultural intensa, como se a transferisse da Europa para a Nova Holanda – uma colônia da Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais que ocupava uma grande parte do nordeste brasileiro.

Nassau, então administrador da Nova Holanda, trouxe ao país uma comitiva de artistas e intelectuais, entre eles geógrafos, engenheiros, arquitetos, humanistas e pintores, dos quais se destacaram, na gravura e na pintura, Georg Marcgraf, Albert Eckhout e Frans Post.

O holandês invasor e dominante, mas sensível à nova terra, compôs uma tradução imaginária do que viu, compondo uma nova paisagem. Um mosaico de significados foi criado a partir deste olhar de fora, carregado de desejo, curiosidade, cobiça, atração e repulsa, ancorado nas referências holandesas e europeias. Pode-se inferir que havia, sobretudo, desejo de divulgar, através dessas imagens, os feitos dos holandeses pelo mundo e de divulgá-los junto à Europa – vejamos aí a *representância* estabelecida.

Claramente também havia, além do já citado, expectativas de uma época, na qual se mesclavam saberes científicos em pleno desenvolvimento junto aos preconceitos, utopias, lendas e relatos de um mundo “mágico”, que eram inscritas nas representações sobre o Novo Mundo de maneira metafórica, a partir de percepções sinestésicas da realidade. O Brasil era o lugar-símbolo da alteridade, de valores, de signos, de uma paisagem.

É a pintura de viagem, e não os textos desses holandeses que nos interessa agora. A pintura de paisagem, que se desenvolvia na Europa desde o século XVI, atingiu no XVII sua grande expressão. Antes de tornar-se o tema em si, a paisagem, era apenas o pano de fundo onde se desenvolvia uma cena, o cenário simplesmente, como acontece em *A Primavera*, de Botticelli (Figura 7).



**Figura 7: A Primavera. Sandro Botticelli, 1477-82. Fonte: Wikimedia.**

Os pintores holandeses se dedicaram a um novo gênero, com a representação de paisagens pintadas com a precisão de detalhes, fazendo inclusive o uso de câmara obscura<sup>60</sup> para registrar o que o olho não via.

---

<sup>60</sup> Aparelho óptico criado no século VI, que esteve na base da invenção da fotografia. Consistia em uma caixa com um buraco, pelo qual a luz de um lugar externo passava e atingia a superfície interna, reproduzindo a imagem vista (fonte: Wikipédia). Muito usado pelo pintor holandês Vermeer.



Primeiramente irei falar sobre três representações de autoria de Frans Post, e então de Eckhout, sempre baseado em Pesavento<sup>61</sup>.

Post veio ao Brasil quando tinha 24 anos, integrando a comitiva de artistas e intelectuais de Nassau, de quem era amigo íntimo. No nordeste brasileiro ficou entre 1636 e 1640 e pintou 18 paisagens que Nassau ofereceu posteriormente ao rei Luís XIX da França, em 1678.

Sabe-se que ao menos seis delas foram pintadas durante a estadia do pintor no Brasil, o restante sendo feito de memória, após seu retorno à Europa. Porém, mesmo naquelas realizadas à distância, há uma preocupação quase fotográfica com o retratado, revelando sua observação atenta e o conhecimento das terras visitadas. Portanto, é possível dizer que Frans Post foi tanto um pintor naturalista, observador direto do meio produzindo informações, quanto construtor de um mundo exótico, o qual se deparou por aqui, tal qual mais tarde fizeram Rugendas e tantos outros.

Uma de suas obras mais famosas é *Paisagem com plantação. O engenho* (Figura 8), quadro realizado *in loco*, no qual é possível de imediato elencar algumas características comuns da pintura holandesa de paisagem na época.

---

<sup>61</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **A invenção do Brasil – O nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro.** Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. UFU, Out/Nov/Dez. 2004 V. 1, Ano 1, nº1. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)



**Figura 8:** *Paisagem com plantação. O engenho.* Frans Post, 1660. Fonte: LEITE, 1967.

Grande parte do quadro é ocupada por um céu com nuvens carregadas, indicando uma tempestade que se aproxima. Contudo, há de maneira geral impressão de calma, que leva o leitor do quadro a pensar na calmaria que precede o aguaceiro que vem vindo. A luz é difusa, de tonalidade dourada, que parte de cima através das nuvens e ilumina a terra. O tema central da paisagem aparentemente é a natureza, porém ela nos fala além do espaço, de forma figurativa, pictórica, simbólica, o que Pesavento chama de meta-paisagem.

Nesta obra a usina de açúcar, o engenho, é representada como um mundo fechado, sem conexões com uma exterioridade, onde os negros remetem à condição da escravidão – representação do universo do trabalho. Entretanto a paisagem é edênica, calma, tranquila, reforçado pelo céu grande e sua calmaria clara.

A paisagem nos faz entrar em um universo ordenado, pois sabemos que a produção do açúcar foi voltada ao mercado internacional e que os interesses

holandeses no lucrativo sistema foi o principal motivo da invasão ao nordeste brasileiro. Apenas o rio, ao fundo, faz o leitor pensar que este mundo fechado se comunica com o exterior e com o mercado. Todos os detalhes do engenho e da atividade produtiva estão representados: moenda, usina, bois, casa grande, senzala.

As figuras humanas, tal como a casa-grande ou a palmeira vertical a esquerda, parecem posar ao pintor e não realizam atividades, são parte da paisagem. A palmeira cria junto ao caminho de terra, uma linha diagonal, quebrando a horizontalidade da composição justamente para construir equilíbrio no arranjo sobre a natureza.

Por outro lado, em primeiro plano, tem-se em meio às sombras, a exuberante e violenta floresta tropical, em meio à selvageria de uma enorme serpente retorcida. Quebra-se, no jogo de luz e sombra, a serenidade do mundo aprazível, como se questionasse se realmente é tudo mesmo seguro e tranquilo nesta natureza bela dos trópicos.

Há muita riqueza de detalhes, mas também há idealização. É uma paisagem representada parada no tempo, em meio à natureza, demonstrando um Brasil açucareiro agora holandês: a utopia paisagística e o desafio de Nassau – espécie de paraíso perdido que leva a sonhar.

Nesta e em outras obras, parece sermos conduzidos ao fato de que a natureza é mais grandiosa e pesada do que a cultura. Pesavento chama atenção para o fato de que neste mesmo século XVII difundiu-se a ideia de que *não existe pecado ao sul do Equador*<sup>62</sup>, e que o próprio Nassau teria dito, ao chegar ao Brasil: “*Eu não vejo senão maravilhas. Só faltam os habitantes!*” - a partir daí projetou transplantar uma cultura.

Outro aspecto interessante da paisagem construída pode ser visto em obras como *Olinda* (Figura 9), de 1650. Há ali diferentes culturas que se misturam e defrontam, de forma implícita e explícita.

---

<sup>62</sup> PESAVENTO, 2004, p.12.



**Figura 9: *Olinda*. Frans Post, 1650. Fonte: LEITE, 1967.**

O quadro representa Olinda em ruínas após sua queda na guerra de conquista dos holandeses, com suas casas em escombros, abandonadas, igrejas e sobrados que evocam os portugueses derrotados, colocados para correr em direção a Recife num tempo ainda próximo. É possível reconhecer algumas construções da cidade: o Convento do Carmo, o Mosteiro de São Bento, a Sé, o Colégio dos Jesuítas. A paisagem de Olinda representa uma figura de temporalidade que remete ao passado.

Em minha leitura, nestas ruínas os negros dançam, como que fora do tempo, estranhos ao que ali aconteceu e entregues às suas referências africanas. Certamente são escravos, porém estão alheios e ocupando um lugar central na paisagem, com roupas brancas contrastando com a pele negra.

Para Pasavento<sup>63</sup>, negros cantando e dançando alheios a tudo são um tema recorrente na obra dos holandeses sobre o Brasil. Uma figura portadora de outra cultura que encontrou no olhar do pintor o entrecruzamento de sensibilidades.

A paisagem é uma meta-paisagem, que introduz o leitor no mundo de interações simbólicas e das trocas culturais, ausência e presença dentro da tela. É possível se observar ainda, ao fundo da Olinda em ruínas, Recife e Cidade Maurícia atrás, presente e futuro da Nova Holanda, a se contrapor com a Olinda fantasma do passado.

Assim como na obra anterior, o quadro possui características comuns da pintura de paisagem holandesa feita no Brasil: o grande céu de calmaria ocupando mais da metade da tela e um primeiro plano de sombras formado pela vegetação de natureza agressiva, com serpentes: o lado ameaçador da terra selvagem.

Vale a pena comentar sobre mais uma obra do idealista e romântico Frans Post, *Cidade Maurícia e Recife* (Figura 10), realizada de memória em 1655. Nesta obra é possível observar bem essa abordagem da paisagem brasileira como encontro de mundo, conexão de histórias diferentes.



**Figura 10: *Cidade Maurícia e Recife*. Frans Post, 1653. Fonte: LEITE, 1967.**

---

<sup>63</sup> PESAVENTO, 2004, p.14.

Mais uma vez, a pintura é contra a luz, sob um céu grandioso, na qual se vê duas cidades. Em primeiro plano, mais escuro, porém com luz incidindo sobre as fachadas, a Cidade Maurícia, com casas de platibanda em escada - típicas holandesas - com fachada e telhado de duas águas que se alinham e se conectam com outra de teto de quatro águas e beiral com varanda frontal - típica portuguesa.

Representa uma cidade híbrida, mostrando a coexistência de estilos, a mistura cultural, à beira da praia, sob altas palmeiras (elas aí novamente!): a Holanda tropical. Porém, há também arvoretas pequenas em linha, provavelmente recém-plantadas, cultivadas, demonstrando cuidado paisagístico e preocupação estética dos conquistadores frente ao severo sol nordestino.

No segundo plano, ao longe, avista-se à distância a outra cidade ocupada, Recife centro da Nova Holanda, com casas altas, apertadas, estreita. É um panorama urbano de tempo estático

Os atores da cena se misturam entre negros, brancos, provavelmente mestiços também, com posições sociais distintas, a julgar pelas roupas, apontando a variedade e cosmopolitismo do Brasil holandês e sua experiência civilizatória. Retomando a fala de Nassau ao chegar ao Brasil, retifica-se sua glória em introduzir culturas e habitantes nessa terra na qual só enxergara de início as maravilhas da natureza.

As paisagens de Frans Post inventaram um Brasil imaginário; colado ao real está a construção simbólica, inscrevendo ou traduzindo de forma fantástica os medos e incompreensões do objeto representado: a paisagem do Brasil holandês. O que importa para um observador dos dias de hoje que olha para as obras de Post, não é a capacidade de reproduzir fielmente o real daquele tempo, mas verificar as formas pelas quais os homens pensavam a si e ao mundo. E isso é importante ao vermos com o nosso olhar crítico de hoje a produção dos viajantes do passado.

Entre 1637 e 1644, integrando a comitiva de Nassau, passou por aqui também Albert Eckhout. O holandês tinha 27 anos quando chegou e, do grande volume de

obras que produziu no Nordeste, muitas foram oferecidas ao rei da Dinamarca por Nassau.

Diferente de Post, Eckhout foi um naturalista que pintava a partir de modelos, por oposição às pinturas de memória do seu conterrâneo. De um lado, Post inventou paisagens em que a natureza se impõe sobre o homem, é o enquadramento do meio físico – céu, terra, horizonte, vegetação – que atrai o olhar, decorado pelo homem com suas construções e presença estática.

De outro, Eckhout detalhou a flora, a fauna, tipos humanos e natureza, destacando-se pela etnografia e cientificismo de sua produção. São os tipos humanos os elementos centrais de sua obra, cercados por objetos naturais e simbólicos, possíveis de ler em diferentes interpretações. É construída uma paisagem cultural e social na qual a natureza foi apropriada, compondo um universo espacial pictórico de muitos significados.

Suas pinturas merecem destaque aqui pelas informações que nos trazem de um olhar específico, estrangeiro e interessado da paisagem brasileira. As convenções da pintura holandesa também se fazem sempre presentes, como o grande céu com nuvens ocupando a maior parte do quadro, como em *Índio Tupinambá* (Figura 11).



**Figura 11: *Índio Tupinambá*. Albert Eckhout, 1643. Fonte: Nationalmuseet, (Copenhague, Dinamarca).**

A figura central, como o nome diz, é um índio tupinambá. Essa etnia era “amiga”, composta por “índios bons”, integrados à sociedade branca portuguesa. Sua representação evidencia esse fato: o índio não está nu, nem porta plumas, pelo contrário, ostenta um bigode digno da integração cultural de hábitos europeus.

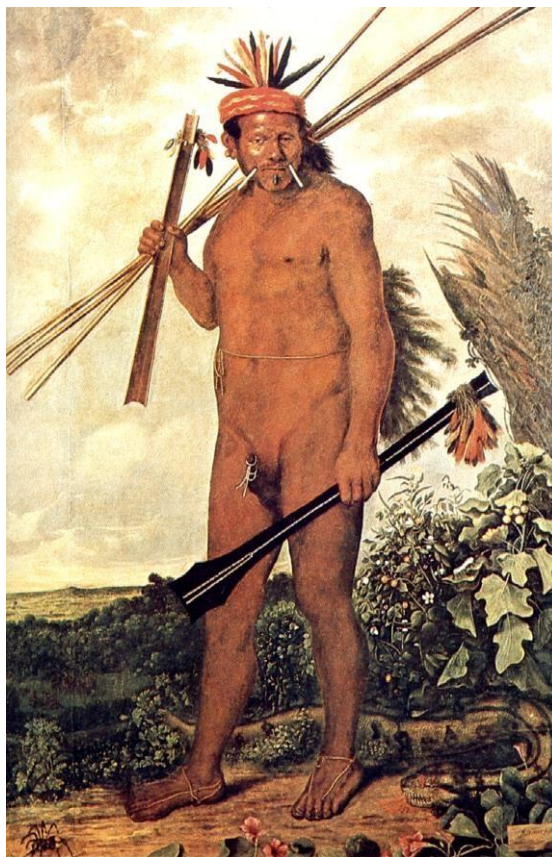
As referências simbólicas dos artefatos que carrega não remetem à guerra, mas ao mundo da subsistência e trabalho. O homem pesca e usa o arco e flecha para a caça, como indica o guaiamum a seus pés. A faca no calção de pano europeu mostra o domínio que possui sobre instrumentos de metal, que utiliza para cortar a mandioca colhida do pé, erguido em segundo plano, presente no chão em destaque – mais um sinal de integração do tupinambá.

Ao fundo a paisagem registra um rio em meandros, onde um barco navega, homens pescam, mulheres lavam a roupa – dos brancos da casa grande,



provavelmente - e brincam. O quadro mostra uma paisagem social de dominação, tendo como figura principal o índio sério e “aculturado”, na qual os atores são cercados de elementos simbólicos que se integram em composição de significados.

A obra *Homem Tapuia* (Figura 12) representa outra paisagem, agora selvagem, com a imagem de um índio tapuia<sup>64</sup>, com a feição da barbárie – estes índios eram inimigos dos portugueses e muitos se aliaram contra estes do lado holandês. Este é apresentado nu, pois não foi “integrado” culturalmente ao homem branco.



**Figura 12:** *Homem Tapuia*. Albert Eckhout, 1643. Fonte: Nationalmuseet, (Copenhague, Dinamarca).

O homem tem perfurações no rosto e utiliza adorno de penas. É representado armado e passa a ideia de que utiliza seus artefatos para a guerra e não para a caça, como nos remete a figura anterior do índio tupinambá. Ele está integrado à natureza,

---

<sup>64</sup> Segundo diversas fontes consultadas, não existe uma “etnia tapuia”; esta seria uma expressão vaga que nasceu como denominação pejorativa usada pelos índios tupis, seus inimigos tradicionais, e apropriada pelos europeus. Denominava-se tapuia os índios que não eram tupis, do interior, associados à ideia de barbárie, selvageria, pois mais distantes do contato com o europeu.

se confunde com ela, pelo que atesta a paisagem ao fundo de mata virgem, as plantas silvestres em segundo plano e os animais peçonhentos que o cercam – uma aranha e uma cobra estão aos seus pés.

Pesavento<sup>65</sup> chama atenção para a corda que traz amarrada à cintura. Significa que está destinado a morrer - provavelmente em um ritual antropofágico tupinambá – o que o atesta como um homem bravo, pois só valentes inimigos eram escolhidos para a cerimônia. Sobre isso é bom recordar Hans Staden (séc. XVI), outro viajante, que aqui prisioneiro e participando de um ritual antropofágico, relatou em texto e desenho as paisagens de um Brasil, como será comentado mais a frente.

Vale observar que desde essa visão holandesa os tupis são apresentados como amigáveis e promissores à “civilização”, porque integrados às atividades coloniais, enquanto os tapuias são mostrados como relutantes à “civilização”, porém um mal necessário aos holandeses devido à aliança contra os portugueses.

*Negra* (Figura 13) é mais uma obra de Eckhout, bastante alegórica e que merece nossa atenção. A mulher representada certamente não é uma escrava, embora seja negra e esteja descalça. Sua relação com mundo africano é evidente, pela cor da pele, os seios nus e o tecido que veste, porém à cintura carrega um cachimbo holandês.

---

<sup>65</sup> PESAVENTO, 2004, p.23.



**Figura 13: *Negra*. Albert Eckhout, 1641. Fonte: Nationalmuseet, (Copenhague, Dinamarca).**

Este artefato, segundo Pesavento<sup>66</sup>, remete ao fumo, por sua vez moeda para a compra de escravos no tráfico negreiro e artigo muito difundido na Europa, em escala de comércio mundial. Na cabeça a mulher usa um chapéu oriental, que leva a pensar nas regiões da Ásia atingidas pelo comércio internacional da época. Na mão direita ela carrega um cesto extremamente decorado com motivos geométricos e muito colorido, semelhante aos da África, com flores e frutos tropicais.

A mulher negra usa um colar de coral e de pérolas, braceletes de ouro e pérolas barrocas nos brincos – ela está bastante ornada com joias “globalizadas”. Certamente não é uma escrava; pode ser uma princesa vinda da África, que nos remete a outras paisagens de fora da tela, mas que aqui se encontram reunidas. É uma figura

---

<sup>66</sup> PESAVENTO, 2004, p.26.

alegórica da paisagem cultural e social brasileira, que remete ao império ultramarino unificado pelos holandeses.

A criança ao seu lado tem a mão da mulher apoiada na cabeça, símbolo de posse e/ou proteção. Sua cor da pele e dos olhos é mais clara que a da mãe, logo é um mulato, um mestiço fruto da relação com o homem branco, ou seja, é a própria expressão do que é o Brasil, lugar marcado pela mestiçagem racial e cultural. Não menos significativos são os símbolos associados ao garoto. Uma mão segura um papagaio, ave típica do Brasil, outra um milho, alimento tanto de escravos como de índios, e no pescoço um colar de contas que lembra cultos africanos antigos, para proteção.

A paisagem na qual estão inseridos como sempre tem um grande céu e vegetação tropical, sendo possível reconhecer coqueiros, palmeira-leque, cactáceas, entre outras, todas sendo plantas tropicais americanas. Dessa vez não temos animais selvagens, mas a paisagem é praieira, na qual há arrecifes de coral – cidade de Recife? – embarcações circulando e uma alta “escada” para observação, semelhante a uma atalaia.

É interessante pensar que Eckhout, pintor realista, menos romântico e idealista do que Frans Post, talvez nos apresente paisagens muito mais simbólicas. Ambos foram responsáveis por uma ideia de Brasil a partir da percepção que tiveram sobre uma realidade concreta, transformada em paisagem representada, cada um à sua maneira e olhar. Importante, como sempre, situá-los em um contexto histórico, que pedia certas representações, e que agora oferecem suas obras como documento para entendermos aqueles homens e aquelas paisagens, como marcas de um imaginário.

Especialmente Eckhout inaugura uma época na qual a imagem exótica, mais descritiva e naturalista, se impõe no registro dos viajantes, refletindo nos relatos e representações já citados de Spix, Martius e Langsdorff, que seriam realizados tempos mais tarde.

Paisagens coloniais do século XVI: Pero Vaz de Caminha e Hans Staden

Por falar na figura do índio na paisagem colonial brasileira e de que forma ela foi representada, é conveniente retomar o cenário visualizado e relatado pelos cronistas-viajantes do século XVI e início do XVII. Sobre o assunto, Corrêa<sup>67</sup> escreveu um belo artigo, utilizando estas imagens para desvendar quais paisagens Capistrano de Abreu e Caio Prado Junior elaboraram para a historiografia brasileira.

Segundo a historiadora, os primeiros cronistas que passaram pelo Brasil, confirmaram a omissão sobre uma paisagem construída pelos índios. Os textos que foram escritos sobre essa paisagem possuíam diferentes objetivos, que como já sabemos é um dado importante ao analisar como representaram a realidade que foi observada: há relatórios tendo em vista estimular ou avaliar as condições de povoamento da colonial, documentos fruto da exigência rotineira de um cargo, memórias escritas para expor experiências incomuns, simples diários de viagem, etc.

Assim, as descrições dos cronistas não são homogêneas e as informações que possuem não são possíveis de serem generalizadas, levando a simples reprodução de seus dados a uma falsa imagem se não levarmos em conta o seu objetivo. Os cronistas descreveram paisagens a partir de dados locais concretos e possuíam certa visão de mundo que filtrou a relação entre o real visualizado e o que foi concebido como descrição, agora na forma de texto.

O material de Pero Vaz de Caminha é um dos primeiros documentos expondo como eram as terras e os povos na América. O escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral em 1500 produziu uma carta, publicada somente em 1817, que tinha como objetivo informar o rei D. Manuel sobre o achamento das terras e narrar-lhe o que tinham encontrado.

Caminha inicia sua carta relatando a paisagem que viu panoramicamente a partir do mar:

*“Houvemos vista da terra! Primeiramente dum grande monte, mui alto e redondo; e doutras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos: ao monte*

---

<sup>67</sup> CORRÊA, Dora Shellard. **Historiadores e cronistas e a paisagem da colônia Brasil**. Revista Brasileira de História. São Paulo, 2006, v. 26, nº51, p.63-87.

*alto o capitão pôs o nome – o Monte Pascoal e à terra –  
Terra de Vera Cruz”* <sup>68</sup>

Ao ancorarem no dia seguinte avistaram alguns índios na praia. A partir daí serão eles, suas movimentações, habitações e aspectos físicos motivos de atenção, de forma que, segundo Corrêa<sup>69</sup>, foi o escrivão que iniciou a prática de descrever os índios e suas aldeias em separados do cenário natural, como se fossem espaços desconexos.

Somente no final da carta Caminha faz uma descrição mais completa do cenário, mas exclusivamente da paisagem natural:

*“Esta terra, Senhor, parece-me que, da ponta que mais contra o sul vimos, até à outra ponta que contra o norte vem, de que nós deste porto houvermos vista, será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas de costa. Traz ao longo do mar em algumas partes grandes barreiras, umas vermelhas, e outras brancas; e a terra de cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta é toda praia... muito chã e muito formosa. Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande; porque a estender olhos, não podíamos ver senão terra e arvoredos — terra que nos parecia muito extensa”* <sup>70</sup>

A partir de sua representação, aos moldes da época, é possível reconhecer a paisagem descrita como uma costa, que como se sabe é do sul da Bahia, com suas falésias coloridas entre o tabuleiro e a faixa de areia do mar.

Caminha ignora os indícios de presença humana naquela paisagem, ainda que provavelmente jamais tenha deixado de estar acompanhado por índios enquanto permaneceu na costa. Informa que as populações ficavam recuadas no sertão quando

---

<sup>68</sup> Carta de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel, 1550. Disponível em [http://pt.wikisource.org/wiki/Carta\\_a\\_El\\_Rei\\_D.\\_Manuel\\_\(ortografia\\_atualizada\)](http://pt.wikisource.org/wiki/Carta_a_El_Rei_D._Manuel_(ortografia_atualizada))

<sup>69</sup> CORRÊA, 2006, p.73.

<sup>70</sup> Carta de Pero Vaz de Caminha, idem.

descreve a ida de alguns degredados que seguiram à aldeia, num dos únicos momentos em que delineia uma paisagem cultural, por assim dizer:

*“Foram-se lá todos; e andaram entre eles. E segundo depois diziam, foram bem uma légua e meia a uma povoação, em que haveria nove ou dez casas, as quais diziam que eram tão compridas, cada uma, como esta nau capitania. E eram de madeira, e das ilhargas de tábuas, e cobertas de palha, de razoável altura; e todas de um só espaço, sem repartição alguma, tinham de dentro muitos esteios; e de esteio a esteio uma rede atada com cabos em cada esteio, altas, em que dormiam. E de baixo, para se aquecerem, faziam seus fogos. E tinha cada casa duas portas pequenas, uma numa extremidade, e outra na oposta”*<sup>71</sup>

O escrivão ressalta que só falaria na carta sobre o que visualizara: *“aqui não há de pôr mais do que aquilo que vi e me pareceu”*. Sua descrição, no geral, sugere que seu objetivo, ao observar o cenário, era sublinhar as qualidades positivas da região às finalidades portuguesas. Sobre os índios, sua real apreensão parecia estar direcionada a avaliá-los enquanto possíveis parceiros ou adversários às ações de sua Coroa.

Parece assim, fazer sentido a separação que Caminha estabeleceu entre a descrição e representação da paisagem e dos homens, uma vez que a preocupação era fornecer dados objetivos que auxiliassem na exploração da terra. Seus relatos não são ilustrativos nem científicos, sem o intuito daquela *representância* sobre a qual falei.

Dado importante é que no conteúdo da sua carta se encontram informações da paisagem que seriam repetidas por boa parte dos cronistas dos séculos seguinte, algumas mantidas no imaginário até os dias de hoje, como:

*“Porém a terra em si é de muito bons ares, assim frios e temperados... Águas são muitas; infindas. E em tal maneira*

---

<sup>71</sup> Carta de Pero Vaz de Caminha, idem,

*é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem”* <sup>72</sup>

Já Hans Staden foi um aventureiro alemão que esteve duas vezes no Brasil, então colônia portuguesa, em 1547 e 1550. Nesta segunda estadia permaneceu mais tempo por aqui, cerca de cinco anos, dos quais durante nove meses esteve como prisioneiro de um grupo Tupinambá. Seus relatos<sup>73</sup> foram escritos após o retorno à Europa e publicados em seguida, retratando sua experiência com os índios e sua experiência em seus territórios, o que lhe confere destaque entre textos de outros cronistas.

O viajante relatou as paisagens culturais que viu e, assim como Caminha, considerou a mata um espaço desincorporado da aldeia indígena; a integração do espaço de moradia e de caça é demonstrada por referência à forma de sobrevivência cotidiana dos Tupinambá – entravam na mata para caçar. Entretanto, em termos culturais, isso não é possível, já que não há na mata inexistência da intervenção humana, seja ideológica ou material.

Durante seu período com prisioneiro dos Tupinambá, Hans Staden foi transferido para várias outras aldeias próximas daquela onde morava. Os povoados em vizinhança descritos por ele significam uma paisagem dominada culturalmente – dimensão que ele certamente não teve, mas identificou:

*“Os Tupinambás habitam defronte da citada grande serra, bem junto ao mar; mas também além da montanha se estende seu território por cerca de sessenta milhas. No rio Paraíba, que nasce nesta serra e corre paralelo à costa, desembocando então no mar, têm eles também terra, que habitam, beirando uma região de vinte e oito milhas de comprimento”* <sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Carta de Pero Vaz de Caminha, idem.

<sup>73</sup> STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. São Paulo: L&PM Pocket, 2008.

<sup>74</sup> STADEN, 2008,.



O mapa com iluminuras<sup>75</sup> que Hans Staden desenha (Figura 14), marca a ideia de uma paisagem étnica, pois localiza e denomina vários territórios indígenas ao longo da costa brasileira. Indica a terra Carijó, Tupiniquim, Martacaiá, Carajá, Potiguara e Guaianá. É uma representação que expressa a concepção europeia sobre organização e domínio espacial, forma pela qual o cronista decodificou a colônia – impossível saber se havia a consciência da realidade de territórios étnicos por parte dos índios.

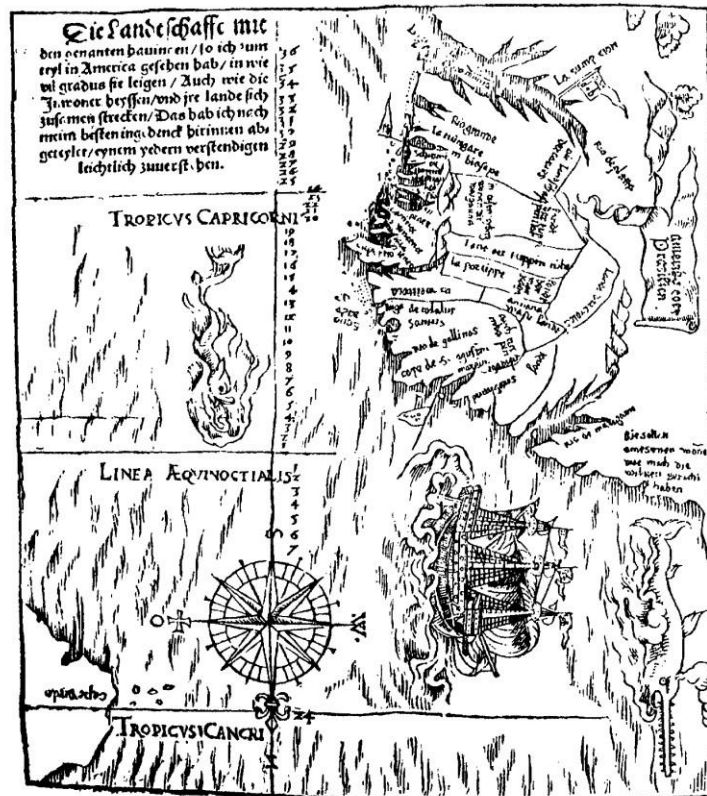
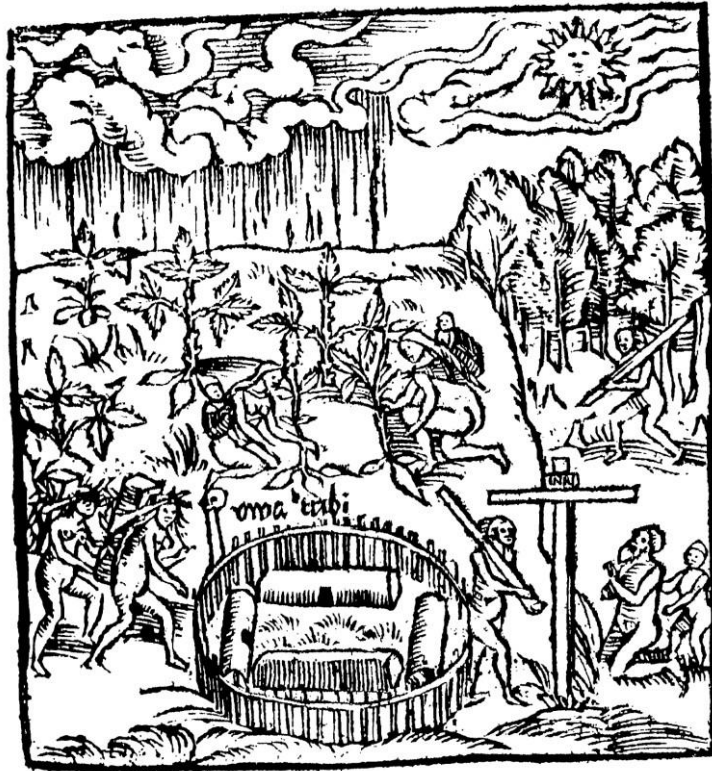


Figura 14: Mapa da costa brasileira. No canto esquerdo superior: “A terra com os citados portos/ Como em parte os vi na América/ Em quantos graus de latitude de encontram/ Também como se chamam os nativos/ E como suas terras se dispõem/ Isto da melhor maneira que que me foi possível recordar/ De modo que possa ser compreendido por qualquer pessoa de inteligência mediana”. Fonte: STADEN, 2006, p.30. Nota-se a orientação geográfica do mapa, com a Europa no canto inferior esquerdo.

Os relatos expressam uma paisagem de fluxo indígena grande, com movimentação dos índios pela costa atlântica, percorrendo longas distâncias. Hans Staden diz viajar três ou quatro dias para atacar uma aldeia inimiga ou para visitar outros Tupinambá. A aldeia onde ficou prisioneiro (Figura 15) estava sempre informada

<sup>75</sup> “Conjunto de elementos decorativos e das representações com imagens executadas num manuscrito para o embelezar”, segundo Ferreira em: ROCHA, Y. T. **Fontes históricas e Pesquisas Geográficas: Relatos de viajantes, iconografia e cartografia.** GEOUSP – Espaço e Tempo, São Paulo, nº17, 2005, p. 135-151

sobre outras aldeias e regiões, indicando que havia movimento e circulação por aquelas paisagens; os integrantes da sua aldeia visitavam constantemente os membros de outras e marchavam rotineiramente à guerra, além de enviar constantemente mercadorias e presentes entre localidade. As direções certas e pousos utilizados revelam caminhos, direções e rumos conhecidos dos indígenas.



**Figura 15: Representação da paisagem da aldeia indígena em Ubatuba, com cruz e Hans Staden orando ao seu lado (canto inferior direito); as mulheres estão na colheita de mandioca com os filhos nas costas. Fonte: STADEN, 2006, p.143.**

A literatura de Staden expõe um cenário definido pelo viver das sociedades indígenas, reconhecendo o seu domínio sobre as terras e identificando sinais na paisagem: mostra que havia dinâmica no continente, uma história da paisagem que a invasão europeia não interrompeu imediatamente.

Para Corrêa<sup>76</sup> alguns cronistas apresentam incongruências em suas descrições da paisagem, que são justificadas pelos objetivos de suas obras. Pero Magalhães Gandavo e Gabriel Soares de Souza - ambos no século XVI - comentaram sobre os índios, seus costumes e territórios, o primeiro preocupado em acentuar aspectos

---

<sup>76</sup> CORRÊA, 2006, p.83-84.

positivos da nova colônia e o segundo aconselhando terras propícias para o povoamento europeu.

Exibiram uma terra povoada por vários grupos, alguns amigos e outros inimigos dos portugueses, no entanto deixaram de indicar claramente ao leitor - possível interessado em investir na colônia -, que aquela terra fértil e profícua estava intensamente povoada pelos índios.

Os dois autores separam o relato sobre os índios da descrição das terras que ocupam e de seus recursos naturais. Tendo acabado de afirmar o barbarismo dos Aimoré, Gandavo diz:

*“Esta terra he mui fértil e viçosa, toda coberta de altíssimos e frondosos arvoredos, permanece sempre a verdura nella inverno e verão... As agoas que na terra de bebem são mui sadias e saborosas”*<sup>77</sup>

Nessa paisagem natural e paradisíaca que traça não há Aimoré, pois: *“na terra não têm casas nem povoações onde morem, vivem entre os matos como brutos animais”*. Contudo, a sequência dos relatos que seguem mostra que os índios interferem na paisagem, explorando-a para construir artefatos ou transitar:

*“Não pelejam em campo nem têm animo para isso, põem-se entre o mato junto dalgum caminho... Estes índios não vivem senão pela frecha, seu mantimento he caça, bichos e carne humana, fazem fogo debaixo do chão”*<sup>78</sup>

Dissociar o homem do espaço que ele habita, pela representação dos aspectos naturais apartados da sociedade indígena, criou a ilusão de terra vazia, desconsiderando os indícios de uma existência humana e barbarizando a imagem do índio. Essa imagem, produzida por aqueles cronistas, assim como outras daquela época, perduram até hoje se o interesse assim o quiser e fizer parecer, povoando o imaginário dos que tomam decisões quanto às políticas relacionadas ao meio ambiente, do índio à questão da terra.

---

<sup>77</sup> GANDAVO, Pero Magalhães. **Tratado da terra do Brasil**. História da Província de Santa Cruz. São Paulo: Edusp, 1980. p.85. In: CORRÊA, 2006, p. 84.

<sup>78</sup> Idem.

Corrêa justifica apoiado nesses relatos descritos por viajante e cronistas do século XVI, a paisagem colonial construída pelos historiadores Capistrano de Abreu e Caio Prado Jr. no século XX. Em suas obras, cada qual a seu estilo, ambos impossibilitam conceber a paisagem colonial como algo que vai além das fazendas e vilas; além do sertão ser representado como desabitado, isolaram paisagisticamente as aldeias e os aldeamentos de índios cristianizados - os quais se encontravam próximos do povoamento colonial e compunham um mesmo território.

A paisagem construída pelos indígenas, resultante de suas relações com a natureza, foi omitida na memória já consolidada da historiografia e da história do Brasil. Tomando como exemplo, e aproveitando para introduzir outra forma de representação da paisagem, lembremo-nos dos mapas (Figura 16) que Aroldo de Azevedo elaborou na década de 1950, ilustrando o povoamento e urbanização do Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII – utilizados até hoje em sala de aula e material didático.



Figura 16: Povoamento e urbanização do Brasil - séc. XVII. Fonte: NOVAES, F. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1997. Adaptado de Aroldo de Azevedo.

Nesse e em outros mapas da série, que têm como base a conformação política do Brasil atual, estão marcadas as cidade, vilas e áreas sob sua influência, bem como áreas conhecidas e povoadas por colonos, porém sem aglomerados urbanos. O restante do território aparece com uma cor única, o branco; reafirma-se a paisagem interior do Brasil como um grande vazio.

Graças a isso e a outros fatores, até os dias de hoje, por exemplo, é ensinado nas escolas e proferida pelos meios de comunicação uma Amazônia mata virgem, selvagem, desocupada: uma paisagem hostil sem história à espera da civilização.

A importância da cartografia de viagem é bastante relevante quanto produtor de iconografias de paisagens, principalmente os mapas produzidos a partir dos séculos XV e XVI. De acordo com Rocha<sup>79</sup>, além de representarem as partes do Novo Mundo e da Ásia já descobertas, apresentavam, geralmente, registros referentes a aspectos imaginários, náuticos, geográficos, mercantis, militares, faunísticos, florísticos e etnográficos. São *iluminuras*, tais como o mapa de Hans Staden exemplificou acima.

Esses elementos conferiam valor estético aos mapas e reforçavam representações, já que não havia ainda informações geográficas para preencherem o interior das regiões cartografadas (Figura 17). É mais um dado da representação de paisagem que conecta a ciência à arte, uma vez que estavam ali as tendências artísticas do momento de produção, além dos valores culturais de uma época.

São detalhes dos mapas antigos que merecem ser observados com atenção e que trazem informações sobre a história da paisagem, assim como o mapa em si. Além de compreendermos o passado espacial, podemos compreender quem os confeccionou.

---

<sup>79</sup> ROCHA, 2005, p.145.



**Figura 17: Americae Pars Meridionalis. Mapa da América do Sul datado de 1636, elaborado por Johannes Janssonius. Nota-se as iluminuras indicando o vazio territorial brasileiro com a presença de fazendas e redes entre árvores. Disponível em: <[tabernasaopedro.blogspot.com.br](http://tabernasaopedro.blogspot.com.br)>**

### Le Corbusier, o arquiteto-viajante

Durante as pesquisas deste trabalho deparei-me com outro tipo de representação da paisagem realizada por viajante, que conclui merecer espaço aqui por algumas razões, sendo a principal seu espaço-tempo, agente e imagens construídas. Estamos muito familiares às descrições em textos e imagens feitas das paisagens brasileiras expostas até agora neste trabalho, que estão presentes em nossas vidas desde os tempos de escola, lá no livro didático – desde então nos “ensinando” o que é o Brasil.

Sobre outros continentes, países, regiões, enfim, paisagens ainda não visitadas, construímos em nossa mente estereótipos calcados pelas imagens que nos são joradas aos montes através de diversos meios, de livros a filmes, do mesmo modo como foi e é nos feito com as paisagens brasileiras.

É com essas construções de espaços pictóricos que montamos na cabeça um quebra-cabeça de imagens que formam o que é o mundo para nós, que é diferente

para o que é para cada um, apesar de que referências em comum tendem a construir paisagens mentais em comum: um (in) consciente coletivo pictórico.

Quanto mais avançamos na história da humanidade, mais referenciais possuímos de cada paisagem do planeta. Os viajantes do século XVI ou XIX, por exemplo, pouco tinham com o que criar suas imagens mentais do Brasil antes de aportarem aqui, dependendo exclusivamente de viajantes anteriores a eles e de sua produção iconográfica, seja em texto ou em imagens. No século XX, após tanta andança do homem pelas paisagens do mundo, somada com o desenvolvimento tecnológico (invenção da fotografia e cinema, por exemplo) muita coisa mudou – e a cada dia muda mais.

Parece que conhecemos todo o globo, sem ter estado lá; as imagens que representam paisagens culturais e naturais pululam na mente e nos meios de comunicação. Através delas criamos estereótipos e ícones que identificam lugares e sociedades. Construimos - e continuamos construindo - um *ethos* de cada paisagem, ou seja, uma identidade social, um “ar”, um “jeitão” de ser das espacialidades, que as identificam.

Quando viajamos por lazer, fazemos isso para sentir o *ethos* dos lugares. A experiência pode frustrar ou comprovar as expectativas, muito embora na maioria das vezes a ideia mental é apenas transformada em outra ideia, baseada nas experiências vivenciadas *in loco*, filtradas pelas percepções do momento e influenciada pelo o que “poderia ter sido”. Um *ethos* apenas passa a ser outro *ethos*.

Esse caráter do viajante, como todos os outros até agora, é diretamente refletido nas representações que são criadas de uma paisagem visitada. É isso que destaque na narrativa de viagem que Le Corbusier<sup>80</sup> criou.

Em seu livro *Viagem ao Oriente*<sup>81</sup>, o arquiteto relata a viagem realizada de maio a outubro de 1911, com um amigo, passando pela Áustria, Sérvia, Romênia, Bulgária,

---

<sup>80</sup> Arquiteto, urbanista, escultor e pintor franco-suíço, Le Corbusier (1887-1965) foi um dos mais importantes arquitetos do século XX, marco da arquitetura moderna. Viajou muito para várias partes do mundo, tendo contato com diversos estilos e épocas; captou influências e deixou em suas obras enorme poder de síntese sobre o que considerava essencial e atemporal.

<sup>81</sup> LE CORBUSIER. **Viagem ao Oriente**. São Paulo: Cosacnaif, 2007.

Turquia, Grécia e Itália. A publicação de suas notas, no entanto, só aconteceu em 1965, ano de sua morte.

É bastante interessante esta sua obra, composta por texto e ilustrada por desenhos ligeiros, já revelando a fascinação do então jovem arquiteto pela arquitetura e pelas paisagens urbanas, em especial. Além disso, nos mostra certo imaginário do “oriente”, espaço de mistério, luxo, cores vivas, do exótico – elementos sempre presentes no *ethos* oriental.

Tomando novamente a ideia de que todo ponto de vista é apoiado sobre uma cultura pré-estabelecida, esse orientalismo é não somente um nome vago e genérico, que indica uma compreensão de mundo contextualizada, como também uma visão de mundo estereotipada.

Na época da viagem empreendida (começo do século XX), imagens e ilustrações do mundo não eram difundidas em massa como hoje são, e certos lugares certamente possuíam grande poder de evocação antes mesmo de serem conhecidos pessoalmente. É curioso como frequentemente Le Corbusier se frustra com as paisagens por onde passa e diz até ter ficado decepcionado com a sonoridade das palavras, como com o nome dos lugares, que lhe causava alguma expectativa anterior: “*É uma piada o desfiladeiro de Kasan – um blefe de palavras sonoras*”<sup>82</sup>.

Percebe-se que ele esperava que a beleza do lugar correspondesse à sonoridade do seu nome. Os nomes das paisagens e dos lugares são símbolos que os representam e lhe conferem valor; não são neutros às paisagens que remetem.

Outra decepção que Le Corbusier demonstra sentir constantemente nas paisagens por que passa diz respeito à expectativa do viajante em encontrar o belo e o exótico, que logo se esvai, transformando-se em desilusão.

Assim ele representa a paisagem de Belgrado, capital da Sérvia, pela percepção experimentada: “*Capital irrisória. Pior: cidade desonesta, suja, desorganizada*”<sup>83</sup>. O real é a construção cotidiana, com hábitos, práticas e paisagens;

---

<sup>82</sup> LE CORBUSIER, 2007, p. 49.

<sup>83</sup> LE CORBUSIER, 2007, p.48.



não é cenário feito a serviço do turista, como um hotel ou um museu. A realidade percebida e a imagem mental são coisas diferentes e relativas ao observador.

Lima<sup>84</sup> diz que o viajante europeu do século passado viajava, entre outras razões, para fugir ao tédio, e não bastando o tédio da vida, era necessário que a vida também fosse fútil. E nessas palavras, Le Corbusier apresenta Bucareste, capital da Romênia: “*Aqui a arquitetura é fútil como a vida (...) Embora banal, não é feia*”<sup>85</sup>.

O arquiteto continua com sua decepção frente ao que vê em sua viagem, sobre o bazar turco: “*O bazar, ali se encontram os piores horrores, o souvenir para o turista, sob todas as suas detestáveis formas, pois é feito para aparentar muito e não custar nada ao comerciante*”<sup>86</sup>. Revela-nos uma paisagem já alterada pelo turismo de massa, vulgar, desprovido de charme. No século XX, principalmente em sua segunda metade, passa a existir outro tipo de viajante, aquele que se satisfaz na velocidade e nos modos de um programa turístico, bem diferente do que era praticado pelos europeus cultos, como Le Corbusier, que ficavam anos no exterior aprimorando sua cultura.

O autor, através das paisagens que vê, sente e descreve, expõe a dificuldade de sentir o *ethos*, que ele mesmo já criara a partir do estereótipo do “oriental”, já citado aqui, e que por ele é sempre utilizado. E talvez, por isso mesmo, essa decepção constante. Simplesmente não existe este “orientalismo” como unidade, mesmo porque o termo se refere a uma extensa região e o lugar mais “oriental” de sua viagem foi a Turquia – país que, hoje em dia, pode ser considerado um dos mais ocidentalizados desse oriente próximo.

Le Corbusier expressa sua mentalidade em busca de uma paisagem estereotipada também nos desenhos que realizou sobre o que viu. A iconografia feita a lápis (Figura 18 e Figura 19) que ilustra o texto é muito bela e mostra habilidade, mas é simplificada como um cartão-postal, realizada posteriormente a partir de esboços de campo e fotografias<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> LIMA, Adson Cristiano B. R. **Entre “americomania” e “orientalismo”:** Uma abordagem comparativa das narrativas viáticas de Sartre e de Le Corbusier. *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n. 135.06, Vitruvius, jul. 2011, p.4.

<sup>85</sup> LE CORBUSIER, 2007, p.60.

<sup>86</sup> LE CORBUSIER, 2007, p.120.

<sup>87</sup> LIMA, 2001, p.6.

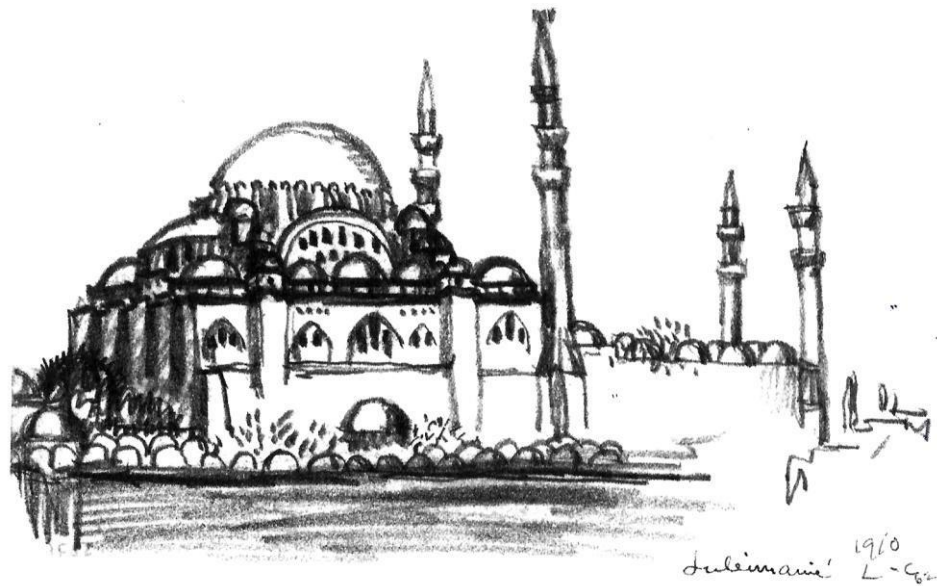


Figura 18: Istambul, fachada principal da mesquita Süleymaniye. Fonte: LE CORBUSIER, 2007, p. 128.



Figura 19: Tirnovo, Bulgária, vista da cidade (esq.); e Vesúvio numa das extremidades do Forum, Pompeia (dir.). Fonte: LE CORBUSIER, 2007, pp. 67 e 206.

Na literatura de viagem o autor está sempre realizando uma narrativa de comparação; ele tem como referência a sua própria espacialidade e paisagem e a partir dela cria símbolos e metáforas para o que retrata, principalmente para o que é para ele ainda desconhecido. Le Corbusier compara a paisagem urbana que vê às paisagens urbanas que já conhece:

*“O levantino<sup>88</sup> está ao redor de sua formidável torre, em Pêra [bairro de Istambul], em sua cidade empilhada, com aspectos nova-iorquinos e ao mesmo tempo diluvianos, espreitando o turco adormecido num kief [estado de quietude] incansável. Enquanto as casas de madeira de telhados largos aquecem suas cores violáceas no fresco e generoso verdor dos jardins fechados cujo mistério me encanta (...)”<sup>89</sup>*

A cidade passa a ser reconhecida em comparação com uma referência ocidental e o estereótipo figurativo que isso representa para ele. Lima atenta para o fato de que à época o arquiteto não conhecia os Estados Unidos, porém já possuía uma imagem de sua paisagem, vendo a cidade turca pelo prisma da metrópole nova-iorquina que o fascinava, inspirava, mas que era ainda desconhecida. Destaco ainda a maneira rebuscada de criar uma ideia do espaço que é observado e retratado, através de símbolos e linguajar elaborado, típico de uma época e sociedade.

Novamente reforço a ideia de que Le Corbusier faz seus relatos a partir de seus referenciais, seja quanto paisagem e cotidiano ou como tradição literária francesa da narrativa de viagem. Diante deste quadro literário específico, não poderia ter sido mais “natural”. Como escritor, sabia certamente ao público a que se dirigia e a conveniência de seu julgamento estético sobre o Oriente.

Le Corbusier em nenhum momento atribui um caráter científico às suas representações, por outro lado, utiliza em excesso a poeticidade do romantismo em que a natureza expressa aquilo que o eu-lírico sente no momento narrado – a natureza não é mera paisagem, ela interage como expressão mais pura do estado de espírito do autor:

*“Antes da curva de Belgrado, tudo era tão sereno, tão azul!  
Aqui somente cumes redondos, às vezes desmoronados,  
de terra amarela que uma erva, em alguns pontos, tenta  
cobrir. Nenhuma árvore, nenhum arbusto: a aridez em toda  
sua grandiosidade. Não há casas. O único sinal de vida é*

---

<sup>88</sup> Pertencente ao Mar Levantino, a parte mais oriental do Mar Mediterrâneo, que banha a costa turca.

<sup>89</sup> LE CORBUSIER, 2007, p.84-85.

*a rebentação atormentada do rio que bate, esta manhã, eriçado de cristas de espuma, nas margens austeras e mudas”<sup>90</sup>*

Assim como outros autores da literatura de viagem, Le Corbusier, além de construtor de paisagens, através da sua arquitetura, e viajante, nos oferece uma paisagem pictorizada, pela resignificação da realidade geográfica através da representação literária do mundo visível. Entretanto, em seu caso não há compromisso com a realidade; a *representância* presente em Langsdorff, por exemplo, não se faz necessária, devido ao caráter poético e nada cientificista de seus textos. Mais uma vez, uma obra produto de um contexto espaço-temporal específico, criador e criatura de paisagens.

---

<sup>90</sup> LE CORBUSIER, 2007, p.50.

## Paisagem em som

Por ser também expressão humana, a música permite-nos examinar como o homem lida com as coisas através de uma linguagem composta, que possui sons e silêncios organizados<sup>91</sup>.

A música pode representar sentimentos, emoções, descrever uma época, seus costumes, fazer críticas, expressar valores, crenças e tudo o que o ser humano é capaz de imaginar e compor, incluindo paisagens. Este aspecto cultural do espaço pode estar representado tanto na forma direta como na literal, pela expressão verbal da letra da canção, mas também pelo som de uma música instrumental, como veremos.

Os sentidos que a música, suas letras e melodias transmitem variam conforme quem a aprecia, como qualquer outra obra de arte, porém a compreensão das entrelinhas da música está diretamente ligada ao contexto histórico e cultural de sua origem, o que caracteriza seu aspecto cultural. Ritmos folclóricos musicais brasileiros, como o bumba-meu-boi e o maracatu, por exemplo, fazem parte de uma “cultura brasileira”, expressada musicalmente e resultado de contextos político-sociais regionais.

A música, mais do que entretenimento, é informação, pois modifica, transforma, comunica, forma opiniões e representa conceitos, através de signos em forma de linguagem e som. É um fato social, de aspectos históricos e geográficos. Ela possui valor como documento, porque registra costumes – principalmente as expressões vindas da tradição oral. Interpretar canções, suas letras e melodias, descreve a maneira de viver de um tempo e faz com que seja possível identificar modos de vida, pois é uma representação temporal. Modos de vida, por sua vez, indicam paisagens.

A diversidade de músicas (tradicional, erudita, popular, experimental, etc.) estabelece um compromisso ente o músico – compositor ou intérprete – e o público,

---

<sup>91</sup> Importante para nós diferenciar música de canção. Enquanto a primeira forma de arte se constitui, genérica e basicamente, em combinar sons e ritmos segundo uma organização ao longo do tempo, a segunda é uma composição musical para a voz humana, escrita sobre um texto acompanhado por instrumentos musicais. Não é toda música que é canção, mas toda canção é música. Quando me referir à música sem texto cantado, usarei o termo *música instrumental*.

que deve adaptar sua cultura a uma cultura que é descoberta ao mesmo tempo da descoberta da obra musical em si.

Aqui nesta parte do trabalho a intenção é analisar a música como forma de representação da paisagem, quanto a sua melodia e letra. Para ajudar nessa empreitada, tornando o assunto menos árido e subjetivo, usarei o exemplo da chamada *música sertaneja*. Para além do gosto pessoal do autor deste trabalho, apreciador da música caipira e seus desdobramentos - justifico essa escolha pelas conhecidas imagens criadas através das canções deste segmento: uma paisagem cultural e rural muito significativa, presente tanto nos títulos de muitas músicas, quanto na sua temática e sonoridade, bastante particulares.

Na música sertaneja<sup>92</sup> há uma relação do homem com o lugar e com a paisagem e como esta afinidade é expressa musicalmente: uma revelação do *habitar* o lugar. Habitar este que, na Geografia Humanista, está embasado no conceito de *dwelling*, do filósofo Heidegger.

*“Implica mais do que morar, cultivar ou organizar o espaço. Significa viver de um modo pelo qual se está adaptado aos ritmos da natureza, ver a vida da pessoa como apoiada na história humana e direcionada para um futuro, construir um lar que é símbolo de um diálogo diário com o meio ambiente ecológico e social da pessoa”<sup>93</sup>.*

Buscando o entendimento fenomenológico da paisagem representada em som, segue-se à compreensão da relação do homem com o espaço que o cerca. E este espaço é carregado de emoções, sentimentos, símbolos e imaginação – é o espaço vivido. A música é uma atividade exclusivamente humana, resultado de uma relação com o meio, permeada por sentimentos: paixão, angústia, saudade, tristeza, felicidade, etc. – temas todos estes muito frequentes no gênero musical que aqui é nosso objeto.

---

<sup>92</sup> Hoje há muitos matizes do que se chama música sertaneja. Uso aqui o sentido lato sensu, entendido como gênero musical produzido essencialmente a partir das primeiras décadas do século XXI por compositores inicialmente rurais e posteriormente urbanos. Engloba diversos subgêneros, da música caipira (sertanejo raiz) ao sertanejo universitário, passando pelo sertanejo romântico.

<sup>93</sup> BUTTIMER, Anne. Apreendendo o dinamismo do mundo vivido. In: CRISTOFOLETTI, Antonio. **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: Difel, 1982, p.165-195.

A paisagem, por sua vez, é essencial no imaginário do compositor e daquele que a vive através de suas formas, cores e cheiros, despertando sentimentos e emoções – lembremo-nos da *topofilia* de Tuan e de Besse: a paisagem “é o sentir”<sup>94</sup>.

O sentir é matéria bruta das músicas sertanejas, sejam elas modas de viola, cururus, catiras, cateretês, toadas, entre outras, nas quais o espaço e a paisagem se fundem no homem do campo: o caipira, por excelência. A música é uma linguagem muito rica, expressão sincera de um povo e de um lugar que deve ser sempre valorizada, pois sem tais manifestações o homem enfraquece, padece.

Nas letras das músicas caipiras podemos perceber constantemente a saudade da terra, da casa da infância, da paisagem local que ficou na mente do cantor, os cheiros, cores, naturezas, o dia-a-dia, o tempo que não volta. Isso revela apego aos lugares e às paisagens. Este tipo de música retrata um recorte temporal-espacial que traz especialmente a saudade da/na paisagem.

Como nas outras formas de representar a paisagem já tratadas neste trabalho, na tarefa de entender qual paisagem é esta que está sendo concebida, é importante antes verificar o que motiva esta representação, pois como já vimos, nenhuma representação é desinteressada – a partir dos relatos de viagem do século XVII, pelo menos. Por alguns motivos, esta pesquisa me motivou a ir a fundo ao tema, dispendendo aqui o espaço necessário para poder discorrê-lo com calma, mesmo que serpenteando por outras questões geográficas e musicais. Afinal de contas, qualquer processo de pesquisa, ao invés de encerrar demandas e fechar portas, as abre exponencialmente.

Pude observar durante todo o processo, que muitas vezes as músicas tomadas aqui para análise como *sertanejas*, são classificadas como sendo *música caipira*, ou *de raiz*. Porém, é importante diferenciá-las, já que isso reflete no tipo de representação que realizam. À luz de Mário de Andrade<sup>95</sup> e de José de Souza Martins<sup>96</sup>, as classifico, sem sombra de dúvida, no moderno segmento da música sertaneja.

---

<sup>94</sup> BESSE, 2006, p.81.

<sup>95</sup> ANDRADE, Mário de. “Do meu diário (Popular e popularesco)”. In: COLI, Jorge. **Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical**. Campinas: Ed. Da Unicamp, 1998.

<sup>96</sup> MARTINS, José de Souza. “Música sertaneja: A dissimulação na linguagem dos humilhados”. In: **Capitalismo e Tradicionalismo**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975. / MARTINS, José de Souza. “A música sertaneja entre o pão e o circo”. **Revista Travessia**, maio-agosto 1990.

Foi em seu trabalho *“Do meu diário”* que Mário de Andrade já diferenciava o *popular* do *popularesco*, respectivamente distinguindo o verdadeiramente folclórico – tradicional - daquilo que se sujeita à moda, implicando em si a civilização, o progresso, a velhice. José de Souza Martins parece dar sequência a este pensamento quando, ao desmistificar o equívoco de se tomar a música sertaneja como manifestação cultural popular das mais genuínas, mostra o quanto não devemos confundi-la com a música caipira e formas correlatas de expressão musical rural.

Martins nos diz que, embora haja como elemento comum entre a música caipira e a sertaneja o fato desta última estar disseminada na área geográfica da cultura caipira, as semelhanças não vão muito além de alguns componentes formais de ritos desta cultura transplantados à música sertaneja. A música caipira nunca está só enquanto música: ela faz parte de rituais religiosos, de trabalho ou de lazer, sendo concepções coletivas manifestadas pelo povo que participa conferindo-lhe caráter institucional e popular – por estas características ela não é somente para ser ouvida, mas, sobretudo vivida. O tradicionalismo, ou caráter folclórico, como quis Mário de Andrade, ainda pode ser conferido nas folias e no cateretê, por exemplo, modalidades estas que excluem a noção de moda e prescindem do tempo.

A música sertaneja, popularesca por excelência, essa sim é a música da vulgaridade do cotidiano, com liberdade temática, rítmica e melódica, ocupa o ouvido e dissocia a audição de outros sentidos, tornando o ouvinte alheio e passivo. Progredindo no raciocínio, José de Sousa Martins nos revela a razão de tais características: diferente da música caipira, a música sertaneja está no mundo da lógica da música-mercadoria; enquanto a primeira possui apenas valor de uso, a dimensão fundamental da sertaneja é o valor de troca.

Mercantilizada, a música sertaneja não intermedeia relações sociais por sua qualidade de música, mas por sua qualidade de mercadoria. Com o aparecimento do rádio e dos discos a lógica passa a ser quantitativa e a canção já não pode durar mais do que um determinado tempo, pois é para ser vendida e comprada antes de ser ouvida - seu tempo é limitado pelo tamanho do disco e pelo preço do tempo de audição no rádio e na televisão. Aos poucos a cultura tradicional foi perdendo sentido e funções numa sociedade crescente organizada com base nas leis de mercado, pois economia caipira e economia de mercado estão, de certo modo, numa relação de oposição.



O disco, símbolo da música no mundo da mercadoria, chega para definir, inclusive, a temática desta nova categoria musical que nascia, ou seja, a representação-celebração ideológica da paisagem nostálgica do interior, cultivada pelo migrante na cidade grande: o interior é positivo, a capital é negativa.

Por um lado, sob a mediação ideológica da cidade, a recusa do urbano transforma em perspectiva obrigatória de todas as avaliações sobre ela a concepção de desagregação do afeto, do amor, da paixão, do lugar do desencontro entre as pessoas, do sofrimento, da falta de solidariedade, onde as relações mais sagradas são rompidas – em contraposição ao interior e a valorização de uma paisagem cultural rural e utópica.

*“É clara expressão do conservadorismo das classes dominantes em seu momento de maior crise, às vésperas da Revolução de 1930, que reduziria o poder político das oligarquias rurais e arruinaria sua concepção de vida”<sup>97</sup>.*

Tal revolução criaria uma política de valorização das culturas urbanas em detrimento das rurais, uma vez que afirmar o rural seria fazer alusão à elite cafeeira<sup>98</sup>, além de promover definitivamente a grande cidade industrial e moderna, lugar de chegada dos desenraizados da terra, como lugar da desordem, da falta de moral, princípios e respeito – sob o ponto de vista do trabalhador rural migrante na cidade sobre a cidade.

Ambiguamente, a música sertaneja tendo como divulgadores os seus manipuladores (não é o verdadeiro caipira quem a compõe e canta) proclama, através do contraste da figura do caipira com a cidade e seus símbolos, que ali no mundo industrial e moderno não há espaço para seu modo de pensar, sua maneira de viver e se relacionar socialmente. O urbano e o moderno – a canção-mercadoria – utilizam de seu meio – o caipira – para disseminar com riso, ironia e deboche, o preconceito contra ele mesmo, o trabalhador rural e o imigrante da roça. A ideia é de que o caipira e seu modo de vida tornam-se periféricos no modo de produção urbano-industrial: na cidade só há lugar para sua força de trabalho<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> MARTINS, 1990.

<sup>98</sup> VILELA, Ivan. “Cantando a própria história”. In: **Revista de Cultura Artística de Piracicaba**, nº 3, 2009.

<sup>99</sup> Esses dois aspectos temáticos ambíguos podem ser claramente observados na canção de 1929, “Moda do Bonde Camarão”, de Cornélio Pires. Esta canção conta sobre um caipira que passeia pela primeira vez de bonde

O caipira chega ao final do século XIX e início do XX como uma figura espoliada, aculturada, desprovida de cuidados consigo próprio – na visão do homem da cidade. Monteiro Lobato, criador do estereotipado “Jeca Tatu”, em *Urupês*, obra de 1918, representa do caipira não sua paisagem, mas o caráter indolente e preguiçoso:

*“Nada o esperta. Nenhuma ferrotoada o pões de pé. Social, como individualmente, em todos os atos da vida, Jeca, antes de agir, acocora-se. Para comer, negociar uma barganha, ingerir um café, tostar um cabo de foice, fazê-lo noutra posição será desastre infalível”<sup>100</sup>*

O multitalentoso e visionário Cornélio Pires, ele mesmo um legítimo caipira e entusiasta de sua cultura, inventa então a música sertaneja, propondo aos representantes da gravadora Columbia no Brasil que começassem a gravar músicas produzidas pelos caipiras do interior de São Paulo. Porém, a princípio o faz não de forma a subtrair seu valor e personalidade, mas retratando-o como um caipira astuto e manhoso, que nada lhe escapava e que sempre manifestava através de comentários sutis o olhar do mundo de maneira dissimulada.

A música caipira passa a ser sertaneja porque transformada em mercadoria, gravada em disco e transmitida em rádio nacional, divulgando a imagem do caipira divertido, perspicaz, alegre, musical, pitoresco, construindo e constituindo unidade psicológica (e porque não dizer anti-desagregadora) ao imigrante rural que rumava à grande cidade industrial em crescimento.

Em contraposição à imagem do caipira construída pelo homem da cidade, exemplificada com Monteiro Lobato, reproduzo aqui um trecho significativo dos primeiros parágrafos do livro *Conversas ao pé-do-fogo* de Cornélio Pires, de 1921, que já assinalava o caminho a contribuir para a convergência de uma mentalidade positiva sobre o caipira:

*“(...) toda a base, toda garantia, toda segurança e riqueza da pátria estão no fazendeiro brasileiro, no caipira lavrador*

---

na cidade grande, sofrendo cenas de esbarrões e encontros contra seus princípios, que são os desencontros que o moderno produz. Através do riso, é o jeca criticando a cidade, e ao mesmo tempo a crítica do quanto a cidade não é o lugar do jeca.

<sup>100</sup> LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

*ou campeiro, nos seus pastoreios pelas claras e monótonas solidões das verdejantes campinas sertanejas.*

*Só o brasileiro é capaz de desbravar os nossos sertões – e para tanto é preciso ser um forte – e cultivar as fertilíssimas terras, carregando em lombo de burro os produtos de suas colheitas para o mercado, para as “pontas de linha”, não se deixando vencer pela falta de estradas.*

*O caipira é um obscuro e é um forte!”<sup>101</sup>*

Reforço que no início do processo de industrialização, e até hoje em alguns segmentos do gênero, o destino da música sertaneja no rádio e na televisão é quase sempre trabalhadores urbanos de origem rural e assalariados, portanto consumidores agentes da mercantilização da música e do gosto musical. Considero que essas particularidades da música sertaneja podem nos auxiliar para melhor analisá-las como forma de representação de certas paisagens.

A partir do considerado na parte acima, parto à rápida análise das canções “Tristeza do Jeca” e “Saudade de minha terra”. Escolhi estas duas canções do universo da música sertaneja, pois além de ambas serem grandes sucessos, ou seja, possuem estimada relevância como mercadoria neste segmento musical, têm algo em comum que podem nos mostrar mais claramente o que foi comentado anteriormente.

Para facilitar o reconhecimento de elementos comuns internos nas canções, que lhe conferem unidade, juntei algumas palavras em grupos, o que permite a visualização de associações nas letras apresentadas. São signos reconhecidos por quem escuta a música, possibilitando a criação de esquemas correspondentes ao real, de acordo com a semiótica.

“Tristeza do Jeca” (Angelino de Oliveira), 1937:

---

<sup>101</sup> PIRES, Cornélio. **Conversas ao pé do fogo: estudinhos, costumes, contos, anedotas, cenas da escravidão**. Itui: Ottoni Editora, 2002.

Nesses versos tão singelos  
Minha bela meu amor  
Pra você quero cantar  
O meu sofrer a minha dor

Eu sou como o sabiá  
que quando canta é só tristeza  
Desde o galho onde ele está

Nessa viola  
eu canto e gemo de verdade  
Cada toada representa uma saudade

Eu nasci naquela serra num ranchinho à beira chão  
todo cheio de buracos onde a lua faz clarão  
quando chega a madrugada  
lá no mato a passarada  
principia o barulhão

Lá no mato tudo é triste  
Desde o jeito de falar  
Pois o jeca quando canta  
Da vontade de chorar

Não tem um que cante alegre  
Tudo vive padecendo  
Cantando pra se aliviar

Vou parar com minha viola  
Já não posso mais cantar  
Pois o jeca quando canta  
Da vontade de chorar  
E o choro que vai caindo

Devagar vai se sumindo  
Como as águas vão pro mar

Esta canção foi composta por Angelino de Oliveira na década de 1920 e gravada pela primeira vez no ano de 1926 pela Orquestra Brasil-América. O arranjo utilizado era bem diferente do original, ou do que se poderia encontrar nas cidades do interior, tendo em vista a quantidade de timbres e possibilidades de harmonia que uma orquestra pode oferecer. A composição fez seu maior sucesso a partir da gravação com Paraguassu em 1937 e rapidamente tornou-se um hino da música sertaneja, sendo inclusive inspiração ao filme de mesmo nome e enorme sucesso de Mazzaropi, em 1961.

Reconheço na letra da canção palavras que agrupadas conectam a paisagem rural cantada à dor, que por sua vez se associa ao canto e então ao choro. Instaurando como cenário o universo rural do caipira, têm-se os lexemas “viola”, “mato”, “serra”, “ranchinho beira-chão”, “sabiá”, “passarada”, etc. (marcadas em amarelo); os lexemas que indicam o estado passional são: “tristeza”, “sofrer”, “dor”, “triste”, “gemo”, “padecendo”, “saudade”, “choro” (marcadas em azul); o grupo de lexemas que se referem ao cantar é composto por: “versos”, “cantar”, “toada”, “viola” (marcadas em rosa).

Alguns lexemas participam de mais de um grupo, caso de “sabiá”, que tanto participa do universo do caipira, quanto do universo do canto, e até possivelmente do universo do estado passional distrófico, ao ser lembrado com nostalgia pelo sujeito da canção. Essa associação entre grupos é um artifício do enunciador, ao associar o mundo rural à dor, que por sua vez se associa ao canto. Na letra a paisagem rural abarca um universo depressivo e melancólico, que por sua vez é ele mesmo cantado pelo mundo rural, aproximando os dois universos na figura do sujeito da canção – o caipira, o jeca.

Logo na primeira estrofe identificamos como sujeito da canção um narrador, o indivíduo “eu”, que canta para alguém, a “minha bela, meu amor”, contando o quanto está sofrendo. O sujeito precisa antes de tudo, anunciar o seu propósito de expor o

seu estado passional. Inicialmente, não se identifica o porquê deste sofrer e desta dor, que será só mais adiante revelado.

O sujeito então manifesta adiante que está lamentando a sua saudade, ao se mostrar em situação de exílio – sugerido pela figura do “sabiá”<sup>102</sup>. Tal situação é confirmada ao mencionar que nasceu “naquela serra” e “lá no mato”, em clara oposição ao espaço urbano onde o Jeca certamente se encontra no momento presente. Ele se mostra resignado a esta situação tão ruim quanto imutável, aceitando-a sem qualquer intenção de mudança, e ele tem consciência disso.

Interessante comentar que não acontece a exaltação dos valores do seu local de origem em detrimento dos valores do seu lugar atual. Ao contrário de ocorrerem oposições entre espaços pictóricos, é o estado depressivo, melancólico, triste, do narrador que toma conta, remetendo-se ao lugar de onde veio (“Eu nasci naquela serra”) e de cujo estado ele é representante (“Lá no mato tudo é triste”); este estado é dado ainda com atributo de todos do lugar (“Não tem um que cante alegre”) e ao fazer do sujeito da canção (“Cada toada representa uma saudade”). Isso reforça ainda mais a ideia de resignação e padecimento. O jeca está de tal forma ligado aos sentimentos disfóricos que não há possibilidade de superação deste estado passional no qual ele se encontra e está agora profundamente a ele associado, dando autenticidade inclusive à melodia da canção por ele cantada. No final da canção o seu conformismo com a situação é até mesmo comparado com a ordem natural das coisas da natureza (“E o choro que vai caindo/ Devagar vai se sumindo/ Como as águas vão pro mar”).

Portanto, em última análise, digo que de forma geral na canção “A Tristeza do Jeca”, o caipira expõe um sofrimento que parece derivar de sua própria condição existencial. Condição esta que, por seu modo de vida de mínimos vitais, se remete às tantas adversidades do homem no campo e que justificariam o seu sofrer. A sua tristeza é agora agravada, ao ser ele espoliado do seu lugar de origem e, além de dar pena, nos faz sentir orgulho por sua autenticidade e sinceridade, exaltando pelo inverso os valores morais que estão sendo cantados ao destinatário da canção. No

---

<sup>102</sup> Figura emblemática na “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias (1847). Seria interessante compilar e analisar a recorrente figura do *sabiá* nas músicas sertanejas. O pássaro aparece como figurativização na paisagem pictórica do interior, como símbolo da saudade e exílio em diversas canções do gênero.

sentido daquilo que foi dito anteriormente, esta canção converge com a visão do trabalhador rural migrante na cidade sobre a cidade: agora o jeca mora na cidade, olha para o mundo rural com extrema melancolia e só é ele mesmo quando canta na viola, mas agora já não pode nem mais cantar.

“Saudade de minha terra” (Goiá e Belmonte), 1965:

De que me adianta viver na cidade  
Se a felicidade não me acompanhar  
Adeus, paulistinha do meu coração  
Lá pro meu sertão, eu quero voltar  
Ver a madrugada, quando a passarada  
Fazendo alvorada, começa a cantar  
Com satisfação, arreio o burrão  
Cortando estradão, saio a galopar  
E vou escutando o gado berrando  
Sabiá cantando no jequitibá  
Por Nossa Senhora,  
Meu sertão querido  
Vivo arrependido por ter te deixado  
Esta nova vida aqui na cidade  
De tanta saudade, eu tenho chorado  
Aqui tem alguém, diz  
Que me quer bem  
Mas não me convém,  
eu tenho pensado  
eu fico com pena, mas esta morena  
não sabe o sistema que eu fui criado  
Tô aqui cantando, de longe escutando  
Alguém está chorando,  
Com rádio ligado  
Que saudade imensa do  
Campo e do mato

Do manso regato que  
Corta as campinas  
Aos domingos ia passear de canoa  
Nas lindas lagoas de águas cristalinas  
Que doce lembrança  
Daquelas festanças  
Onde tinham danças e lindas meninas  
Eu vivo hoje em dia sem ter alegria  
O mundo judia, mas também ensina  
Estou contrariado, mas não derrotado  
Eu sou bem guiado pelas  
mãos divinas  
Pra minha mãezinha já telegrafei  
E já me cansei de tanto sofrer  
Nesta madrugada estarei de partida  
Pra terra querida que me viu nascer  
Já ouço sonhando o galo cantando  
O nhambu piando no escurecer  
A lua prateada clareando as estradas  
A relva molhada desde o anoitecer  
Eu preciso ir pra ver tudo ali  
Foi lá que nasci, lá quero morrer

Esta canção foi composta por Goiás e Belmonte. Este último a gravou com sua dupla, Amaraí, em 1965, em disco de mesmo nome que só sairia no ano seguinte, em 1966. A canção logo se projetou no mercado sertanejo e até hoje faz tremendo sucesso, cantada por astros consagrados do segmento.

Assim como em “Tristeza do Jeca”, também detecto nesta canção os mesmos três grupos principais de palavras. O primeiro, ligado ao espaço pictórico rural - paisagem natural e cultural - tem os lexemas: “sertão”, “passarada”, “estrada”, “galopar”, “sabiá”, “jequitibá”, “mato”, “regato”, etc. (marcadas em amarelo); o segundo grupo diz respeito às palavras que remetem ao estado passional de tristeza: “Adeus”, “coração”, “sofrer”, “arrepentido”, “chorado”, “contrariado”, “sem ter alegria”, etc.



(marcadas em azul); o último grupo refere-se ao canto, à música: “cantar”, “escutando”, “ouço”, etc. (marcadas em rosa). Apesar de termos aqui neste trabalho somente duas canções do gênero, essa identificação ajuda-nos a perceber a temática da saudade recorrente na música sertaneja; de que forma a paisagem urbana aparece como oposição à rural nessa leitura do caipira na cidade.

Logo no título da canção é explicitado o que sente o sujeito que canta. Nos primeiros versos este sujeito já relaciona o estado passional protagonista da canção – a saudade – ao fato de morar na cidade sem felicidade, ou seja, sentindo tristeza: têm-se aí logo de cara, as correlações campo-felicidade e cidade-tristeza. Nos versos seguintes, assim como na canção anterior de Angelino de Oliveira, o sujeito revela estar cantando e contando sua história para uma mulher que é neste caso a “paulistinha do meu coração”. A partir daí, nesta mesma estrofe, segue-se uma série de apologias às imagens do campo, do “sertão”, do qual o homem rural na cidade culturalmente faz parte, porém não é cúmplice nos tempos modernos de agora (mais uma vez utilizando a imagem do sabiá). Ele nos confidencia o desejo de voltar à sua terra e, com a religiosidade característica do homem rural (“Por Nossa Senhora”), o arrependimento de ter a deixado.

Mais à frente, é interessante a ambiguidade nos versos “eu fico com pena, mas esta morena/ não sabe o sistema que eu fui criado”: o sujeito está com pena por ela não lhe convir, ao mesmo tempo em que ele está com pena dela não saber o sistema no qual ele foi criado e, por conseguinte, não fazer ela parte desse sistema. Confronta-se o sistema rural – o dele – com o sistema urbano – dela, a “morena” “paulistinha”; nesta confrontação ele só pode sentir pena, dó, pois ela não sabe o sistema de criação rural, que na canção é exaltado, em demérito do urbano. Em resumo, o caipira só tem a lamentar e o azar é dela.

Na parte seguinte mais uma vez temos a exaltação exacerbada de imagens do universo da vida rural, da qual a saudade anunciada é tributária. A euforia da compartimentação das imagens de lembrança somadas à possibilidade de revivê-las contrasta com a imagem da realidade, que volta à tona após o corte do verso antagônico “Eu vivo hoje em dia sem ter alegria” e pelo verso de que há esperança de melhoria, pois apesar de tudo “Eu sou bem guiado/ pelas mãos divinas” – mais uma

vez a religiosidade que o homem rural, ainda que desenraizado, leva consigo desde sua origem.

É na última parte que se tem a reviravolta na saudade do personagem da canção, que irá por fim se resolver. O sujeito resolve, cansado de sofrer, voltar à sua terra, repleta de natureza e referências do seu universo de origem. Ele ainda imprime mais um valor que considera importante de seu “sistema” ao telegrafar para sua “mãezinha”, e não somente à sua mãe: o valor do laço familiar tratado sutilmente com carinho é arrasado pelo sistema urbano.

O sujeito da canção é o próprio personagem que canta e que durante o cantar se convence de que não está resignado ao seu sofrer e ao seu padecimento, diferente da canção anterior. Ele tem poder de mudança, uma vez apoiado pela fé e pelos laços que deixou em sua terra: o caipira tem opção e é agente de sua própria vida, tão maltratada longe de casa, na cidade grande. Talvez, por ser uma canção cronologicamente mais moderna, se apoie na própria modernidade do urbano (rádio e televisão) para não retratar o caipira entregue às suas dificuldades nessa nova vida – essa mensagem é especial para o imigrante rural que está longe de casa carente de força que o agregue coletivamente.

A *saudade* do espaço rural é um tema recorrente na música sertaneja<sup>103</sup>, e os motivos para isso são fáceis de serem reconhecidos. Destaco agora, não as causas de tal sentimento, mas o porquê de cantá-lo: pode parecer contraditório, à primeira vista, que o homem tenha a saudade como dor e que ela, uma vez cantada, pareça ser objeto de orgulho; entretanto, quem tem saudade tem amor. Concluo então, que o homem do campo gosta de sentir saudade e de expressá-la, pois é sinal de que há coração, de que se ama, de que há interioridade porque se é normal e humano - em contraposição ao espaço urbano, por esse ponto de vista desumano, sem coração, sem sentimentos, duro, ríspido, agressivo. Surge um campo edenizado, distante e puro, para o qual se sonha voltar um dia.

A paisagem da música sertaneja evoca um *ethos* rural. Apreciá-la é interpretar o seu mundo, porém não é somente a decodificação dos símbolos; só adquire sentido

---

<sup>103</sup> Cito aqui mais algumas canções com esta mesma temática: *Pomba do Mato*, de Raul Torres; *Casinha de Páia*, de Alvarenga e Ranchinho; *Moirão da Porteira*, de R. Torres e João Pacífico; *Luar do Sertão*, de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense.

quando penetramos no seu conteúdo - sua dimensão será maior a medida da capacidade que o ouvinte tem de interpretar o seu mundo.

Foi ainda através da imagem criada nas artes, não somente pela música, mas também e principalmente pela literatura regionalista, que a categoria *sertão* passou a estar profundamente enraizada na cultura brasileira. Transformou-se em território mítico e espaço pictórico, que assim como o *oriental* de Le Corbusier, faz referência não somente a um lugar – com todos seus atributos naturais e culturais - mas a uma extensa área do interior do Brasil. Ou melhor, áreas tão distintas e imprecisas como o interior de São Paulo (tradicional área do “caipira”) e da Bahia, os estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, além do norte do Paraná e o sertão nordestino. Traduz genericamente, uma paisagem marcada pela baixa densidade populacional e, em alguns casos, pela aridez da vegetação e clima: assinala a fronteira entre o *atrasado* e o *civilizado*.

A música regionalista traz para nós objetos interessantes para continuarmos discutindo como conceber paisagens do *sertão* em forma de música. Esse segmento denomina a produção de compositores contemporâneos, que tendo origem social na classe média e, em geral, formação universitária, buscam no mundo rural sua fonte de inspiração, preservando elementos da cultura musical tradicional e incorporando novos paradigmas introduzidos pela MPB nos anos 60<sup>104</sup> - tais compositores já foram chamados de *novos caipiras*, *neo-caipiras*, *sertanejos-chics* e *caipiras ilustrados*.

O compositor Renato Teixeira é um deles. Caiçara de Santos vivendo em Taubaté, no Vale do Paraíba paulista, ele é mestre em criar imagens literárias e musicais vinculadas a antigas tradições brasileiras, mas destinadas ao público contemporâneo. Sua obra aponta para uma ressignificação da paisagem rural e do imaginário do sertão, numa sociedade em que a transição do rural para o urbano é ainda muito recente e fresco na memória, valorizando positivamente o homem do interior do Brasil e sua cultura.

Não só nas suas canções, mas como no conjunto da música regionalista, é possível destacar alguns símbolos recorrentes que remetem ao espaço pictórico, tais

---

<sup>104</sup> ALENCAR, Maria Amélia Garcia. **A Canção Regionalista em tempo de Pós-Modernidade**. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, s/d. Disponível em: [www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html)

como: natureza (terra, rios, água, céu, estações do ano, sol, chuva, ventos, peixes, aves, gado), festa (viola, cachaça, encontro de companheiros), folclore (animais do folclore regional), amor romântico e idealizado, religiosidade (romarias, santos de devoção popular) e questões sociais (liberdade, fome, seca, luta pela terra, retirantes, ecologia)<sup>105</sup>. Todos eles, portanto, girando em torno do *habitar*, do cotidiano da vida rural ou da nostalgia de uma paisagem do sertão.

Renato Teixeira utiliza esses elementos em suas canções constituindo sua música em uma *poética sociológica do caipira*, segundo Gouvêa<sup>106</sup>. Em suas canções é possível encontrar um caráter comum a todas essas sociedades pobres, e então do rural passa-se ao regional, como por exemplo, em “Sina de violeiro”, na qual desalentos, soluções, consequências e acomodações vigentes numa ordem social e econômica, envolvem a família que por sina – destino - perde suas paisagens originais, pois transformada pelas espoliações e marcada pela mobilidade:

“Sina de violeiro”<sup>107</sup>

Meu pai chegou aqui num fim de dia,  
Há muito tempo em cima de um cavalo  
E era pobre e moço e só queria  
Semear de calo as mãos de plantador  
Com minha mãe casou-se assim que pode  
Acharam um rancho no jeito e na cor  
Da terra boa e semeou o milho  
E semeou os filhos, e semeou o amor

E assim a vida foi-se como um rio  
Meu pai dizia, um dia será mar  
E toda noite reunia a prole

---

<sup>105</sup> ALENCAR, idem.

<sup>106</sup> GOUVÊA, Luzimar Goulart. **O tempo cultural caipira: pequena problematização na poética de Renato Teixeira**. THESIS, São Paulo, ano IV, nº17, p.1-17, 1º semestre, 2012.

<sup>107</sup> Gravada pela primeira vez no disco *Amora*, de 1979.

E tinha cantorias para se cantar  
Não era fácil a lida mas valia  
Porque um homem precisa lutar  
Nem quando a morte nos levou Rosinha  
A mais pequenininha deu pra fraquejar

De sol a sol, o braço no trabalho  
Foi como um laço mas nunca sonhou  
Por isso Pedro, nosso irmão mais velho  
Foi para cidade e nunca mais voltou  
Mariazinha se casou bem moça  
E foi com Bento homem trabalhador  
Mas veio um tempo negro em sua vida  
Ele garrou na pinga e nunca mais largou

Uma cegueira triste  
Certo dia nos olhos calmos do meu pai entrou  
Varreu as cores do seu pensamento  
Ele deitou na cama e nunca mais falou  
A minha mãe mulher de raça forte  
Pegou nas rédeas com as duas mãos  
E eu me enterrei de alma na viola  
Onde plantei tristezas e colhi canções

Por isso mesmo amigo é que eu lhe digo  
Não tem sentido em peito de cantor  
Brotar o riso onde foi semeada  
A consciência viva do que é a dor

Esse poema-canção registra uma ordem social histórica e também uma ordem econômica, como em “E era pobre e moço e só queria/ Semear de calo as mãos de plantador”. A atividade do trabalho revela o estágio econômico da paisagem rural, a ausência de mecanização da agricultura, o recurso ao trabalho braçal, desde sempre, “há muito tempo, em cima de um cavalo”.

Todos os personagens, representantes da mobilidade espaço-temporal, tiveram expropriadas suas formas de economia e cultura, viveram a migração, o desenraizamento, enfim, a perda das suas paisagens poéticas. Renato Teixeira refere à paisagem rural através de símbolos naturais e culturais, sempre os relacionando com juízos de valor positivo, como “Da terra boa e semeou o milho/ e semeou os filhos, e semeou o amor”. Em contraponto, o espaço pictórico urbano é representado por Pedro e Bento; enquanto o primeiro vai à cidade e nunca mais volta, o segundo agarra na pinga levando Rosinha, a irmã.

A força e permanência do mundo rural estão expressas na figura da mãe, que pega nas rédeas da vida como faz com um cavalo dominado, e do narrador, que com a viola, símbolo da expressividade do homem do campo, transforma a dor em canção – e não seria esta a sina do próprio compositor, como uma profissão de fé?

São inúmeras as canções de Renato Teixeira que representam a paisagem rural através da saudade de um jeito de ser, a raiz de um passado, e de um presente também caipira em novos espaços. Os ditos populares, a sabedoria popular, o imaginário comum: a memória inscrita permite um rápido reconhecimento por parte de quem escuta suas músicas, pois esta memória é coletiva, construída pelos meios de expressá-la – é de todos e de ninguém.

Como em “Rural”, as paisagens naturais são constantemente registradas como objeto de construção da cultura caipira. Nesta canção a paisagem se dá pela vertente naturalista, abarcando uma natureza de caráter realista:

“Rural”<sup>108</sup>

Onde se encontrar palavra tão doce  
Tão mais rural  
Do que no falar dos matos que se balançam  
quando o vento vai  
E vento vai

---

<sup>108</sup> Gravada pela primeira vez no disco *Garapa*, de 1980.

O falar dos matos me faz bem  
Tudo que reluz é ouro em pó real, rural  
Tão real quanto é a chuva com  
Suas formas de cristal,  
Rural, rural, rural  
Sol ou chuva, cenas do metal  
Canto da passarinhada na matinal, rural  
Tudo reina em harmonia calma  
Na poesia vegetal normal, sinal, rural  
Que mãe natureza passa bem

De maneira diferente, em “Rio Abaixo” a paisagem transcende o local, o rio deságua no oceano abarcando um espaço amplo, em que o estranho se sobrepõe ao natural e o rio converge no rio do rebanho:

“Rio Abaixo”<sup>109</sup>

Tem dias que eu acordo meio estranho  
As flores brilham quando eu as apanho  
E o sol me bate de um jeito novo  
Lá fora o mundo é tão perigoso  
Depois daquele morro tem um rio  
E pelo rio vai seguindo o meu rebanho  
Não ia lá, tinha medo, tinha frio  
Agora eu entro no riacho e tomo banho  
E assim nós vamos indo pouco a pouco  
Rio abaixo, a correnteza nos levando  
E a vida faz com que eu me sinta meio louco  
E eu vou nadando, vou nadando, vou nadando  
Rio abaixo, tem que nadar com a multidão

---

<sup>109</sup> Gravação do mesmo disco.

Rio abaixo, olha o ladrão, o cidadão e o figurão  
Rio abaixo, alô João, tem que nadar com a multidão  
Rio abaixo, pro oceano  
O oceano, o oceano, o oceano, o oceano  
Rio abaixo é o rio do rebanho  
O oceano, o oceano, o oceano

Por outro lado, a experiência urbana do caipira ganha registro de confronto/confusão entre as remanescentes de um mundo antigo e a modernidade; a paisagem da cidade grande e o homem do interior que a vê ganha um clima mítico em “A primeira vez que fui ao Rio”. Tem-se nesta canção narrativa um percurso afetivo, um *road-movie* familiar caipira da viagem transformadora, refletida no espaço da descoberta e no ambiente familiar:

“A primeira vez que fui ao Rio”<sup>110</sup>

Certa manhã  
Quando o sol mostrou a cara  
Nós pegamos nossas malas  
E eu fui conhecer o Rio  
Eu e meu pai,  
Numa rural já bem usada  
Nos pusemos pela estrada  
Muito longa, que nos leva  
Para o Rio de Janeiro.  
Eu tinha lá  
Meus 15 anos de idade  
E era tanta ansiedade  
Que eu nem consegui dormir.  
A noite que,  
Precedeu nossa viagem

---

<sup>110</sup> Gravada pela primeira vez no disco *Amora*, de 1979.



Foi noite de vadiagens  
Pela imaginação,  
Fala baixo coração.  
Nos hospedamos  
Num hotel muito elegante  
Em plena Praça Tiradentes  
Pois meu pai quis me mostrar  
Primeiro a parte da cidade  
Que é cigana  
Depois sim Copacabana  
Onde eu fui vestindo um terno  
Passear em frente ao mar.  
À noite a gente  
Conheceu a Cinelândia,  
Com todo nosso recato  
Fomos só apreciar.  
Antes do sono  
Nós ficamos conversando  
Sobre o medo que se sente  
No bondinho,  
Um jeito muito  
Carioca de voar.  
Foi muito curto  
O nosso tempo de estadia  
Mas valeu por muitos dias  
De coisas pra se contar  
Pra gente que,  
Leva uma vida mais tranqüila,  
De um jeito quase caipira  
Ir ao Rio de Janeiro

Está representada nessa canção uma paisagem de embate entre o homem e a natureza, entre os valores do campo e os da cidade, narrando experiências

modificadoras para o narrador – representação essa feita de forma lírica e narrativa. As metáforas estão presentes conferindo à paisagem da cidade a visão mágica que o homem do campo tem sobre ela, como em “*um jeito muito/ Carioca de voar*” e “*Ir ao Rio de Janeiro/ É o mesmo que flutuar*”. O narrador, um jovem, olha para o espaço que não é o seu com admiração; ele sente ansiedade na noite anterior e a imaginação do evento que se aproxima – a viagem – provoca-lhe um turbilhão de imaginações.

Estão presentes nesta canção os elementos conferidos, por exemplo, em diversos filmes que retratam o homem tacanho do interior que chega à cidade grande e se depara com o confronto de paisagens, sentindo-se tanto deslumbrado quanto deslocado, como em *Tapete Vermelho*, *Marvada Carne* e tantos outros de Mazzaropi.

Vale apontar que o mesmo compositor possui dois discos de início de carreira que expressam muito bem o espaço de referência presente em toda sua obra posterior, sempre carregando em lirismo e poética suas representações da paisagem caipira, são eles *Álbum de Família*, de 1971, e *Paisagem*, de 1973. Ambos inauguram em sua obra o cenário figurativo e simbólico da família, natureza e cultura do campo.

Outra paisagem é representada por Almir Sater, compositor e intérprete violeiro, parceiro de Renato Teixeira, que retrata o seu espaço e territorialidade de origem, o seu *habitar* pantaneiro. Sua obra, também integrante da música regionalista, retrata a paisagem do pantanal, ou de um pantanal que o artista reconhece pictoricamente, figurativamente, através das suas percepções e experiências de vida naquele local. As letras das músicas regionais do pantanal são produtos culturais que evidenciam essa paisagem.

Entre tantas canções que poderiam exemplificar e retratar esse fato, destaca-se “Trem do Pantanal”, de 1977, por ter sido já selecionada como símbolo do Mato Grosso do Sul. Esta música não foi composta por Almir Sater, mas o teve como principal intérprete.

“Trem do Pantanal”<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Gravada pela primeira vez por Almir Sater no disco *Doma*, de 1982.

Enquanto este velho trem atravessa o pantanal  
As estrelas do cruzeiro fazem um sinal  
De que este é o melhor caminho  
Pra quem é como eu, mais um fugitivo da guerra  
Enquanto este velho trem atravessa o pantanal  
O povo lá em casa espera que eu mande um postal  
Dizendo que eu estou muito bem vivo  
Rumo a Santa Cruz de La Sierra  
Enquanto este velho trem atravessa o pantanal  
Só meu coração está batendo desigual  
Ele agora sabe que o medo viaja também  
Sobre todos os trilhos da terra  
Rumo a Santa Cruz de La Sierra

A canção representa metaforicamente a paisagem sociocultural multifacetada do pantanal, como zona de travessia, podendo ser esconderijo, mudança, lazer. O próprio título com a palavra *trem* refere-se ao movimento de ir e vir de uma ampla paisagem que deve ser atravessada em uma viagem, que assume o signo do espaço do respirar, pensar, se descobrir.

A paisagem pantaneira é um local de natureza inóspita, onde as estrelas guiam o viajante, na qual a travessia o faz sentir *muito bem vivo* e com medo - sensações que fazem do homem pantaneiro ou de quem passa por lá, um ser senciente, humano em sua magnitude perceptiva de si próprio e do mundo.

A visão que o homem do pantanal tem sobre seu local foi construída socialmente através do conjunto de avaliações representativas de mundo, dos quais o grupo o observa, com seus objetivos, interesses e propósitos particulares - essa unidade apresenta uma unidade que resulta na memória social da coletividade.

A paisagem pantaneira que Almir Sater representa em *Capim da Ribanceira*, é diferente. São aspectos culturais e religiosos do homem pantaneiro inscritos nas representações discursivas simbólicas que trazem de forma explícita e implícita crenças, valores e o espírito de religiosidade daquela paisagem. Uma multiplicidade

de culturas influenciou o homem pantaneiro e passou a habitar a paisagem e a imaginação do povo do lugar.

“Capim da Ribanceira”<sup>112</sup>

É madrugada e eu na beira da estrada  
A lua cheia minguava e  
de repente apareceu  
um cavaleiro de bota e chapéu de couro,  
Me lembrando o velho mouro  
E lá fiquemo ele mais eu.  
Cruzou os pés, apeou do seu cavalo,  
Deixou a rédia num talo de uma roseira sem flor  
Diz que seguia pelo mundo solitário e  
Quebrava todo galho apartando a dor

Quem não ouviu falar,  
Quem não quis conhecer  
Aquele cavaleiro que vive pelas fronteiras  
Divulgando a reza brava do  
Capim de ribanceira

Enquanto o bule de café bulia  
A brasa da fogueira refletia o seu olhar  
Eu pude ver que ele sabia coisa até do outro mundo e  
Essa noite eu fui aluno do seu estranho poder  
Com sete pontas de uma rama trepadeira e uma  
Arruda e a piteira  
O meu corpo ele tocou  
Naquele instante me bateu uma zonzeira e

---

<sup>112</sup> Gravado pela primeira vez em 1981, no disco *Almir Sater*.

Duma tosse cuspideira o velhinho me livrou

E quem não ouviu falar

Quem não quis conhecer

Aquele cavaleiro que vive pela fronteira

Divulgando a reza brava do

Capim de ribanceira

A letra dessa canção é interessante e representa uma paisagem cultural de miscigenação, a partir da referência ao colonizador ibérico com raízes árabes, o *velho mouro*, que adquiriu o conhecimento indígena nativo da cura. O cavaleiro dominador, conquistador, aderiu a cultura local, transformando-se em curador, preservando em si elementos dos índios conquistados; ele age como amigo, companheiro que toma junto um café à fogueira.

O ambiente natural representado tem pouca luz e revela surpresas, uma natureza de mistérios e descobertas que, no imaginário, tomam a paisagem do pantanal: *Na madrugada e eu na beira da estrada/ A lua cheia e minguada e de repente/ Apareceu um cavaleiro de bota e chapéu de couro.*

Há apontamentos sobre a imensidão do pantanal e à fronteira Brasil-Paraguai – apenas uma divisão política, pois o dado cultural do cavaleiro ultrapassa fronteiras: *Aquele cavaleiro que vive pela fronteira*. Ele se desloca espacialmente no ir e vir que caracteriza aspecto importante da paisagem pantaneira, com suas tropas, comitivas, povos e habitantes a se deslocar em razão das chuvas ou da vida. Como disse Manoel de Barros, outro poeta extraordinário que gosta de representar aquele espaço e que mereceria aqui um capítulo à parte:

*No Pantanal ninguém pode passar régua. Sobretudo quando chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites”<sup>113</sup>*

Por último, voltando a Almir Sater, é notável que até mesmo suas músicas instrumentais remetam diretamente à paisagem pantaneira, às suas nuances, ao seu

---

<sup>113</sup> BARROS, Manoel de. **Livro de pré-coisas**. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 29.

ritmo; assim como fez Helena Meireles, violeira pantaneira que traduziu paisagens em sons. Esses sons, tanto constroem o *ethos* pantaneiro, quanto são frutos desse mesmo sentir.

## Paisagens imaginárias

Já muito foi dito aqui sobre a noção de paisagem ser uma construção, compreendida como fenômeno cultural. Ela é instaurada e representada de acordo com um contexto espaço-temporal e com o interesse de quem organiza os elementos espaciais caóticos do mundo. Assim, a narração ficcional funciona como ferramenta de compreensão da paisagem – assim como acontece na literatura de viagem, porém sem o caráter científico, mesmo que sujeito à romantização, que lhe é característica.

Para Marandola & Gratão<sup>114</sup> a ciência demorou a levar em conta a literatura, pois esta sempre esteve na gaveta da ficção, enquanto a ciência ficava na da não ficção. Porém, segundo eles, citando Hissa<sup>115</sup>, *“a criação artística não é desprovida de roteiros e de procedimentos referenciados por contextos históricos e culturais. Do mesmo modo que na ciência, as técnicas e os procedimentos adotados para a criação artística são também elaborados de acordo com processos e paradigmas de contexto, organizados e referenciados pela harmonia, pela estética, por balizas culturais”*.

Ciência e arte encontram-se menos distantes do que pensamos.

Foi com os estudos humanistas na Geografia que a literatura começou a ser incorporada enquanto conhecimento científico de igual valor àqueles de investigações científicas.

Interessante que a aproximação dos geógrafos à literatura quer mais do que identificar elementos “reais” nas descrições de paisagens, mas estabelecer o cruzamento de saberes pelo entendimento da espacialidade e geograficidade, enquanto elementos de manifestação cultural. Ou seja, a literatura não se limita à descrição de lugares e paisagens, mas expressa como sentimos e pensamos o mundo; é arte e linguagem, produto fictício e, no entanto, bem real.

Não é à toa que a paisagem é um dos principais elementos a se pensar quando se estuda Geografia e literatura. Em muitos casos, inclusive, os geógrafos apontam

---

<sup>114</sup> MARANDOLA Jr., Eduardo & GRATÃO, Helena Batista (Org). **Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação**. Londrina: EDUEL, 2010, p.7.

<sup>115</sup> HISSA, Cássio. **A mobilidade das fronteiras: inserções da Geografia na crise da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. Em: MARANDOLA Jr., Eduardo & GRATÃO, Helena Batista (Org), 2010.

que as paisagens estariam descritas ali de forma muito melhor, mais bela e interessante do que em qualquer livro de Geografia.

Neste sentido é impossível tratar sobre a paisagem representada na literatura imaginativa, ou ficcional, sem passar, por mais breve que seja, por Guimarães Rosa e Ítalo Calvino – mesmo sendo estes autores exaustivamente estudados e ciente de que muitos outros poderiam ser objeto neste capítulo. Do primeiro destacarei *Grande Sertão: Veredas*, e do segundo, *Cidades Invisíveis*.

Essa escolha foi feita por algumas simples razões: meu gosto pessoal das obras, importância que têm na literatura e na carreira dos autores, grande volume de material de referência produzido e disponível sobre elas, e ainda à conveniência que possuem no que diz respeito ao tema abordado neste trabalho.

Tratar de Guimarães Rosa e seu *Grande Sertão: Veredas*<sup>116</sup> (abreviado a partir de agora como GSV) é ter a frente um sem-número de artigos, ensaios, estudos, teses, dissertações, etc., que buscam delinear cada uma de suas inúmeras virtudes. Tarefa difícil a de selecionar, entre tantos autores que se debruçaram sobre ele, aqueles que mais poderiam me ajudar a ler a forma de representação da paisagem roseana. Selecionei alguns para me auxiliar, pelo teor de seus estudos e pela aproximação entre alguns aspectos nas abordagens tecidas; são eles: Candido<sup>117</sup>, Carmello<sup>118</sup>, Monteiro<sup>119</sup> e Paulino & Soethe<sup>120</sup>.

Guimarães Rosa (1908-1967), nascido em Cordisburgo, Minas Gerais, foi um dos mais importantes escritores brasileiros, além de médico e diplomata. Seus contos e romances ambientam-se quase todos no chamado sertão brasileiro – ele aqui novamente! Sua obra destaca-se, principalmente, pelas inovações de linguagem, marcadas pela influência dos falares populares e regionais, somados à erudição, permitindo invenções e intervenções sintáticas e semânticas presentes em toda sua

---

<sup>116</sup> ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

<sup>117</sup> CANDIDO, Antonio. **O homem dos avessos**. Em: CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964, p.119-140.

<sup>118</sup> CARMELLO, Patricia. **Todos os nomes e nenhum: Uma leitura da paisagem no Grande Sertão: Veredas**. Revista Litteris, nº 6, nov. 2010. Disponível em: [www.revistaliteris.com.br](http://www.revistaliteris.com.br).

<sup>119</sup> MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. **O real e o mítico na paisagem do Grande Sertão**. Em: MARANDOLA Jr., Eduardo & GRATÃO, Helena Batista (Org). **Geografia e Literatura: ensaios sobre geofricidade, poética e imaginação**. Londrina: EDUEL, 2010, p.123-139.

<sup>120</sup> PAULINO, Sibeles & SOETHE, Paulo. **Artes visuais e paisagem em Guimarães Rosa**. Revista Letras, Curitiba, nº67, p.41-53, set/dez 2005. Editora UFPR.



obra. A literatura de Rosa, integrante da terceira fase do modernismo brasileiro, é considerada ora parte do gênero realismo mágico, ora do regionalismo.

A obra aqui em questão foi escrita em 1956 e tornou-se um dos mais importantes livros da literatura brasileira e lusófona, considerado por várias associações internacionais como um dos 100 maiores livros da literatura universal do século XX.

Nela, Riobaldo, o narrador-personagem, conta partes da história da sua vida através da descoberta e autoconhecimento, por meio da revelação de um “sertão-mundo” que é ele próprio. Riobaldo narra as grandes lutas dos jagunços do sertão, descreve os seus feitos, os seus códigos de honra, confronta as forças do bem e do mal, sempre retomando por fluxo de memórias.

São elementos universais que estão presentes na narrativa, contextualizados em um ambiente regional: a paisagem do sertão se encarrega de tomar o lugar do todo. O conteúdo geográfico desse sertão vai além dos seus limites, pois a realidade transcende a simples visualização do que é concreto e visível na paisagem. O espaço, além de indissociável da noção do tempo, deve ser considerado no conjunto das dimensões humanas, sejam elas sociais, econômicas, políticas, culturais, etc. A paisagem é humana.

Já se falou rapidamente nesse trabalho, no capítulo anterior, sobre o que é o sertão, ou os sertões. Em GSV, a ideia de sertão corresponde à paisagem natural concebida com tal:

*“O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos gerais a fora e a dentro, eles dizem fins de rumo, terras altas, demais do Urucuia. Toleima. Para os do Corinto e do Curvelo então, o que aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado de arrocho de autoridade. O Urucuia vem dos montes oeste. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá – fazendão de fazendas, almagem de vargens a bom*

*render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata; madeiras de grossura, até ainda virgem dessas lá há. Os gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim cada um quer o que aprova, o senhor sabe: pão ou pães é questão de opiniões... O Sertão está em toda parte”<sup>121</sup>*

Apesar do sertão ser apresentado com características-chave comuns no imaginário popular – *fins de rumo, arredado de arrocho de autoridade, vazantes, gerais* –, ele assume inúmeros sentidos, distintos e inacabados ao longo da obra. Em GSV se faz menção a lugares realmente existentes no mapa brasileiro<sup>122</sup>, na região em torno do noroeste de Minas Gerais, como o rio São Francisco, nomes de algumas cidades e vilas, fazendas, fronteiras interestaduais, porém o sertão de Rosa está além de uma paisagem objetiva, porque inserido no diálogo a partir da experiência e memória subjetiva do narrador Riobaldo.

O personagem recompõe livremente um sertão com os seus pedaços reais, atravessado por suas lembranças, sonhos, fantasias, medos e desejos. Este novo sertão é o registro não apenas de um caminho linear, mas do errar e perder-se pelo sertão, ou pela vida.

Acrescenta-se durante a narrativa, formas e elementos que estruturam essa paisagem natural: os chapadões e tabuleiros, as serras que o atravessam, os pés-de-serra florestados, os gerais, os vales povoados, o cerrado com suas fisionomias. A realidade físico-natural do sertão é que ele é uma unidade na diversidade, oposições complementares construídas no movimento de Riobaldo, nos fragmentos subjetivos da sua memória, vazios, lacunas e conexões perceptivas.

Os níveis de referência sobre o espaço narrado por ele se estendem sobre dois planos: o geográfico e o simbólico. O plano geográfico se apresenta com os referenciais, informações sobre as localizações - é a origem da criação das imagens mentais do sertão. O plano simbólico é a reorganização da realidade geográfica,

---

<sup>121</sup> ROSA, J.G. 2006, p.8.

<sup>122</sup> Willi Bolle, em **Grande Sertão: Cidades** (Revista USP, São Paulo, dez/fev. 1994/95), sobrepôs as localidades e os caminhos por quais passou Riobaldo ao mapa do noroeste de Minas Gerais, aproximando fatos geográficos e discurso ficcional.

valorizando o espaço vivido, pela transformação dos elementos visíveis da paisagem em símbolos pictóricos daquele sertão-mundo. Percebe-se que esses planos não são separados, mas complementares.

O sertão nunca se encontra fechado em si e isso pode ser visto nas diversas frases que o definem – ou não o definem – ao longo de GSV: *Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos / Sertão é onde manda quem é forte, com astúcia / Sertão: é dentro da gente / O senhor tolere, isto é sertão / O sertão é do tamanho do mundo / O sertão é sem lugar.* O espaço do sertão assume uma extensão infinita que atinge, no limite, a sua absoluta ausência, culminando na inexistência de palavras para descrevê-lo, ou uma simples indicação - *O sertão: o senhor sabe.*

Para Carmello, a indefinição da paisagem segue a mesma lógica da narração e do processo de rememoração de Riobaldo – lógica fragmentada, desordenada, na qual distintas camadas do tempo e do espaço se sobrepõem. A percepção geográfica, físico e cultural desse sertão, como interiorização humana, *está em toda parte.*

Isso ocorre porque a paisagem representada não tem como agente da percepção o autor da obra - Guimarães Rosa -, mas o personagem que fala por ele, seu porta-voz. O sertão é representado como apreendido por Riobaldo, percebido por seus sentidos, valores e conflitos.

Riobaldo percebe a natureza fortalecedora de valores como amor e amizade, por exemplo em momentos partilhados com Diadorim, em que o personagem aprende a olhar para a natureza, como no trecho abaixo. Paulino & Soethe dizem que o olhar guiado por Reinaldo rompe com o condicionamento da visão pragmática e instrumental da natureza; é ele que leva Riobaldo a perceber, sentir, valorizar os detalhes que compõem a paisagem do cotidiano:

*“O rio, objeto assim a gente observou, com uma croa de areia amarela, e uma praia larga: manhãzando, ali estava re-cheio em instância de pássaros. O Reinaldo mesmo chamou minha atenção. O comum: essas garças, enfileirantes, de toda brancura; o jaburu; o pato-verde, o pato-preto, topetudo; e até uns urubus, com aquele triste preto que mancha. Mas, melhor de todos – conforme o*

*Reinaldo disse – o que é o passarim mais bonito e engraçadinho de rio-abaixo e rio-acima: o que se chama o manuelzinho-da-croa. Até aquela ocasião eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso. Aquilo era para se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – ‘É formoso próprio...’ – ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos de cruzavam. – ‘Vigia como são esses...’ Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. – ‘É aquele lá: lindo!’ Era o manuelzinhoda-croa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas (...). Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquinim – a galinholagem deles”<sup>123</sup>*

Os mesmos autores, Paulino & Soethe, tentaram procurar a origem do interesse de Guimarães Rosa pela paisagem e sua representação, buscando pistas em seus registros e anotações. Segundo eles o interesse de Rosa pelas artes visuais está amplamente documentado, como em seu “Caderno de estudos para a obra – Pintura”, que reúne anotações sobre visitas a exposições de artes, por exemplo. Rosa estudou passo a passo conceitos fundamentais da pintura e do desenho, junto aos vocábulos e expressões que usaria em GSV.

As anotações de Rosa são fragmentárias, porém sinais da união entre natureza, paisagem e literatura no seu pensamento e em suas concepções estéticas, através de três aspectos: amor à natureza, associação desse sentimento à pintura paisagística expressiva e inovadora, e descoberta de uma nova visualidade para a literatura a partir do olhar apurado sobre a pintura.

Destacam a importância que Rosa confere à descrição da paisagem, a dimensão visual e a cor. Em sua obra é evocada a noção sinestésica, pois há

---

<sup>123</sup> ROSA, J.G. 2006, p.142-143.

visualidade nas palavras; lê-se as cores da paisagem, como se faz também com as pinturas.

Se Guimarães Rosa utiliza o sertão para falar da vida, dos caminhos, rumos e desvios pelos quais o homem passa em sua trajetória real e imaginária, Ítalo Calvino utiliza a paisagem urbana, no livro que pode ser considerado a sua obra-prima, *As Cidades Invisíveis*<sup>124</sup>. A cidade, como a maior invenção humana que é, representa a condição de nossa existência enquanto fenômeno humano, material e simbólico, revelando nosso próprio viver.

Ítalo Calvino (1923-1985), italiano nascido em Cuba, foi um dos mais importantes escritores italianos do século XX e pode ser inserido em três estilos estéticos modernistas<sup>125</sup>: neorrealismo, literatura fantástica e realismo mágico. Em suas obras – citadinas por excelência - é possível encontrar grande diversidade de temas, sempre com tendência à fabula e à alegoria existencial. Seus livros têm linguagem simples e objetiva, mas sempre, e ao mesmo tempo, profunda, refletindo sobre a essência e o significado das coisas.

Na sua obra que é objeto de estudo aqui, a cidade é o personagem central, como metáfora à existência humana; é composto por pequenas crônicas que descrevem as cidades visitadas pelo narrador Marco Polo, enviado pelo imperador mongol Kublai Khan para fiscalizar e relatar o desenvolvimento do seu império.

A obra é um relato de viagem fictício, formada pela descrição de 55 cidades, intercalada pelo diálogo entre Polo e Khan. As localidades são inexistentes geográfica e historicamente, porém servem como alegoria, ou metáfora, para todas as cidades possíveis, e assim sobre seus criadores, ou seja, nós mesmos: nas descrições das paisagens urbanas, sejam elas reais ou imaginárias, a representação trata da cidade enquanto fenômeno humano, material e simbólico, revelando a própria existência humana.

A partir das cidades do livro, percebe-se que a concepção que Calvino faz sobre a paisagem vai ao encontro deste trabalho: a paisagem urbana sempre é percebida

---

<sup>124</sup> CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

<sup>125</sup> MARANDOLA, Janaina A.M. Silva. O realismo mágico de Ítalo Calvino e a Cidade. Em: MARANDOLA Jr., Eduardo & GRATÃO, Helena Batista (Org). *Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação*. Londrina: EDUEL, 2010, p.257-293.

de acordo com o olhar de Marco Polo, ou seja, ela existe a partir de uma percepção, é um espaço percebido; a paisagem existe no momento em que o sujeito lhe atribui significado e a delimita, através de um ponto de vista particular e seu, porque está ele envolvido por este espaço – representando-o de forma pictórica e plena de simbolismos.

Todas as cidades descritas por Calvino - através dos olhos de Marco Polo - estão divididas em onze grupos. A ligação entre as cidades de um mesmo grupo é tênue, apenas sugerida por algumas características em comum, mas para cada grupo há uma forma diferente de como as cidades refletem em suas paisagens o tema indicado no nome do grupo.

Monteiro<sup>126</sup> delineou e resumiu os temas de cada grupo: “*As cidades e o nome*”, identidade e sentido de lugar; “*As cidades e a memória*”, a presença do sítio e a influência do passado; “*As cidades e o desejo*”, a motivação inconsciente e a ação sobre a memória; “*As cidades e os símbolos*”, a linguagem da subconsciência coletiva e a imagem da cidade; “*As cidades delgadas*”, a busca pelo desprender da terra e a negação da imobilidade; “*As cidades e as trocas*”, as relações entre os habitantes, “*As cidades e os olhos*”, a visão individual e os engodos; “*As cidades e os mortos*”, engessamento, ciclo e fim de ciclo; “*As cidades ocultas*”, a natureza humana e sua dualidade; “*As cidades contínuas*”, antropofagia e destruição do meio; “*As cidades e o céu*”, o ideal da perfeição e o cosmos. Cada grupo destes é composto de cinco cidades descritas, – todas com nomes de mulheres - que na totalidade geram uma multiplicidade de imagens e simbolismos.

Marandola<sup>127</sup> tece na análise que realiza de algumas obras de Calvino, que n’*As Cidades Invisíveis* três aspectos principais das paisagens urbanas são construídos pelo autor. Algumas cidades, como Isaura, Valdrada, Clarisse, Bersabéia e Berenice, integrantes de temas diferentes, representam paisagens que revelam a dinâmica do visível e invisível no urbano, de modo que não é preciso ver a cidade inteira para saber que ela existe, ou quais são seus interstícios. Em *Berenice*, cidade

---

<sup>126</sup> MONTEIRO, Evandro Ziggiatti. Uma leitura de Ítalo Calvino para compreender a paisagem urbana. **Resenhas Online**, São Paulo, ano 08, nº085.02, Vitruvius, jan.2009. Disponível em: [www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.085/3050](http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.085/3050).

<sup>127</sup> MARANDOLA, 2010, p.270.

justa e injusta, as paisagens se sucedem e se sobrepõem, contendo a origem de uma grande metrópole:

*“Em vez de falar de Berenice, cidade injusta, que coroa com tríglifos ábacos métopes as engrenagens de suas máquinas de triturar carne (os funcionários responsáveis pela limpeza, quando levantam a cabeça acima dos balaústres e contemplam os átrios, as escadarias, os pronaus, sentem-se ainda mais enclausurados e contemplam e baixos de estatura), eu deveria falar da Berenice oculta, a cidade dos justos, atarefados com materiais de fortuna à sombra de almojarifados e vãos de escada, atando uma rede de fios e tubos e roldanas e bielas e contrapesos, que se infiltra como uma trepadeira entre as grandes rodas dentadas (quando estas de entravarem, surdo tique-taque anunciará que um novo mecanismo preciso governa a cidade); em vez de representar as piscinas perfumadas das termas em cujas bordas se estendem os injustos de Berenice enquanto tecem as suas intrigas com redonda eloquência e observam com olhar dominador as carnes redondas das odaliscas que se banham, deveria falar de como os justos, sempre prudentes em evitar as delações dos sicofantas e as armadilhas dos janízaros, reconhecem-se pelo modo de falar, especialmente pela pronúncia das vírgulas e dos parênteses; dos costumes que parecem austeros e inocentes eludindo os estados de ânimo complicados sombrios; da cozinha sóbria mas saborosa que reevoca uma antiga idade de ouro: sopa de arroz e aipo, favas cozidas, flores de abobrinha fritas.*

*(...) Pelo meu discurso pode-se tirar a conclusão de que a verdadeira Berenice é uma sucessão no tempo de cidades diferentes, alternadamente justas e injustas. Mas o que eu queria observar é outra coisa: que todas as futuras*

*Berenices já estão presentes neste instante, contidas uma dentro da outra, apertadas espremidas inseparáveis*<sup>128</sup>

Em *Isaura* a paisagem invisível é um lago subterrâneo, que condiciona a paisagem visível, o perímetro da cidade, pois ela está situada em cima dele. Lá é impossível ver o lago, mas pode-se saber exatamente a sua extensão, ver a extensão da cidade na superfície. Em *Valdrada* há duas cidades, uma perpendicular a um lago, outra refletida em seu espelho d'água; *Clarisse* vive entre a tensão entre a cidade gloriosa que foi um dia e os escombros da atual; em *Bersebéia* creem que há outras duas Bersebéias, uma acima no céu, outra abaixo no inferno, representando o ideal e a escória da cidade.

Outro aspecto da paisagem que consta entre os relatos de Marco Polo é a consideração a outros pontos de vista possíveis sobre o mesmo objeto, qual seja a cidade, de maneira que resultam em diferentes ideias sobre o mesmo espaço. Assim, a relação entre os pontos de vista, configura não somente a percepção em si do objeto, mas as percepções dos outros pontos de vista.

Para Marandola, sobre Calvino, vê-se a ligação entre percepção e imaginário. A percepção é relacionada diretamente à experiência, enquanto que o imaginário liga a experiência individual à escala coletiva, compondo pensamentos e universos cognitivo e interpretativo dos símbolos sociais, culturais e espaciais, como por exemplo, *Despina*, que se apresenta diferente para quem vem de camelo ou navio. Para cada viajante a cidade se apresenta de forma diferente. Enquanto o cameleiro a percebe como um navio, o marinheiro a percebe como um camelo:

*“O cameleiro que vê despontar no horizonte do planalto os pináculos dos arranha-céus, as antenas de radar, os sobressaltos das birutas brancas e vermelhas, a fumaça das chaminés, imagina um navio; sabe que é uma cidade, mas imagina como uma embarcação que pode afastá-lo do deserto, um veleiro que esteja para zarpar, com o vento que enche suas velas ainda não completamente soltas, ou um navio a vapor com caldeira que vibra na carena de ferro,*

---

<sup>128</sup> CALVINO, 1990, p.146-147.



*e imagina todos os portos, as mercadorias ultramarinas que os guindastes descarregam no cais, as tabernas em que tripulações de diferentes bandeiras quebram garrafas na cabeça umas das outras, as janelas térreas iluminadas, cada uma com mulher que se penteia.*

*(...) Na neblina costeira, o marinheiro distingue a forma da corcunda de um camelo, de uma sela bordada de franjas refulgentes entre duas corcundas malhadas que avançam balançando; sabe que é uma cidade, mas a imagina como um camelo de cuja albarda pendem odres e alforjes de fruta cristalizada, vinho de tâmaras, folhas de tabaco, e vê-se ao comando de uma longa caravana que o afasta do deserto do mar rumo a um oásis de água doce à sombra cerrada das palmeiras, rumo a palácios de espessas paredes caiadas, de pátios azulejados onde as bailarinas dançam descalças e movem os braços para dentro e para fora do véu”<sup>129</sup>*

Mais um aspecto identificado por Marandola está presente em *Irene*. A paisagem somente se realiza no encontro do sujeito com ela, sendo ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, mutável no tempo e condicionada pela memória.

Marco Polo só a descreve por fora, mas quando Khan espera que lhe diga como a cidade é por dentro, ele diz ser impossível, pois não sabe distinguir qual é a cidade chamada de *Irene*.

*“(...) não conseguiu saber qual é a cidade que os moradores do planalto chamam de Irene; por outro lado, não importa: vista de dentro, seria uma outra cidade; Irene é o nome de uma cidade distante que muda à medida que se aproxima dela.*

---

<sup>129</sup> CALVINO, 1990, p.21-22.

*A cidade de quem passa sem entrar é uma; é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali; uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona para nunca mais retornar; cada uma merece um nome diferente; talvez eu já tenha falado de Irene sob outros nomes; talvez eu só tenha falado de Irene”<sup>130</sup>*

Realmente muito interessante a forma de representar paisagens em Calvino. Ele não somente a representa, como usa do próprio meio para discuti-la como fenômeno. Suas paisagens, apesar de ficcionais e imaginárias, não são irreais. Remetem-nos às paisagens vividas no cotidiano, com todos seus detalhamentos, fragmentos e entrelinhas; às paisagens de nossa memória, produtos da percepção de cada um. Marco Polo descreve, a partir de sua percepção e experiência, deliberadamente além da paisagem, procurando caminhos e possibilidades nos detalhes.

Calvino mostra que a essência da cidade e de seus lugares não pode ser entendida apenas por meio dos seus dados objetivos, mas pela experiência e vivência expressa na relação topofílica, lembrando Tuan: a relação das pessoas com os lugares. O modo de se relacionar com eles forja a maneira de percebê-los como paisagem, e então de representá-los como tal.

Em *Zenóbia*, isso acontece:

*“Agora contarei o que a cidade de Zenóbia tem de extraordinário: embora situada em terreno seco, ergue-se sobre altíssimas palafitas, e as casas são de bambu e de zinco, com muitos bailéus e balcões, postos em diferentes alturas, com andas que superam umas as outras, transpostas por belvederes cobertos por alpendres cônicos, caixas de reservatórios de água, cata-ventos, desdobrando roldanas, linhas e guindastes.*

---

<sup>130</sup> CALVINO, 1990, p.114-115.

*(...) Mas o que se sabe com certeza é que, quando se pede a um habitante de Zenóbia que descreva uma vida feliz, ele sempre imagina uma cidade como Zenóbia, com suas palafitas e escadas suspensas, talvez uma Zenóbia totalmente diferente, desfraldando estandartes e nistros, mas sempre construída a partir de uma combinação de elementos do modelo inicial.*

*Dito isso, é inútil determinar se Zenóbia deva ser classificada entre as cidades felizes ou infelizes. Não faz sentido dividir as cidades nessas duas categorias, mas em outras duas: aquelas que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta cancelados”<sup>131</sup>*

Nessa cidade não importa se o projeto das palafitas foi despropositado, o que importa é que os habitantes atribuem significados a ela, eles se afeiçoaram a ela. Mesmo os habitantes que tentam descrever uma cidade idealizada, remetem à sua vivência, aos seus lugares e paisagens.

A suas cidades e paisagens são representações do mundo, que se ligam a ele como fonte de significados, mas não o reflete, e sim o recria em forma de imagem, alimentando o imaginário. Como a cidade é a maior invenção humana, falar dela é falar da condição humana.

Isso é importante, pois as pessoas não experienciam apenas o espaço enquanto materialidade ou objeto, mas vivem e se relacionam com ele por meio dos lugares, criando paisagens. Na realidade, as percepções, representações e imagens elaboradas pelas pessoas não estão relacionadas com as formas ou sistemas sociais do espaço, mas com os laços topofílicos que são estabelecidos. Todas as formas de representação da paisagem neste trabalho, cada qual com seus exemplos, podem ser tomados nesse sentido.

---

<sup>131</sup> CALVINO, 1990, p.35-36.

As descrições ultrapassam o sentido estritamente objetivo, pois incorporam a subjetividade dos personagens, os processos culturais e históricos e a dinâmica afetiva das pessoas em relação aos lugares. Não é apenas a descrição por enumeração, ou catalogação científica, mas uma busca à multidimensionalidade da paisagem, através da total liberdade linguística e imagética – além do que é um meio excelente para se conhecer as diversas paisagens (in)existentes do globo.

## A paisagem e seus elementos no desenho científico na Geografia

Por ser este um trabalho científico do curso de geografia, não posso deixar de fazer algumas considerações sobre a representação da paisagem na Geografia através do desenho científico e seus recursos auxiliares, como textos explicativos.

Nas mais variadas áreas da Geografia registra-se a importância da ilustração, pois a partir da utilização de representações gráficas, auxiliadas por textos, ou vice-versa, entendem-se os fenômenos naturais e antrópicos ocorridos na paisagem – que apresentam por sua vez, em seus componentes paisagísticos territoriais, propriedades visuais bastante particulares e expressões plásticas distintas, como por exemplo, a forma da água, da terra, da vegetação e das estruturas artificiais.

Segundo Fiori<sup>132</sup> o desenho é um recurso gráfico de representação em plano bidimensional, em folha de papel ou computador, para o qual se utiliza ferramentas simples como lápis, caneta, pincel, *mouse*, etc. Pode ser dividido entre croquis, ou esboços, e desenhos representativos. Os primeiros se referem a desenhos de traços rápidos, feitos à mão e sem a ajuda de instrumentos de precisão (régua, compasso); o segundo se caracteriza por perfis, blocos-diagramas e esquemas, com traços estruturados, sujeito a normas e convenções, como desenho geométrico e projetivo. Ambos têm validade em sua utilização, que vai depender do que se pretende no produto final e das condições de trabalho.

O croqui (Figura 20), ou esboço, é a parte inicial de um desenho. Ele não exige precisão e refinamento técnico, pois é elaborado por meio de traços rápidos e simples. Constitui-se como etapa fundamental, que criará a expressão preliminar de uma ideia plástica e um modelo simplificado que contribuirá à composição final. É um processo de apreensão dos traços característicos de um objeto/elemento da paisagem de forma rústica. Ao fazer um esboço de uma paisagem, facilita percebê-la como figuras e sólidos geométricos, que darão a base para o seu detalhamento, finalizado com linhas e técnicas de luz e sombra, que criarão volume às formas.

---

<sup>132</sup> FIORI, S. R. Técnicas de desenho e elaboração de perfis. Em: VENTURI, A. B. (Org.). **Geografia: práticas de campo, laboratório e sala de aula**. São Paulo: Editora Sarandi, 2011, pp. 382-402.

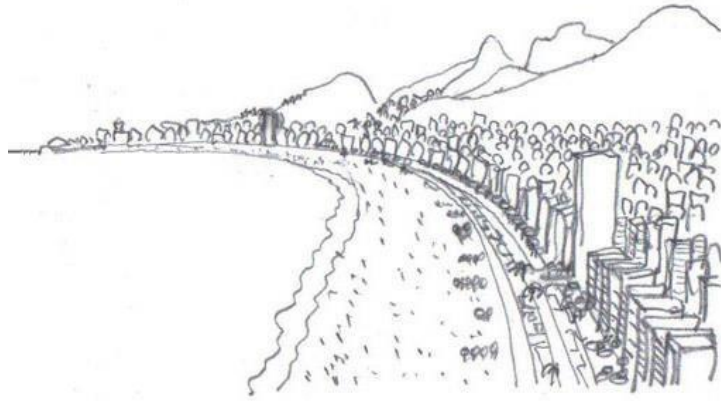


Figura 20: Croqui da paisagem de Copacabana/RJ. Disponível em: <jauregui.arq.br>

O perfil (Figura 21) é uma reprodução do terreno com desenho representativo e pressupõe o uso de escala horizontal e escala vertical. Podem ser perfis topográficos, que representam o comportamento altimétrico de uma superfície; geológicos, que se preocupam com as estruturas geológicas do terreno; e de vegetação, que mostram uma organização florestal. O bloco-diagrama é outro tipo de desenho representativo, no qual se observa a topografia e as camadas geológicas de um terreno ao mesmo tempo. Outro tipo de desenho representativo é o esquema, que nada mais é do que a representação gráfica dos principais pontos de um objeto, elemento ou processo de forma bastante simplificada e funcional, resultando em estudos que visam algum tipo de norma ou relações.

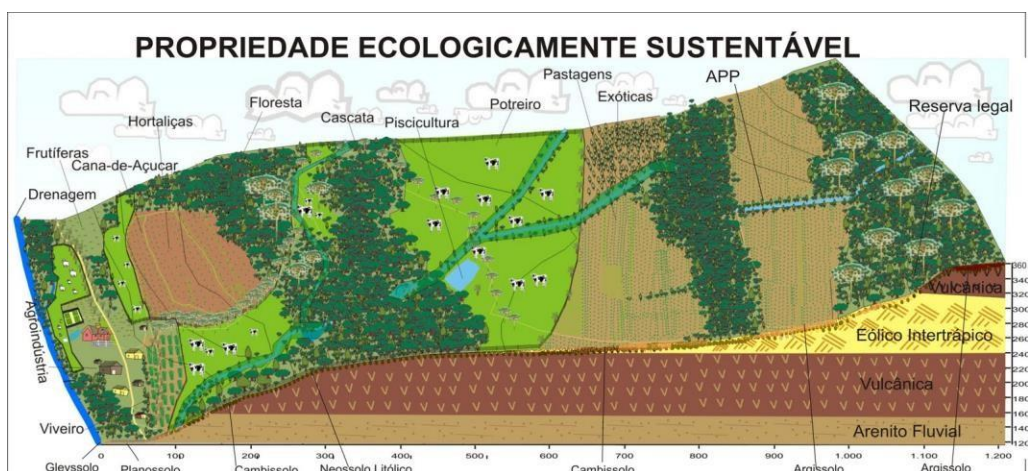


Figura 21: Perfil representando elementos de geologia, pedologia, topografia e uso do solo de uma paisagem. Disponível em: <geografogjschirmer.blogspot.com.br>

Apesar de todo o avanço tecnológico relacionado à produção de imagens que temos atualmente, outro tipo de desenho que temos nas áreas de ciências é a ilustração científica de elementos da paisagem - o encontro entre a arte e a ciência, proporcionando um importante documento no registro de flora e fauna. Ainda hoje essa técnica sobrevive, pois nem a fotografia é capaz de captar todos os detalhes que se quer. Se no século XIX, principalmente, o desenho foi usado como técnica para levantamento de espécies de flora e fauna pelos viajantes naturalistas, essa técnica hoje em dia está relacionada ao despertar para as questões ambientais. Ao desenhar, além de se conhecer a biodiversidade de um local, aprofunda-se a relação entre o sujeito e o objeto desenhado, estimulando não somente a sua sensibilidade quanto ao conhecimento objetivo do objeto, mas também seu significado à qualidade ambiental e à qualidade de vida.

A ilustração científica é uma técnica de registro de observação de muito interesse, sobretudo para o campo da biogeografia, na geografia. Já sabemos que foram com os viajantes naturalistas que houve os primeiros registros de fauna e flora das grandes regiões do globo. Os documentos ilustrativos científicos se fazem presentes desde aquela época até hoje, em estudos de campo, tanto biogeográficos quanto zoo e fitogeográficos. Entretanto, diferente da técnica do esboço, ou croqui, esta técnica é de extrema precisão, sendo realizado o desenho com todo o rigor, observando e registrando atentamente todos os detalhes do objeto retratado, de maneira mais próxima da realidade, para que assim seja possível sua identificação.

A utilização do recurso se dá principalmente por proporcionar a visualização minuciosa de sutilezas difíceis de serem captadas em uma fotografia, destacando partes pequenas e detalhes específicos do interesse científico envolvido na realização, como as cores das penas de uma ave ou o órgão reprodutor de um flor.

O desenho deve ser feito de forma meticulosa e precisa e por isso muitas vezes é difícil de ser realizado em campo – sujeito às mais diversas adversidades. Os artistas-cientistas muitas vezes utilizam da fotografia realizada em campo para compor as ilustrações, além de amostras do objeto a ser desenhado, podendo ser partes ou espécimes inteiros.

Destacou-se na ilustração científica botânica a inglesa Margaret Mee (1909-1988). A artista e botânica especializou-se em retratar plantas da Amazônia brasileira,

principalmente orquídeas e bromélias, produzindo mais de 400 pranchas de ilustrações em guache (Figura 22). A sensibilidade artística, aliada ao rigor técnico e à sua personalidade, alertou o mundo para o perigo da extinção das espécies da flora tropical, ameaçadas pela devastação das florestas do Brasil. Ao contrário do procedimento mais comum por parte desses artistas, Margaret Mee costumou realizar sua arte em campo, em contato e observação direta da natureza.



**Figura 22: Bromeliaceae (esq) e Heliconia sp. (dir). Gravuras de Margaret Mee, ambas de 1964, na obra “Flores da Floresta Amazônica”, de 2011.**

Na ilustração científica de fauna o brasileiro Tomás Sigrist se destaca, principalmente pela iconografia ornitológica. O artista começou como pintor naturalista, desenvolvendo técnicas de pintura e estilo próprio de representação, tanto das aves das paisagens brasileiras, quanto também de fauna e flora do Brasil. Em suas obras artísticas os mamíferos e aves estão geralmente envolvidos de alguma forma à paisagem que os cercam, caracterizada por elementos da vegetação (Figura 23); já nos livros-catálogo que ilustra, cujo objetivo é servir como guia de campo, as espécies são retratadas isoladamente, de forma a ressaltar aspectos particulares de pêlos, penas, tamanho, cor, porte, morfologia, etc.

O processo de trabalho de Sigrist lembra o dos naturalistas clássicos. O artista permanece em campo apenas com material simples, como binóculo e material de



anotação, pelo tempo necessário para observar os animais, seu comportamento, movimento e habitat. Os esboços e anotações de campo são complementados posteriormente, com visitas a museus e observação de animais empalhados, que lhe ajudam nas cores e detalhes; as técnicas de pintura são mescladas, entre elas tinta acrílica, aquarela e nanquim<sup>133</sup>.



**Figura 23:** *Panthera onca*, ilustração de Tomas Sigrist para o seu livro “Mamíferos do Brasil – Uma Visão Artística”, de 2012. Disponível em: <ciclovivo.com.br>

Outro artista-cientista que se destacou na área da ilustração científica no Brasil foi o dinamarquês Svend Frisch, pai do ornitólogo e ecologista Johan Dalgas Frisch. Johan dedicou sua vida em catalogar e gravar os cantos das aves brasileiras, enquanto seu pai foi o principal responsável pelas ilustrações (Figura 24) que compõem suas obras.

---

<sup>133</sup> ARAIUM, Érica. **O copiador da natureza**. Em: Correio Popular - Metrópole. Campinas, março 2013, pp.20-28.



Figura 24: Uirapuru-verdadeiro, *Cyphorhinus modulator*, por Svend Frisch. Fonte: FRISCH, 2005.

Na biografia de Johan, *Aves Brasileiras Minha Paixão*<sup>134</sup>, há um interessante relato do processo de realização dos registros das aves em desenho:

*“Fui correndo para casa mostrar o pardal abatido para meu pai. Ele me repreendeu severamente pelo ato, mas resolveu fazer o que chamou de última homenagem à avezinha, imortalizando-a em um lindo desenho a lápis colorido. Depois de alguns dias, abati uma rolinha e novamente fui repreendido. A avezinha também recebeu a mesma homenagem dada ao pardal. Sorte minha que meu pai era uma pessoa sensível e logo notou que eu só queria ver de perto as aves que não estavam ilustradas nos livros. Então fizemos um acordo: eu só poderia derrubar um exemplar de cada espécie, que ele retrataria até alcançarmos aquelas 1800 aves ainda não desenhadas”*<sup>135</sup>

<sup>134</sup> FRISCH, Johan Dalgas. **Aves Brasileiras Minha Paixão** – A vida e a obra de Johan Dalgas Frisch. São Paulo: Dalgas Ecoltec, 2005.

<sup>135</sup> Frisch, 2005, p.22. Consta nessa mesma obra que até 1930 os livros davam conta de somente 200, das 2000 espécies de aves do Brasil conhecidas até então.

Svend então passou a desenhar aves brasileiras a partir de 1940 até a sua morte, em 1969, deixando um registro de quase 1600 espécies brasileiras. Johan conta que seu pai gastava em média cinco dias para finalizar o desenho de um exemplar, tempo que variava dependendo do grau de complexidade e tamanho da espécie. O recurso de se abater uma espécie para poder realizar o seu registro evidentemente não é mais utilizado, devido, principalmente ao avanço das técnicas de registro – que em um primeiro momento pode ser feito por fotografia - e ao forte apelo dos movimentos ambientais contemporâneos.

## 5. EXERCÍCIO DE REPRESENTAÇÃO

Voltando às ondas do som, mas mudando a melodia, durante o processo de pesquisa do trabalho, lembrei-me da introdução de um livro<sup>136</sup>, lido há algum tempo, que citava paisagens urbanas da cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo representadas em músicas bem populares destes locais. Apesar de não fazerem parte do universo da música regionalista, vale à pena expor aqui aquelas ideias que me abriram os olhos para elementos musicais que nunca tinha me atentado até então, e que na época me foram úteis até profissionalmente.

Constava que no ano 2000, no aniversário da cidade de São Paulo, a Rede Globo promovera um concurso entre os telespectadores para eleger a música que mais bem representaria a cidade. O resultado, já esperado, só confirmou as duas canções que ficaram em segundo e primeiro lugar, respectivamente *Sampa* (1978) de Caetano Veloso, e *Trem das onze* (1964), de Adoniran Barbosa.

O autor apontava que as duas músicas tratam de São Paulo de forma diferente, mas que em comum nenhuma delas exalta a cidade – fato esse que não ocorreria se o mesmo concurso fosse realizado na cidade do Rio de Janeiro. Naquele local, segundo Toledo e concordado por mim, seria difícil escapar das canções de exaltação que enaltecem suas paisagens, as belezas do casamento entre mar, sol e montanha, Copacabana, Cidade Maravilhosa, o Corcovado, o Redentor, etc., em sua maioria canções da bossa-nova utilizadas em aberturas de novela carioca.

As músicas vencedoras do concurso de São Paulo, as quais eu considero desnecessário reproduzir aqui por serem muito conhecidas, representam a paisagem da cidade a partir de emoções estranhas que sentimos por ela. Em *Sampa*, o eu-lírico do poeta (sendo Caetano Veloso um baiano em São Paulo) sente, no trecho mais famoso da canção, que “*alguma coisa acontece*” no seu coração sempre que cruza a Avenida Ipiranga com a Avenida São João; referência ao que na época da canção era um dos cruzamentos mais movimentados da cidade. Esse cruzamento é tomado com

---

<sup>136</sup> TOLEDO, Roberto Pompeu de. **A capital da solidão: Uma história de São Paulo das origens a 1900**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

símbolo de um espaço pictórico; se fosse para representar outro lugar, outra cidade até, a canção evocaria uma paisagem natural, uma praia, um parque, uma praça.

Como o objeto a ser representado é uma paisagem de São Paulo, foi escolhido um cruzamento: local de passagem no qual uns vão e outros vêm, poucos se fixam e a vista se embaralha entre fluxos, onde o movimento toma o lugar do estático, ponto que atordoa tanto o habitante local quanto o estrangeiro. Essa coisa que acontece no coração do narrador não é amor, ternura, admiração - sentimentos estes que costumam ser sentidos e expressos por lugares em canções - mas uma perplexidade, de acordo com Toledo. Com “*É que quando cheguei por aqui eu nada entendi*” conclui-se realmente que tem a ver com desconcerto, desorientação, enfim, perturbação. O cruzamento representa a cidade, que como um todo é uma paisagem perturbadora: essa São Paulo da música possui esquinas de poesia dura, um povo oprimido em filas, vilas, favelas, movida pela força da grana e com estrelas ofuscadas pela fumaça que sobe – é o avesso do avesso do avesso.

*Trem das onze*, a outra canção, é mais sutil: a paisagem da cidade está representada na forma de um conflito humano. Referência direta à cidade somente é dada pelo citado bairro do Jaçanã e pelo tipo de samba paulistano, cantado por Adoniran com o dialeto migrante ítalo-paulistano que lhe é característico. A paisagem é construída pelo drama, ou comicidade, do homem que tem o horário do trem dividindo a atenção que dispensa à mãe e à amada: a máquina – o trem das onze - é cruel e implacável. A sensação é de um quadro opressivo de impotência, pois se ele perder o trem, só amanhã de manhã, e para completar a sua mãe não dorme enquanto ele não chega.

Talvez esse aspecto seja percebido inconscientemente pelo ouvinte da canção, mas o papel central da música é o trem, título da música, que remete a algo que está em movimento. Vale o chavão: pela janela do trem se vê tudo em movimento, as imagens se sucedem em velocidade, nenhuma prevalecendo sobre a outra. O trem é quem traz e leva o habitante, a cultura, a mercadoria; é símbolo do fluxo, do transporte, mas também é um equipamento urbano que representa a paisagem da cidade em si, assim como o cruzamento de *Sampa*. A cidade se apresenta tanto em uma sucessão de imagens desconcertantes, mas como máquina, que intermedeia as relações humanas ali estabelecidas oprimindo o habitante.

As percepções da paisagem urbana de São Paulo, refletidas nas duas canções, estão de acordo os adjetivos que mais facilmente vêm à mente quando se pensa nela: cidade intensa, arrebatadora, frenética. São Paulo não provoca admiração por sua beleza e suavidade, mas causa pasmo, susto, inquietação – consequências de seu porte, da asfixia que causa tanto ao morador quanto ao estrangeiro que chega.

É claro que a sensação que a paisagem de São Paulo causa depende muito de quem a sente e suas particularidades, porém há um imaginário coletivo que constrói e é perpetuado pelas formas de representação dessa paisagem. Como as formas de representação expressam uma ideia sobre a paisagem representada, elas contribuem reforçando essa mesma ideia, de modo que há pouca possibilidade de mudança, por exemplo, ao se associar a paisagem do Rio de Janeiro como maravilhosa, ou a de São Paulo como frenética.

Desde o começo do processo de fazer um TGI, planejei realizar uma parte prática. Além do mais, penso ser incompleto um trabalho como esse, que se diz geográfico, não contar com uma parte prática de campo, experiencial, que saia às ruas em busca de respostas, reflexões ou mais perguntas. Ou que não se desmembre para fora da biblioteca, pois não fazemos geografia somente fechados em uma sala.

A execução de estudos empíricos *in loco* são de fundamental importância para a observação dos objetos analisados pela Geografia. Trata-se de uma ferramenta que permite verificar, confirmar ou falsear dados e informações, além de fornecer novas perspectivas para o que se pesquisa e para o pesquisador atento.

Inicialmente a intenção era eu mesmo ir a campo realizar representações de paisagens por meio de desenho e pintura, refletindo sobre o próprio processo de realização dessa atividade e sobre o material produzido. Por achar que seria demais egocêntrico debruçar-me sobre minha própria produção em meu próprio trabalho, resolvi elaborar um simples exercício, a partir do trecho que abre esse capítulo.

Com a finalidade principal de confirmar a percepção geral que se tem das paisagens fluminense e paulistana - conforme representadas nas canções vencedoras do concurso em São Paulo e de acordo com aquelas que hipoteticamente venceriam no Rio de Janeiro - elaborei uma ficha com um enunciado simples e claro, com a

intenção de que fosse autoexplicativo: *Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades: São Paulo / Rio de Janeiro*, fornecendo na ficha espaço de meia página para cada cidade, e nada mais.

Além de demonstrar, de forma simplificada, genérica, sem qualquer compromisso de amostragem e de recorte social, a concepção da paisagem que as pessoas têm sobre os locais propostos, o enunciado exige que o leitor reflita - ou não - sobre o que é uma representação, sobre a forma que prefere fazê-la e sobre o que é a paisagem para si.

O exercício é da ordem da curiosidade, não do rigor científico. Como o método e o procedimento foram criados especialmente para este trabalho, não foram baseados em qualquer outro estudo anterior do tipo, possibilitando que fossem escolhidos por mim os parâmetros de sua realização.

Optei por não restringir, por seleção do perfil, o público alvo para o qual seria entregue a ficha de exercício – foi aleatório para quem me pareceu disposto a participar -, entretanto imagino que resultados diferentes, mas sutis, poderiam ser obtidos de acordo, e principalmente, com idade, escolaridade, profissão, cidade natal e cidade de residência. Reconheço, todavia, que mesmo sem tais recortes, qualquer resultado esperado é o fruto da experiência individual de cada participante, pois trato aqui, como foi dito ao longo de todo este trabalho, de um produto cultural, obra de percepções individuais, que podem ou não conter padrões coletivos.

A intenção justamente não é a de classificar as representações de acordo com parâmetros, mas verificar a ideia geral da paisagem concebida de Rio de Janeiro e São Paulo, uma vez que as imagens dessas cidades são constantemente exploradas nos meios de comunicação e no imaginário coletivo, produto e consequência, por exemplo, das canções em questão - mesmo que inconscientemente.

Portanto, a ficha foi entregue por mim e por colaboradores, aleatoriamente, tanto a pessoas próximas ou desconhecidas no trabalho, residência, cotidiano em geral, que toparam participar. Nenhuma informação adicional foi fornecida, apenas a proposta do enunciado; nem mesmo fichas já preenchidas foram consultadas pelos participantes. Foi solicitado apenas que fosse feito o que viesse a cabeça de imediato,

sem consulta a outras fontes ou pessoas e com o material que tivesse à mão (lápis, caneta, etc.).

Considerarei que o número de quarenta fichas preenchidas, mesmo que baixo, era o suficiente para poder observar algo em relação às formas escolhidas de representação a ao conteúdo que traziam, e assim foi feito, estando todas aqui em anexo.

A forma de representação mais realizada foi o desenho, aparecendo em 34 fichas (85%); as 6 fichas restantes representaram a paisagem exclusivamente por texto descritivo/crítico. A paisagem não foi representada por nenhum participante pela forma de literatura ficcional, cartografia, música ou poesia, entre outras formas que poderiam ser utilizadas e que estão presentes neste trabalho.

Após o término de cada ficha, questionei ao participante o porquê da forma de representação da paisagem escolhida e se ele havia entendido que ela pudesse ter sido feita de tantas outras formas possíveis. Interessantes foram as respostas obtidas: entre os que optaram pelo desenho a resposta mais ouvida foi a de que nem houvera reflexão a respeito, ou melhor, de que a palavra “representação” e “paisagem” do enunciado remetera automaticamente à forma *desenho*. Por outro lado, a resposta mais ouvida pelos poucos que optaram por representar pela forma *texto*, foi a de que a escolha fora feita simplesmente pela falta de habilidade com o desenho – entretanto, nenhum deles disse ter pensado sobre a possibilidade de representar de outra maneira ao ler o enunciado.

Confesso que foi difícil elaborar este enunciado da ficha proposta, pois não queria de modo algum influenciar sobre a forma escolhida. Pensei em colocar entre parêntesis algumas possibilidades, mas conclui que isso além de induzir, iria fechar opções - as quais são muitas, apesar da interface oferecida ser limitada. Outra questão foi quanto ao espaço destinado: colocando linhas estaria conduzindo à forma *texto* e deixando o espaço em branco, à forma *desenho*. Mesclando metade linhas, metade em branco, daria a entender que era preciso um desenho e uma explicação textual. Enfim, optei por deixar o espaço destinado vazio, em branco, já que há a tendência de pensar que o vazio demanda preenchimento, e assim o participante acharia a melhor forma de fazê-lo, como o enunciado pedira.



A observação das formas de representação e a breve conversa com os participantes descrita a cima, revela a conexão entre *paisagem* e *representação* à imagem gráfica, muito relacionada a ideia de cartão postal, o qual por sua vez apresenta, ao mesmo um tempo, um caráter totalizante e reducionista da paisagem. Segundo Franco, “[o cartão postal] é uma boa forma de pesquisar o imaginário de uma sociedade, justamente porque não se constitui somente de imagens, mas é o próprio imaginário em ação. Admite-se que é, ele mesmo, mito e como tal, conta algo sobre alguma coisa; ordena e dá sentido ao mundo.”<sup>137</sup>

As narrativas visuais privilegiadas em cartões-postais devem ser vistas como parte de um discurso social, cultural e político abrangente, que muitas vezes, contribui para a redefinição emocional e mítica da paisagem em questão. É isso que se vê em muitas representações realizadas, as quais são possíveis de serem divididas em representações críticas e representações não críticas; melhor ainda seria uma categorização entre representações de crítica explícita e de crítica implícita, pois naquele último caso, mesmo que nas entrelinhas, a crítica está sempre presente.

As paisagens construídas são compostas pela inserção de elementos gráficos representativos, símbolos que significam muito mais do que aquilo que está no papel. Alguns desses elementos se mostraram muito frequentes na representação da cidade de São Paulo; outros na do Rio de Janeiro, como mostra a Tabela 1 a seguir.

---

<sup>137</sup> Em: FRANCO, Patrícia, dos Santos. **Cartões-postais: fragmentos de lugares, pessoas e percepções**. MÉTIS: História & Cultura – v. 5, n. 9. P. 25-62, jan/jun. 2006. UCS - Caxias do Sul, RS.

	São Paulo	Rio de Janeiro
Arquitetura	6	1
Prédios	27	10
Antenas	8	0
Chuva	2	0
Trânsito/carro	18	2
Ruas	11	6
Cruzamento de rua	3	0
Nuvem	3	1
Cocô	1	1
Natureza/árvore	6	8
Pessoas +	1	0
Caos	5	0
Helicóptero	2	2
Relevo	3	19
Rios	4	0
Sol	3	18
Poluição	4	0
Política	2	3
Calçada	2	4
Cristo Redentor	0	17
Globo	0	3
Mar/praias	0	21
Pão-de-Açúcar	0	8
Favela	0	9
Violência	0	4
Lazer	0	8
Barcos/navios	0	4

**Tabela 1: Relação da frequência dos elementos mais representados nas paisagens das cidades indicadas.**

Alguns dados da tabela são interessantes de serem notados. O que mais me chama atenção é que é possível observar que há, no senso comum, relação direta da paisagem representada de São Paulo com os elementos *prédios*, *trânsito/carro* e *ruas*; já na paisagem do Rio de Janeiro, os elementos *sol*, *mar/praias*, *relevo* e *Cristo*

*Redentor* foram os mais frequentes. A presença massiva destes elementos em cada paisagem representada não é novidade, já que essas imagens são no geral, e agora confirmadas por esse pequeno exercício, as primeiras que vêm à mente ao pensarmos nas cidades em questão – fato esse expresso também na “música símbolo” de São Paulo e na que hipoteticamente venceria no concurso do Rio de Janeiro.

Foi corriqueiro associar o Rio de Janeiro com *sol* e *lazer*, enquanto em São Paulo há *chuva*, *caos* e *poluição*. É a construção de paisagens muito relacionada ao dia-a-dia paulistano, às percepções de quem vive na cidade em contraponto ao local de férias/ lazer. São paisagens culturais que representam através de símbolos a relação que estabelecemos com os lugares, pois todos esses elementos “na realidade” estão presentes nas duas cidades, porém não nas paisagens individualmente representadas. É o existir, mas o não-existir-para-mim.

Por exemplo, um fato curioso possível de observar na tabela é que os elementos *favela* e *violência* não aparecem uma vez sequer na paisagem desenhada de São Paulo, sendo que na do Rio de Janeiro ambos apareceram algumas vezes. Penso que, embora o estrato social e o local de moradia do participante não tenham sido registrados, a maioria é parte de uma classe média-alta que não convive em seu cotidiano com a violência tão direta e expressiva na cidade de São Paulo, e muito menos transita por regiões de favelas. Imagino que por isso não foram esses elementos imediatos ao pensar e representar a paisagem paulistana, apesar de não me restarem dúvidas de que todos têm consciência tanto das favelas, como da violência existente nessa cidade.

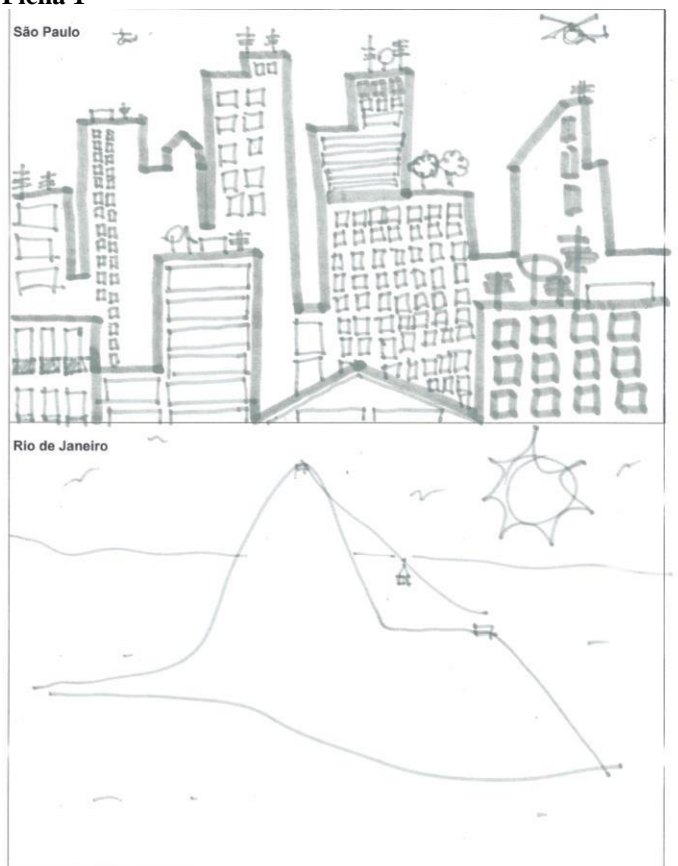
Ainda sobre *favela* e *violência* estarem constantemente presentes na paisagem fluminense representada, arrisco que o motivo é o fato de que esta mesma maioria que participou do exercício é natural e vive em São Paulo. Sendo assim, constroem uma paisagem do Rio de Janeiro não a partir das percepções do cotidiano e sua relação com o lugar, mas através da paisagem veiculada nas manchetes de jornal e televisão, cujo teor é, principalmente e exatamente, a violência e a favela na capital carioca.

. Reconheço que os resultados obtidos certamente seriam bem interessantes se o mesmo exercício tivesse sido aplicado no Rio de Janeiro – e também em outras

cidades - para poder então ser confrontadas as representações realizadas. Essa reflexão foi feita muitas vezes ao longo do processo, além de sugerida por muitos participantes e por colaboradores, porém foi inviável devido questões de logística e operacionalidade.

Penso ser interessante separar algumas representações em desenho para tecer breves comentários sobre elas, na tentativa de tentar lhes-dar algum sentido, como fiz ao longo desse trabalho com diferentes obras. Foram escolhidas algumas as quais achei ter algo de singular, que pudessem representar a vasta gama de representações que obtive. Minhas considerações sobre elas não estão encerradas e nem são a verdade absoluta; são apenas leituras possíveis de uma construção individual da paisagem, e por isso carregadas da minha bagagem pessoal e das minhas percepções sobre tais paisagens sobrepostas às de quem realizou a representação.

#### Ficha 1

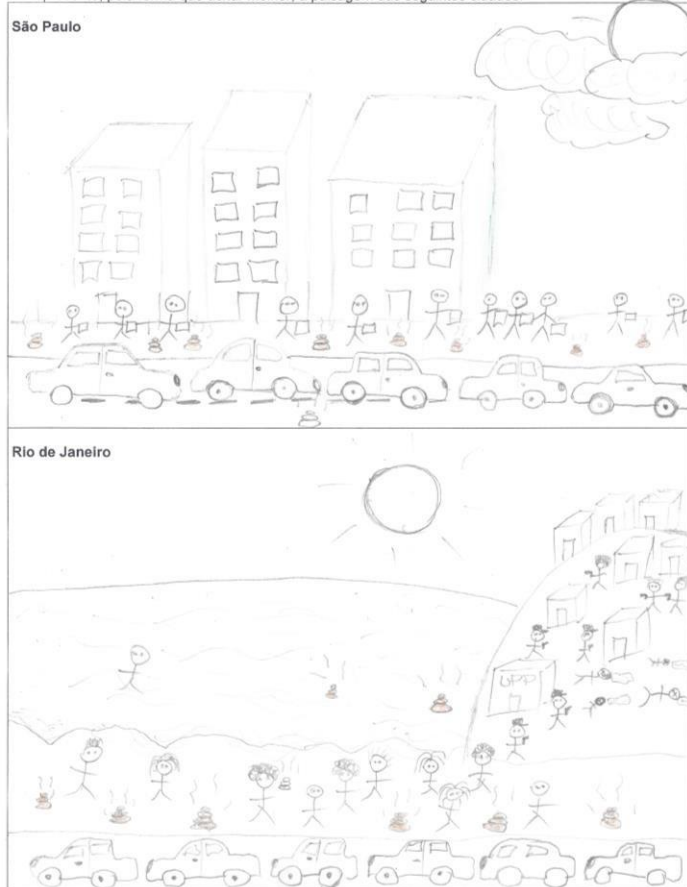


A Ficha 1 representou as paisagens das cidades em questão pela forma desenho, como foi feito pela maioria dos participantes. A paisagem de São Paulo é

representada como uma visão essencialmente urbana, como aquela que enxergamos da janela de um edifício de um bairro verticalizado. Nos traz uma sobreposição de prédios das mais diferentes formas e alturas, com incontáveis janelas e antenas no topo, apresenta também helicópteros no céu e o que parece ser fumaça saindo da chaminé de um edifício. Seria um exemplo da clássica construção mental da paisagem da cidade de São Paulo, com a ausência dos elementos da natureza, do horizonte e das formas orgânicas; os ângulos são retos, duros, e apenas elementos antropogênicos estão presentes. Por outro lado, na representação da paisagem da cidade fluminense, o que se observa são elementos naturais, construídos por linhas delgadas, suaves. Se vê uma paisagem essencialmente natural, um cartão postal no qual há somente uma construção humana, o que seria o bondinho do Pão de Açúcar no Morro da Urca, por sua vez representado como uma ilha nas águas calmas do mar sob o sol; e se em São Paulo são os helicópteros que voam, no Rio de Janeiro são as gaivotas – símbolo da liberdade - que habitam o céu. Já que considero que não existe representação livre de crítica, desinteressada, a coloco no grupo no qual a crítica está implícita, pois não há conotação essencialmente emotiva no desenho, apesar de conter valores e percepções atribuídos a cada lugar que refletem a relação estabelecida pelo seu autor com as cidades, confluindo à paisagem culturalmente obtida.

## Ficha 2

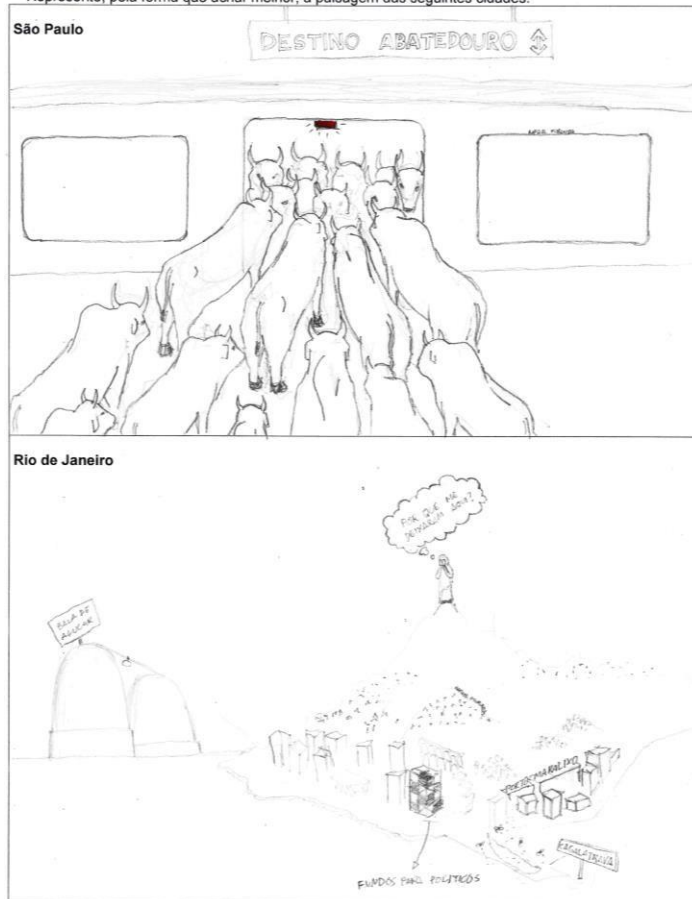
Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades:



A Ficha 2, assim como a anterior, também representa paisagens como cartões postais, sendo a de São Paulo construída por elementos associados à sua urbanidade verticalizada e a do Rio de Janeiro por elementos naturais: se de um lado temos prédios enfileirados e sol entre nuvens, do outro o horizonte do mar sob o sol pleno. Coloco esta representação como de crítica explícita, devido alguns símbolos presentes nas paisagens das duas cidades; em ambos os casos aparecem igualmente representados carros em longos engarrafamentos e pessoas em grande quantidade, além de ter na paisagem fluminense um morro com barracos e figuras que identifiquei como polícia (devido ao quepe desenhado) com a arma apontada para pessoas que estão mortas ao chão, com sangue escorrendo, ao lado de um local com o escrito *UPP* – crítica clara à política de “pacificação” dos morros do Rio. Entretanto, o que mais chama atenção é a presença de grande quantidade do elemento cocô

desenhado nas duas cidades, talvez não por acaso o único elemento colorido das paisagens, que sugere, em minha leitura, que no fundo as duas cidades são a “mesma merda”.

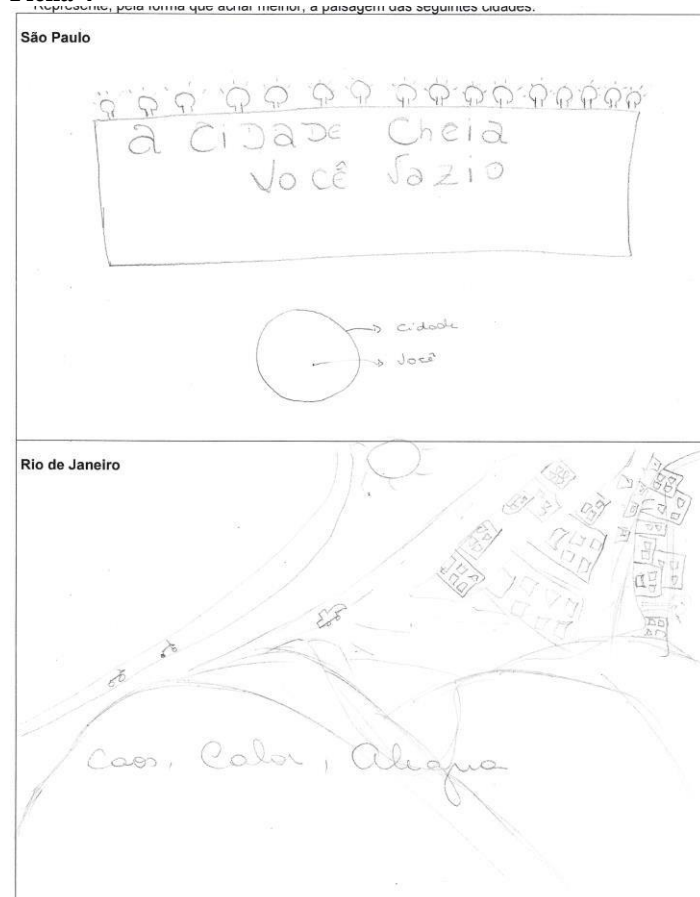
**Ficha 3** (melhor resolução para leitura dos balões, em anexo na página 198)  
represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades:



Na Ficha 3 o participante fez interessantes representações de maneiras diferentes entre as duas cidades, porém ambas carregadas de muita crítica. Sobre a cidade de São Paulo não há paisagem tal como cartão postal, ou seja, uma imagem observada do espaço urbano, como se fosse o enxergado de algum ponto; o desenho realizado mostra o que seria um vagão do metrô paulistano sentido o “destino abatedouro”, como diz a placa, com bovinos entrando no espaço já abarrotado. Em uma análise bem imediata, a ideia remete que a população é tratada como gado na cidade de São Paulo, rumando para o abate. A ideia de paisagem como conceito trabalho pela geografia é descartada, dando lugar à simples crítica à cidade - é curioso como se saiu do senso comum do que seria a paisagem, construindo um desenho que

parece representar toda angustia do autor quanto sua relação com a cidade, com o lugar. A paisagem do Rio de Janeiro também é carregada de sentido crítico, porém agora inserido na imagem tipo cartão postal do espaço, tendo como plano de fundo o relevo, o mar, a ocupação humana nos morros, o tipo de habitação e alguns símbolos da cidade, entre outros elementos. Chama a atenção as inclusões em texto de forma a explicar e dar sentido ao que foi desenhado, construção cultural a partir de uma leitura da paisagem que o autor realiza sobre aquela cidade. Algumas referências da cidade são representadas alteradas de forma a dar ênfase na crítica, como por exemplo, o morro do Pão de Açúcar desenhado como balas de revólver e com a placa “Bala de Açúcar”, o edifício da Petrobras indicado com “fundos para políticos” e o Porto Maravilha com “Porto Maralixo”, todos sob o Cristo Redentor chorando e a pensar “Porque me deixaram aqui?”.

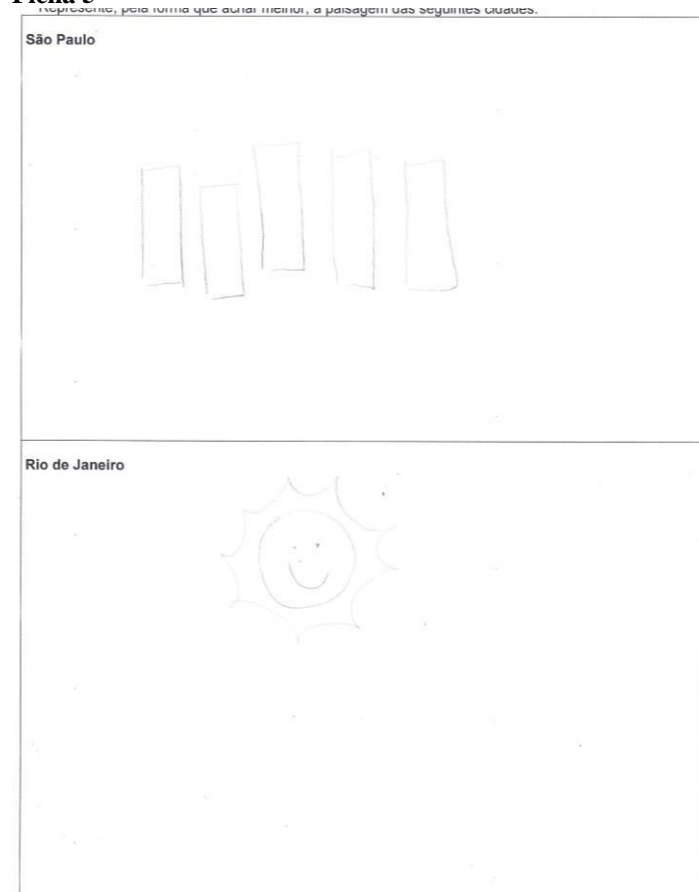
#### Ficha 4





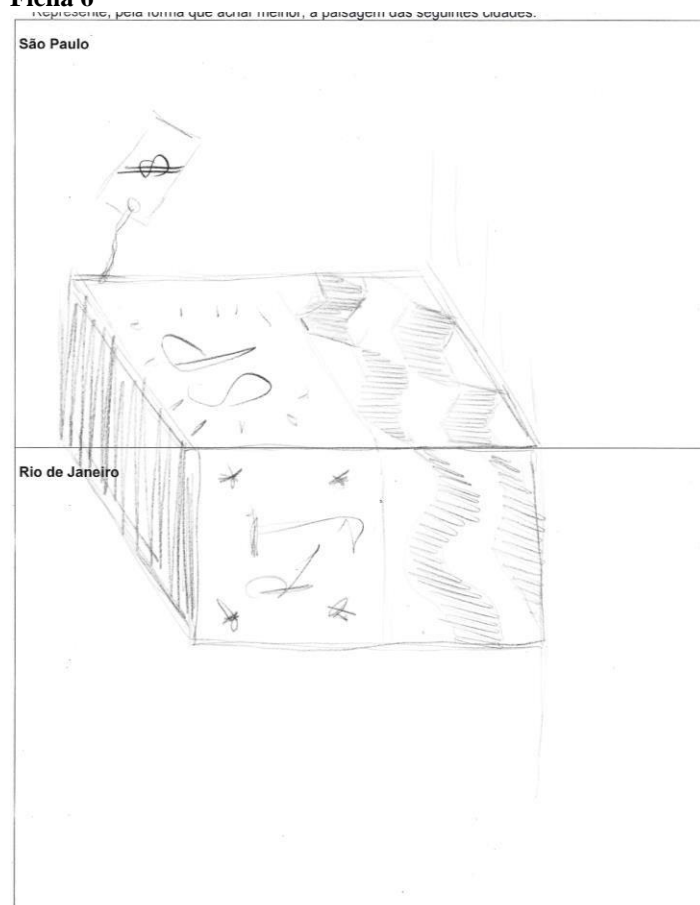
Esta Ficha 4 também traz representações carregadas de sentimentos do autor em relação às cidades. O quadro sobre São Paulo não tem elementos simbólicos que tenham correspondência à realidade, porém contém um diagrama circular e um retângulo, utilizados para demonstrar graficamente a percepção do sujeito em relação à paisagem, com os dizeres principais: “*a cidade cheia / você vazio*”. Apesar de ser possível me alongar em comentários sobre essa representação, o que mais destaca aqui, assim como na ficha anterior sobre a mesma paisagem, é o sentimento de angústia que o autor possui, o que a cidade causa em seu habitante e como isso toma o lugar de uma representação clássica da paisagem. Na representação do Rio de Janeiro a reflexão é menos pessoal, porém também está sobreposto ao desenho de um espaço urbano, palavras de sentimentos que o lugar causa no sujeito, ou melhor, como ele percebe aquela cidade: “*Caos, Calor, Alegria*”.

#### Ficha 5



A Ficha 5, em minha leitura, tem o mérito da síntese; em apenas dois símbolos gráficos as paisagens das cidades estão representadas e ali apresentam o senso comum, de acordo com a tabela de elementos acima anexada. São Paulo possui cinco retângulos que significam prédios, mesmo não tendo sido desenhadas janelas, portas ou ruas sob eles; o Rio de Janeiro possui um sol que está feliz – e isso é extremamente significativo, pois ele não está triste e nem é apenas um sol banal, mas está carregado de valor e julgamento associado a qualidades positivas: essa cidade é luminosa, ensolarada, alegre, orgânica. São Paulo, mais uma vez, é angulosa, dura, com formas artificiais, mostrando a percepção e relação que o sujeito estabelece com o lugar e que se reflete na paisagem construída.

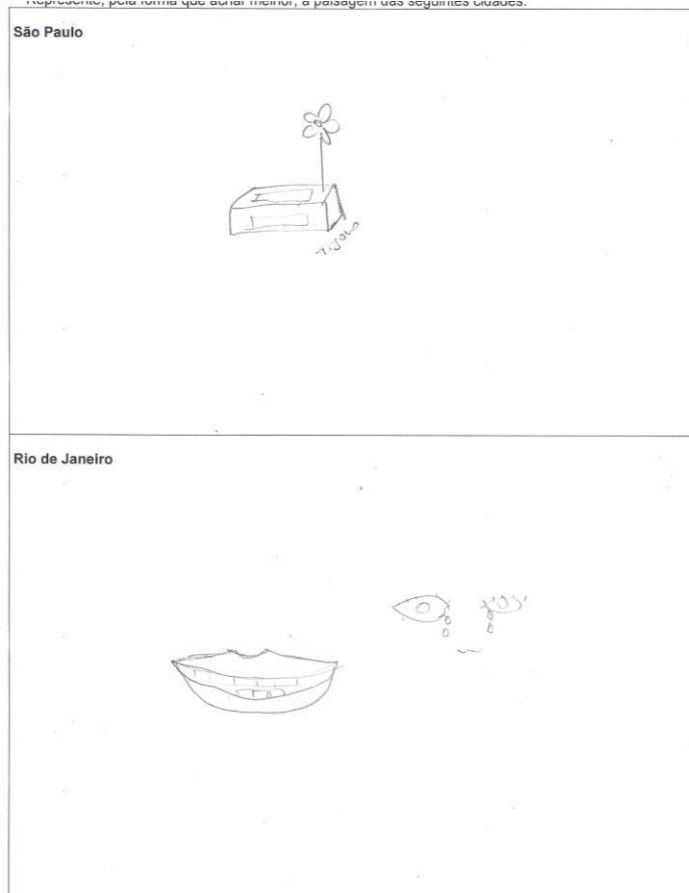
### Ficha 6



O autor Ficha 6 também realizou uma representação que foge aos padrões sobre o entendimento de paisagem, porém usou do exercício proposto para fazer a sua crítica às duas capitais. Foi utilizada a linha do quadro da ficha para criar a

perspectiva de uma caixa, na qual São Paulo e Rio de Janeiro estão ali como faces de um mesmo produto, pois esta caixa tem uma etiqueta com cifrão, dando a entender que estão à venda, ou seja, têm um preço e seguem a lógica do mercado, como qualquer outra mercadoria. A única referência sobre os lugares é o desenho das calçadas muito características das cidades, junto a usual abreviação de seus nomes.

### Ficha 7



Esta última ficha de representação na forma desenho que comento aqui (Ficha 7) chamou-me atenção desde o primeiro momento em que me foi entregue, e confesso que demorei em conseguir decifrar algo a respeito da representação da cidade do Rio de Janeiro, principalmente. Sobre São Paulo é mais fácil; uma flor sobre um tijolo significa, em minha leitura, que a vida, ou a natureza, nessa cidade consegue nascer e brotar naquilo que é nosso principal material de construção. Dito de maneira

diferente significaria que ao contrário do que diz a canção<sup>138</sup>, há amor sim em SP, ou seja, há esperança para São Paulo. O tijolo é a matéria rústica, produto humano e base material da cidade grosseira, em oposição à delicadeza e complexidade da flor, da vida natural que resiste e que ainda existe, mesmo que nas arestas desse lugar. Na paisagem do Rio de Janeiro, uma boca alegre e olhos chorando, partes de um mesmo rosto que estão fora de eixo, fora de sintonia, e com sentimentos opostos, ou seja, uma cidade em que se vive entre sorrisos e lágrimas.

### Ficha 8

Representar, para tanto que definir melhor, a paisagem das seguintes cidades.

<p>São Paulo</p> <p>CINZA (PRÉDIOS, CÉU, EXPRESSÃO CIDADÃOS) BELEZA ESTRANHA DETERIORAÇÃO ARQUITETURA MODERNA, ANTIGA, BARROCO, MAL GOSTO, TRÂNSITO (CARLOS, PESSOAS, BON GOSTO, VONTADES, DINHEIRO)</p>
<p>Rio de Janeiro</p> <p>MAR, SOL, CORES, OFUSCAMENTO. NATUREZA (ACOCHEA A CIDADE) VITRINE, CARTÃO POSTAL, APARÊNCIA VERSUS REALIDADE CIDADE (INVADI A NATUREZA)</p>

Faço agora algumas observações sobre as representações realizadas em forma de texto, começando por esta Ficha 8. O autor elencou palavras-chave que remetem às paisagens, de acordo com sua percepção. Essas palavras são símbolos de referência que muito têm em comum às representações de síntese, como a da

<sup>138</sup> “Não existe amor em SP”, de Criolo, no álbum *Nó na Orelha*, 2011.

Ficha 5, por exemplo, e também aos elementos que mais frequentemente apareceram de acordo com a tabela. Há uma mescla de substantivos com as adjetivações e verbos, indicando que o sujeito não somente reconhece características espaciais - *trânsito, prédios, arquitetura moderna* – como também as percebe e as expressa com seu juízo de valor – *beleza estranha, mal gosto, bom gosto*. As representações associam as paisagens aos elementos do senso comum, pelo menos de acordo com quem mora em São Paulo: aqui temos *cinza, deterioração, carros, vontades, dinheiro*; no Rio de Janeiro, *mar, sol, cores, ofuscamento, vitrine, cartão postal*. Entretanto, se as associações remetem a qualidades negativas e positivas, de São Paulo e Rio de Janeiro respectivamente, a capital carioca parece conter uma paisagem paradoxal pelos elementos *natureza (acolhe a cidade) e cidade (invade a natureza)*, além de *aparência versus realidade*. O autor da ficha, ainda que evidencie uma relação mais próxima com a cidade de São Paulo, através da representação de aspectos mais diretos do cotidiano, conhece o Rio de Janeiro para além de seus atributos “fictícios”, tendo consciência da complexidade daquela paisagem.

#### Ficha 9

INVESTIGAR, pela forma que aqui mostra, a paisagem nos seguintes verbos.

**São Paulo**

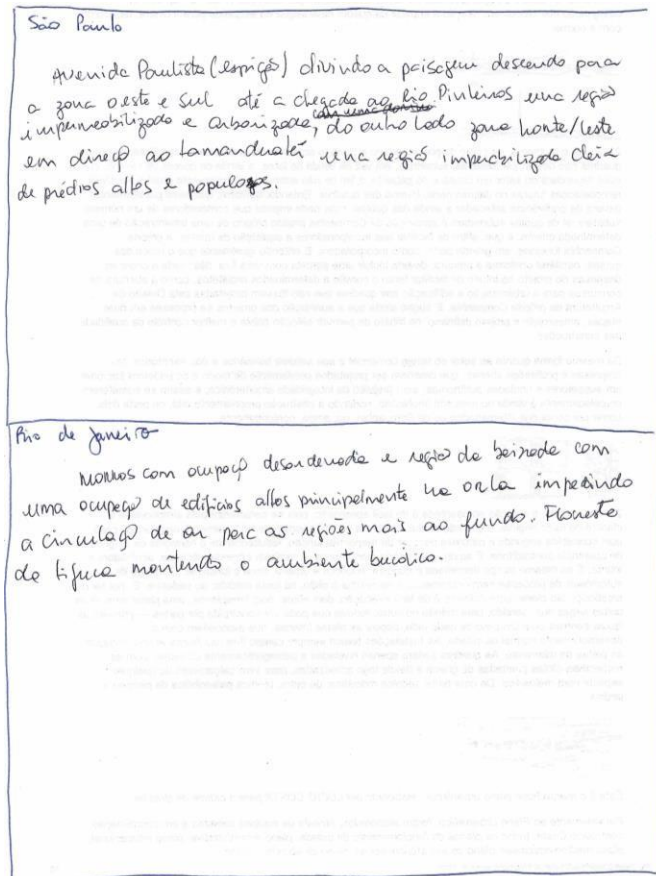
Durante o dia comparo São Paulo a um enorme formigueiro em plena atividade.  
O ir e vir das pessoas, um espaço pulsante onde tudo acontece.  
Trabalho, lazer, educação, cultura, acidentes, incidentes, crimes.  
Tudo ao mesmo tempo.  
À noite vejo o mesmo formigueiro em plena atividade,  
com uma outra beleza exuberante.  
À noite, em suas vias (avenidas) vejo colares...  
De um lado rubis e do outro lado brilhantes.

**Rio de Janeiro**

Natureza exuberante, que vista de cima emociona.  
Cidade muito rica e muito pobre ao mesmo tempo  
As habitações penduradas nos muros trazem a mim  
uma paisagem de ninhos desordenados crissalóis em  
penhascos  
E mesmo em seus tocos, ninhos de luxo, completam  
o visual de um pulsar fictício.

A Ficha 9 representa a paisagem também na forma texto, mas ao invés de palavras elencadas, traz pequenos textos descritivos das cidades. As paisagens foram construídas de maneira muito pessoal, de acordo com percepções que são quase poéticas, ou seja, remetendo à literatura imaginativa, ficcional. Foram criadas cenas alegóricas, metafóricas, muito diferentes do modo científico e objetivo de descrição da paisagem. Por exemplo: *Durante o dia comparo São Paulo a um enorme formigueiro [...] À noite vejo o mesmo formigueiro em plena atividade, com uma outra beleza exuberante. À noite, em suas vias (ou veias) vejo colares... De um lado rubis e do outro lado brilhantes.* Sobre o Rio de Janeiro, a mesma construção poética de representação da paisagem, carregada de percepção e sentimento: *Natureza exuberante, que vista de cima emociona [...] As habitações penduradas nos morros trazem a mim uma paisagem de ninhos desordenados cravados em penhascos. E mesmo em áreas nobres, ninhos de luxo, completam o visual de um pulsar fictício.* Seguiu-se o que ocorreu na maioria das fichas, com paisagens do Rio de Janeiro complexas em suas contradições, entre natureza X cidade, pobreza X riqueza, e paisagens de São Paulo no pulsar de suas simultaneidades e cosmopolitismo, onde tudo ocorre ao mesmo tempo.

## Ficha 10



Se até agora todas as representações, em texto ou desenhos, privilegiaram a representação da paisagem humana das cidades e os elementos construídos, mesmo que inseridos na paisagem natural, a Ficha 10 ressalta uma paisagem física e a ocupação nela imbricada. Em São Paulo foi destacada *Avenida Paulista (espigão) dividindo a paisagem descendo para a zona oeste e sul até a chegada ao Rio Pinheiros, uma região impermeabilizada e arborizada, do outro lado zona norte / leste em direção ao Tamanduateí uma região impermeabilizada cheia de prédios altos e populosos*. No Rio de Janeiro, *morros com ocupação desordenada e região de baía com uma ocupação de edifícios altos principalmente na orla impedindo a circulação de ar para as regiões mais ao fundo. Floresta da Tijuca mantendo o ambiente bucólico*. A forma de representação e a construção do texto se assemelham muito ao modo científico de descrição da paisagem, comum nos trabalhos acadêmicos que unem a geografia humana á geografia física. É um tipo de texto mais impessoal, que denota menos a percepção do autor, como os desenhos que agrupei como não possuindo crítica explícita; a representação não nos oferece uma imagem da cidade,

tal qual um cartão postal, mas uma ideia geral da organização urbana inserida na sua estrutura física.

Além das minhas leituras sobre as representações, selecionadas a cima, algumas considerações são possíveis de serem feitas a partir do exercício proposto.

Se para a Geografia – ciência da paisagem por excelência – *paisagem* não é um conceito simples de ser definido ou delimitado, para leigos o entendimento sobre ele também não é unânime. A variação de possibilidades sobre o seu entendimento não me causou surpresa. Ou melhor, não sei se o entendimento sobre o que é *paisagem* é tão vasto quanto os meios gráficos utilizados para representá-la, que foram do tradicional cartão-postal à imagem crítica, ou ainda ao desenho de suas típicas calçadas. Por exemplo, é válido tomar estas últimas como paisagem? Talvez, melhor ainda seria descobrir o quanto é possível traduzir em desenho uma ideia sobre a paisagem.

É fantástico como uma mesma proposta de exercício, um mesmo enunciado sobre os mesmos lugares, tenha gerado produtos tão diferentes entre si, ainda que por uma variação mínima de formas e com muita coisa em comum. Esse *em comum*, penso ser o sentido cultural da paisagem, um resultado das percepções do cotidiano. Afinal, não pode ser fortuito e nem desprezado o fato de que, no geral, a cidade de São Paulo foi associada à atributos negativos e o Rio de Janeiro à atributos positivos - embora associar elementos ao juízo de valor seja também um fato essencialmente cultural. Repito como disse anteriormente: o exercício foi realizado na cidade de São Paulo e muito possivelmente todos os participantes são moradores e naturais dessa capital. Minha hipótese é que resultados diferentes seriam obtidos em lugares diferentes.

Reconheço também que é complicado falar em uma paisagem apenas, pois as cidades são compostas de uma infinidade de paisagens, tantas quanto forem as relações estabelecidas naquele espaço. Ao propor a representação da paisagem da cidade, como no enunciado do exercício, forço o participante a escolher uma entre  $n$  possibilidades, e assim representar a mais significativa para si, em detrimento de outras paisagens sobre o mesmo local, ou de outras relações ali produzidas.



A cidade de São Paulo, por exemplo, é um município enorme que abrange desde o centro urbano extremamente verticalizado até zonas rurais, inclusive com cachoeiras e mata fechada no seu extremo sul. Provável que se um munícipe de um sítio do distrito de Parelheiros tivesse participado do exercício, uma paisagem muito diferente teria sido representada, não pelas diferenças físicas do território a sua volta, mas pelas percepções e relações instituídas por ele em seu espaço cotidiano.

Seria significativo aprofundar nas representações que diferentes grupos realizariam sobre a mesma cidade, tendo como limitante a região de moradia ou as atividades exercidas dentro de uma mesma região, como artistas da periferia versus artistas da região central, pois isso afeta nas percepções do ambiente, logo, na paisagem concebida.

Voltando às canções que abrem esse capítulo, é admirável como as representações que trazem sobre a paisagem paulistana coincidem com as representações realizadas no exercício proposto. Além disso, as representações feitas sobre a cidade do Rio de Janeiro também equivalem àquelas que conteriam as suas canções supostamente representantes, em um concurso imaginado.

Assim como em *Trem das Onze e Sampa*, onde o sentimento que constrói a paisagem da cidade é conflituoso e por isso assim a representa, as fichas também trouxeram uma São Paulo perturbadora, constrangedora, sufocante, com seus prédios e antenas e carros e caos; não são, definitivamente, sentimentos de ternura, carinho ou admiração.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É complicado chegar a conclusões após me aventurar no mundo das percepções e das representações, tão cheio de subjetividade e pessoalidade. Cada ensaio que está aqui se deparou com experiências próprias e linguagem diferentes, permitindo um mosaico de pequenos fragmentos inconclusivos, mas que são partes de um todo: o universo da cultura, da mente, do homem – que não é exato e depende apenas da minha própria finitude de ideias para chegar a um ponto final.

Para retomar: sabemos que a paisagem, para a geografia humanista e cultural, é essencialmente subjetiva, ou seja, uma construção mental a partir da percepção e vivência no território. O que denominamos paisagem não corresponde à realidade concreta, mas é resultante de processos mentais perceptivos entre sujeito e objeto, homem e espaço. Para entender a paisagem é necessário ler os significados que lhe dão sentido, articulando as variadas leituras de mundo a partir de expectativas, valores, experiências, enfim, de particularidades individuais ou de um grupo específico: realidades culturais que modelam e influem sobre a ação.

As representações são as ações; imagens formadas pelos indivíduos a partir da percepção e que podem ser expressas na forma de símbolos que tomam o lugar da “realidade”, denotando-a, significando-a. Ao longo desse trabalho algumas formas de representação foram comentadas, no que tange a representação da paisagem. Assim, todas elas são produtos culturais de paisagens culturais.

Contêm ideologias, significados, função, sujeito e objeto, observador e observado. Cada forma serve a um propósito e engendra técnicas e linguagens próprias, situadas no tempo e no espaço.

O texto deste esse trabalho, complementado ao exercício proposto - com os resultados e reflexões obtidas a partir dele – dão a clareza de que estudar a representação da paisagem e suas formas proporciona mais do que um estudo do objeto em questão, mais do que isso: oferece um estudo sobre o homem. Possibilita insights sobre o papel do homem nas transformações geográficas e esclarece sobre certos aspectos da cultura e das comunidades culturais em si mesmas, seja de exploradores naturalistas ou cientistas do século XXI, pela forma desenho, literatura

de viagem ou canção. A importância da representação da paisagem está, justamente, em auxiliar na leitura dos fenômenos espaciais, humanos ou naturais, portanto fenômenos geográficos.

## 7. BIBLIOGRAFIA

AB'SABER, Aziz N. Paisagens e problemas rurais da região de Santa Isabel. **Boletim Paulista de Geografia**, São Paulo, nº10, p.45-70, 1951.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia. **A Canção Regionalista em tempo de Pós-Modernidade**. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, s/d.

ANDRADE, Mário de. "Do meu diário (Popular e popularesco)". In: COLI, Jorge. **Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical**. Campinas: Ed. Da Unicamp, 1998.

ANDRÉ, Yves. **Enseigner les Représentations Spatiales**. Paris: Anthropos, 1998.

ARAIUM, Érica. **O copiadador da natureza**. Em: Correio Popular - Metrópole. Campinas, março 2013.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 9.

BARROS, Manoel de. **Livro de pré-coisas**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BERTRAND, G. **Paisagem e geografia física global: esboço metodológico**. Cadernos de Ciências da Terra, São Paulo: Instituto de Geografia da USP, n. 13, 1972.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.19.

BUTTNER, Anne. Apreendendo o dinamismo do mundo vivido. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio. **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: Difel, 1982.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. **O homem dos avessos**. Em: CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

CARDOSO, Ciro et. MALERBA, Jurandir (orgs.). **Representações. Contribuição a um debate Transdisciplinar**. Campinas: Papyrus, 2000.

CARMELLO, Patricia. **Todos os nomes e nenhum: Uma leitura da paisagem no Grande Sertão: Veredas**. Revista Litteris, nº 6, nov. 2010. Disponível em: [www.revistaliteris.com.br](http://www.revistaliteris.com.br)

CLAVAL, Paul. **A Geografia Cultural**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2007.

CLAVAL, Paul. **Epistemologia da Geografia**. Florianópolis, Editora da UFSC, 2011, p.83-85.

CORRÊA, Dora Shellard. **Historiadores e cronistas e a paisagem da colônia Brasil**. Revista Brasileira de História. São Paulo, 2006, v. 26, nº51, p.63-87.

DANSEREAU, P. **Introdução à Biogeografia**. Separata de: Revista Brasileira de Geografia, Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Conselho Nacional de Geografia, n. 1, ano 11, 1949.

DARDEL, Eric. **O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIENER, P. & COSTA, M. **A América de Rugendas – obras e documentos**. São Paulo: Estação Liberdade-Kosmos, 1999.

FIORI, S. R. Técnicas de desenho e elaboração de perfis. Em: VENTURI, A. B. (Org.). **Geografia: práticas de campo, laboratório e sala de aula**. São Paulo: Editora Sarandi, 2011.

FRANÇA, Ana Marcela. **As paisagens híbridas de von Martius: um diálogo entre a História da Arte e a História Ambiental**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, ANPUH. São Paulo, julho 2011.

FRISCH, Johan Dalgas. **Aves Brasileiras Minha Paixão** – A vida e a obra de Johan Dalgas Frisch. São Paulo: Dalgas Ecoltec, 2005.

GIBSON, James. **La percepción del mundo visual**, 1974. In: RODRIGUES, Gelze. **Representações da paisagem do Parque Nacional da Serra da Canastra – MG: o olhar do viajante, da população local e do geógrafo**. 2001. 108 f. Tese (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001, p. 17.

GOULD, P. et. WHITE, R. **Mental Maps**. London: Penguin Books, 1974.

GOUVËA, Luzimar Goulart. **O tempo cultural caipira: pequena problematização na poética de Renato Teixeira**. THESIS, São Paulo, ano IV, nº17, p.1-17, 1º semestre, 2012.

LE CORBUSIER. **Viagem ao Oriente**. São Paulo: Cosacnaif, 2007.

LEITE, José Roberto Teixeira. **A pintura no Brasil Holandês**. Rio de Janeiro: GRD, 1967.

LIMA, Adson Cristiano B. R. **Entre “americomania” e “orientalismo”:** Uma abordagem comparativa das narrativas viáticas de Sartre e de Le Corbusier. *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n. 135.06, Vitruvius, jul. 2011, p.4.

LISBOA, Karen. **Viagem pelo Brasil de Spix e Martius:** Quadro da natureza e esboços de uma civilização. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.15, nº29, pp.3-91, 1995.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

LOWENTHAL, David. **Geografia, Experiência e Imaginação: em direção a uma epistemologia geográfica**, 1961. In: RODRIGUES, Gelze. **Representações da**

**paisagem do Parque Nacional da Serra da Canastra – MG: o olhar do viajante, da população local e do geógrafo.** 2001. 108 f. Tese (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001. p. 20.

LUVIZOTTO, Rodrigo. **Os diários de Langsdorff: Prelúdios paisagísticos.** 2012. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MARANDOLA, Janaina A.M. Silva. O realismo mágico de Ítalo Calvino e a Cidade. Em: MARANDOLA Jr., Eduardo & GRATÃO, Helena Batista (Org). **Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação.** Londrina: EDUEL, 2010.

MARTINS, José de Souza. “A música sertaneja entre o pão e o circo”. **Revista Travessia**, maio-agosto 1990.

MARTINS, José de Souza. “Música sertaneja: A dissimulação na linguagem dos humilhados”. In: **Capitalismo e Tradicionalismo.** São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. **O real e o mítico na paisagem do Grande Sertão.** Em: MARANDOLA Jr., Eduardo & GRATÃO, Helena Batista (Org). **Geografia e Literatura: ensaios sobre geograficidade, poética e imaginação.** Londrina: EDUEL, 2010.

MONTEIRO, Evandro Ziggatti. Uma leitura de Ítalo Calvino para compreender a paisagem urbana. **Resenhas Online**, São Paulo, ano 08, nº085.02, Vitruvius, jan.2009.

OLIVEIRA, L. **Percepção Ambiental. A Experiência Brasileira.** 2º ed. São Paulo, Studio Nobel/UFSCar, 1999.

PAULINO, Sibeles & SOETHE, Paulo. **Artes visuais e paisagem em Guimarães Rosa.** Revista Letras, Curitiba, nº67, p.41-53, set/dez 2005. Editora UFPR.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. **A invenção do Brasil – O nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro.** Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. UFU, Out/Nov/Dez. 2004 V. 1, Ano 1, nº1. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br).

PIRES, Cornélio. **Conversas ao pé do fogo: estudinhos, costumes, contos, anedotas, cenas da escravidão.** Itui: Ottoni Editora, 2002.

POLO, Marco. **O livro das maravilhas: a descrição do mundo.** Porto Alegre: L&PM, 1996.

ROCHA, Lurdes B. **Fenomenologia, semiótica e geografia da percepção: alternativas para analisar o espaço geográfico.** Revista da Casa da Geografia de Sobral, Sobral, v. 4/5, p. 67-79, 2002/2003.

ROCHA, Y. T. **Fontes históricas e Pesquisas Geográficas: Relatos de viajantes, iconografia e cartografia.** GEOUSP – Espaço e Tempo, São Paulo, nº17, 2005, p. 135-151.

RODRIGUES, Gelze. **Representações da paisagem do Parque Nacional da Serra da Canastra – MG: o olhar do viajante, da população local e do geógrafo.** 2001. 108 f. Tese (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROUGERIE, G. et. BEROUTCHACHVILI, N. **Géosystèmes et Paysages.** Paris: Armand Colin Éditeur 1991. In: RODRIGUES, Gelze. **Representações da paisagem**



**do Parque Nacional da Serra da Canastra – MG: o olhar do viajante, da população local e do geógrafo.** 2001. 108 f. Tese (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001. p. 19.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem Pitoresca Através do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.

SALGUEIRO, T. **Paisagem e Geografia.** Finisterra, V. XXXVI, 72, 2001, pp. 37-53. Lisboa, Portugal.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica?** São Paulo: Basiliense, 1983.

SANTOS, Milton. **Pensando o Espaço do Homem.** São Paulo: Hucitec, 1982.

SAUER, C. O. A morfologia da paisagem. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Org.). **Paisagem, tempo e cultura.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

SILVA, Danuzio Gil Bernardino da (org.). **Os diários de Langsdorff.** Vol. I. Rio de Janeiro e Minas Gerais, 8 de maio a 17 de fevereiro de 1825. Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff; Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997, p. 147-148.

SILVA, Danuzio Gil Bernardino da (org.). **Os diários de Langsdorff.** Vol. III. Mato Grosso e Amazônia, 21 de novembro de 1826 a 20 de maio de 1828. Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff; Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997, p. 212.

SILVA, Helenice. **A história como representação do passado: a nova abordagem da historiografia francesa.** In: CARDOSO, Ciro et. MALERBA, Jurandir (orgs.). **Representações. Contribuição a um debate Transdisciplinar.** Campinas: Papiрус, 2000.

SOTCHAVA, V. B. **Por uma teoria de classificação de geossistemas de vida terrestre.** São Paulo: Instituto de Geografia da USP, 1978.

SPIX, Johann B. von; MARTIUS, Karl F. P. **Viagem pelo Brasil: 1817-1820**. São Paulo, EdUSP, vol. I, p.34, 1981.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. São Paulo: L&PM Pocket, 2008.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. **A capital da solidão: Uma história de São Paulo das origens a 1900**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

TUAN, Yi-Fu. Geografia Humanística. In: Antonio Christofolletti. (Org.). **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: Difel, 1982.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Londrina: Eduel, 2012.

TUAN, Yu-Fu. **Images and Mental Maps**, 1975. In: RODRIGUES, Gelze. **Representações da paisagem do Parque Nacional da Serra da Canastra – MG: o olhar do viajante, da população local e do geógrafo**. 2001. 108 f. Tese (Mestrado em Geografia Humana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001. p. 21.

VILELA, Ivan. “Cantando a própria história”. In: **Revista de Cultura Artística de Piracicaba**, nº 3, 2009.

## 8. ANEXOS

Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

### São Paulo

Durante o dia comparo São Paulo a um enorme formigueiro em plena atividade.

Oir e vir das pessoas, um espaço pulsante onde tudo acontece. Trabalho, lazer, educação, cultura, acidentes, incidentes, crimes. Tudo ao mesmo tempo.

À noite vejo o mesmo formigueiro em plena atividade, com uma outra beleza exuberante.

À noite, em suas vias (artérias) vejo colares....

De um lado rubis e do outro lado brilhantes.

### Rio de Janeiro

Montanha exuberante, que vista de cima emociona.

Cidade muito rica e muito pobre ao mesmo tempo

As habitações penduradas nos morros trazem a mim uma paisagem de vinhos desordenados cravados em penhascos

E mesmo em suas noites, vinhos de luxo, completam o visual de um pulsar fictício.

represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

#### São Paulo

O barulho, o trânsito e o movimento intenso de pessoas fazem parte da rotina de São Paulo.

O grafite também transformou lugares antes esquecidos de São Paulo em pontos turísticos.

Omasp durante todo o ano, o vão livre do MASP e palco para diversas manifestações. Por causa da correria do dia-a-dia, pouca gente vai até o fim do vão para observar boa parte da cidade. Sua paisagem.

#### Rio de Janeiro

A paisagem, sem dúvida nenhuma, é um elemento imprescindível e responsável pelo desenvolvimento e impulso da atividade turística.

O Cristo Redentor é um dos mais admirados pontos turísticos do Brasil e está entre as sete novas maravilhas do mundo moderno.

Rio de Janeiro é única no mundo e representa um exemplo excepcional dos desafios, das contradições e da criatividade do povo brasileiro.

Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades:

### São Paulo

avenida Paulista (espigas) dividindo a paisagem descendo para a zona oeste e sul até a chegada ao Rio Pinheiros uma região impermeabilizada e arborizada, do outro lado zona horta/leste em direção ao Tamanduaí uma região impermeabilizada cheia de prédios altos e populosa.

### Rio de Janeiro

montes com ocupação desordenada e região de beirade com uma ocupação de edifícios altos principalmente na orla impedindo a circulação de ar pelas regiões mais ao fundo. Planície de favelas mantendo o ambiente bucólico.

represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

#### São Paulo

CINZA (PRÉDIOS, CÉU, EXPRESSÃO CIDADÃOS)  
BELEZA ESTRANHA  
DETERIORAÇÃO  
ARQUITETURA MODERNA, ANTIGA, BARROCO, MAL GOSTO,  
TRÂNSITO (CARROS, PESSOAS, BOM GOSTO,  
VONTADES, DINHEIRO)

#### Rio de Janeiro

MAR, SOL, CORES, OFUSCAMENTO.  
NATUREZA (ACOLHE A CIDADE)  
VITRINE, CARTÃO POSTAL, APARÊNCIA VERSUS REALIDADE  
CIDADE (INVADE A NATUREZA)

Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

**São Paulo**

Despoluição do Rio Pinheiros e do Rio Tietê, Para uso da População. Como era Antes.

**Rio de Janeiro**

A urbanização das Favelas Para Melhor segurança da População. E uma melhor visão Para os turistas



**São Paulo**

Sincronismo de Trabalho, Ação, Cultura, Lazer...  
Cidade e superpopulação! É ao mesmo tempo  
acolhedora e assustadora por suas infinitas  
opções de vida. A diversidade cultural e  
social que nela existe gera um desequilíbrio  
crescente que abala seu progresso.

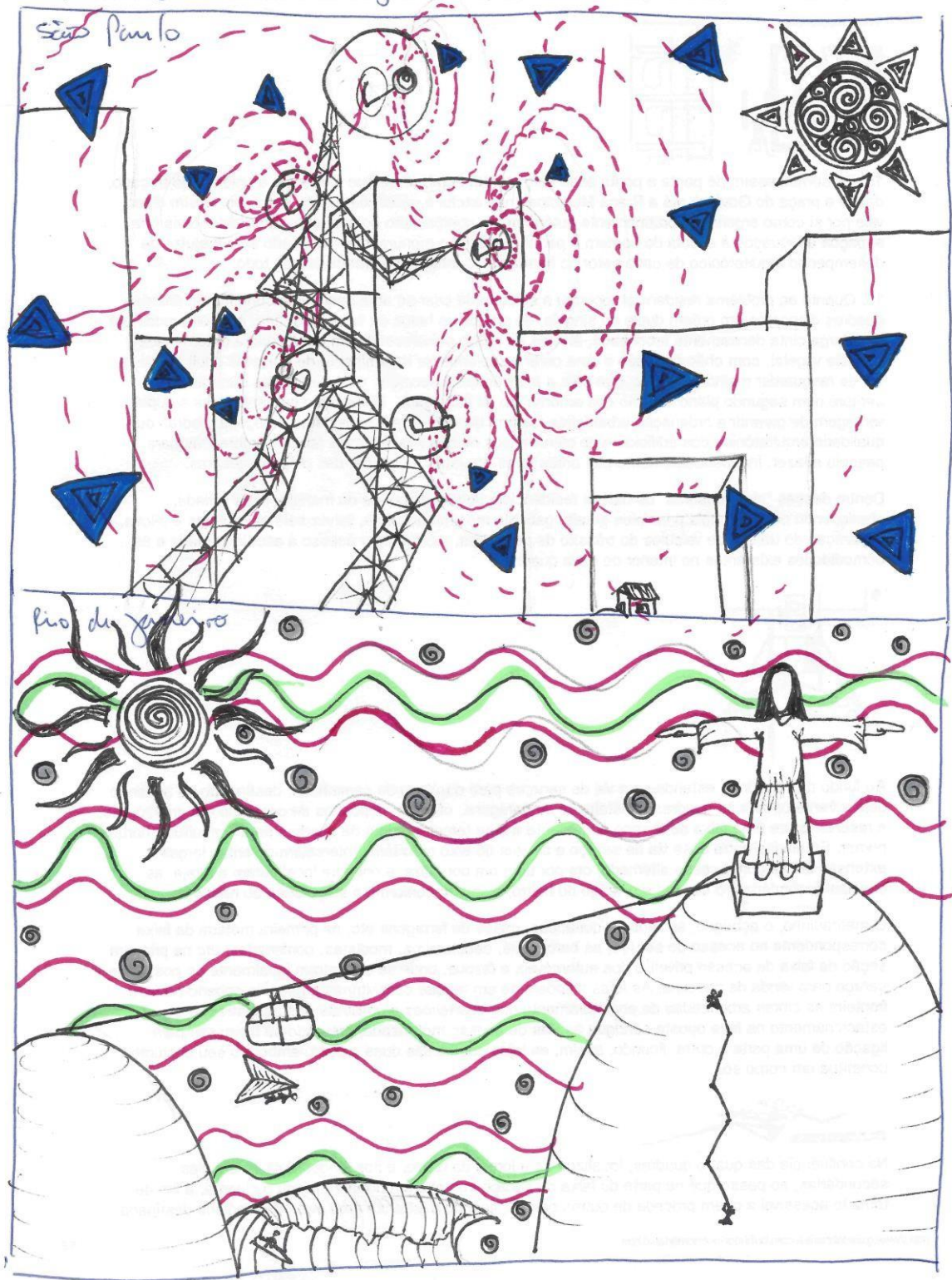
Mas além de toda esta lepra de pedra,  
mejo a pressia e a esperança, e neste mo-  
mentos penso que tudo é vida apesar  
da poluição...

**Rio de Janeiro**

Sincronismo de Festa, Alegria, mas também  
de trabalho e esperança.

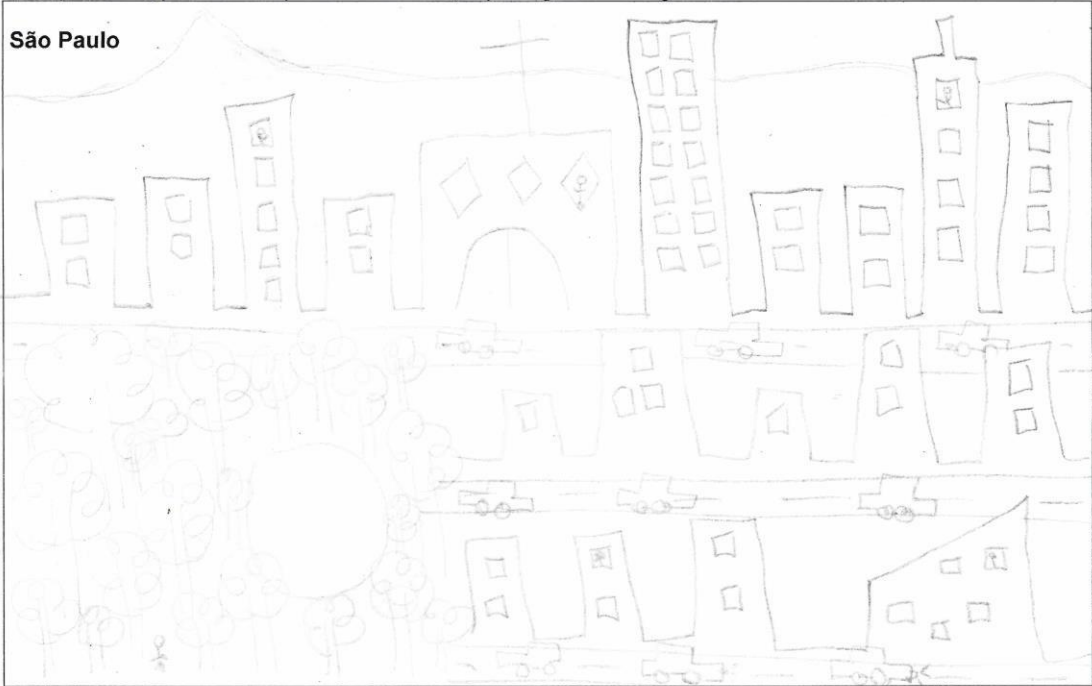
Vejo a cidade de longe ou só no virtual!  
Repleta de belezas e tb' tristes mas de vida!

Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades:



Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

São Paulo

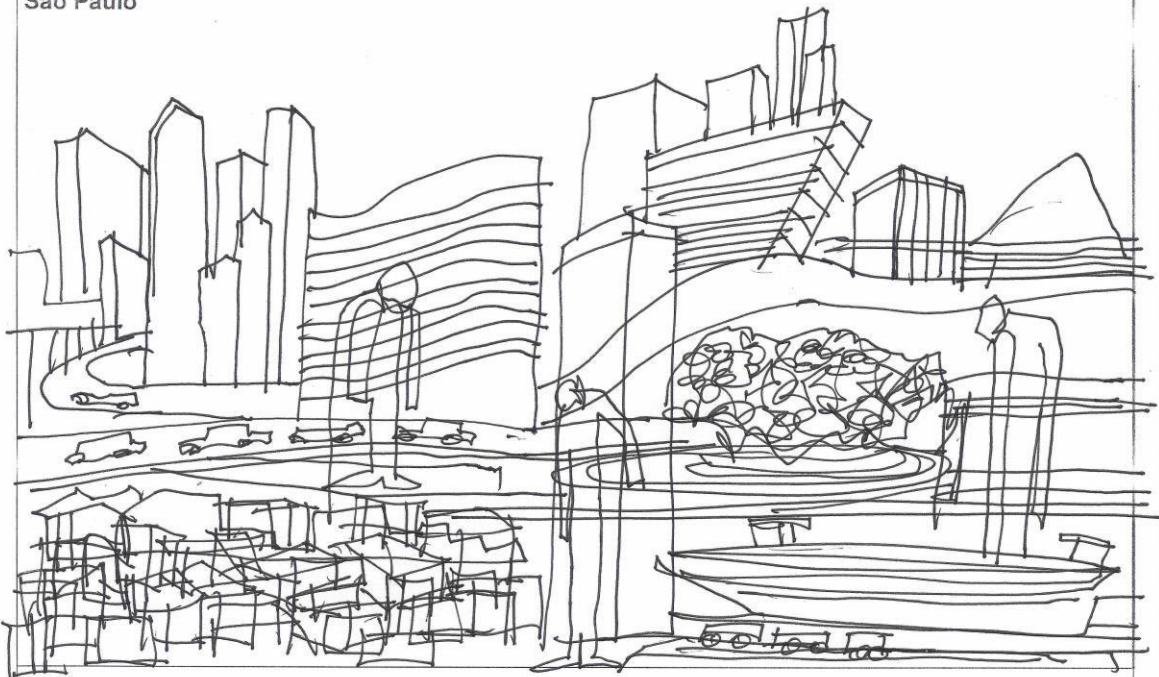


Rio de Janeiro



represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

São Paulo

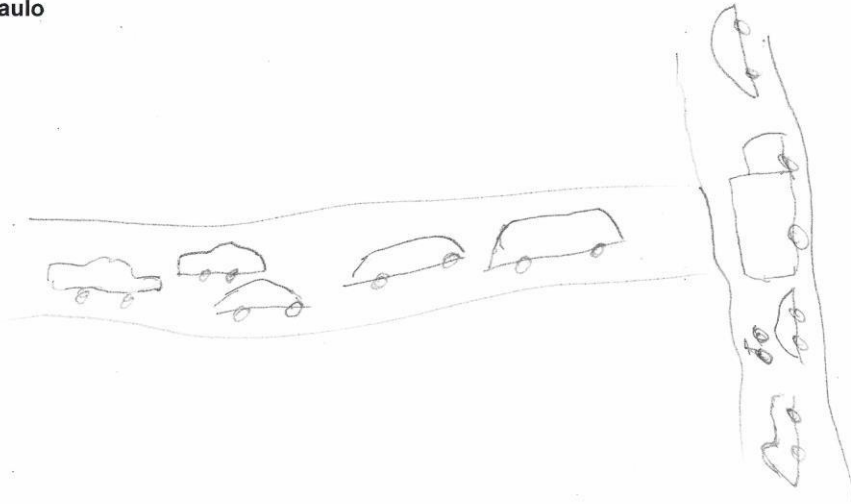


Rio de Janeiro



Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

São Paulo

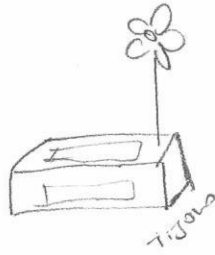


Rio de Janeiro



Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

**São Paulo**

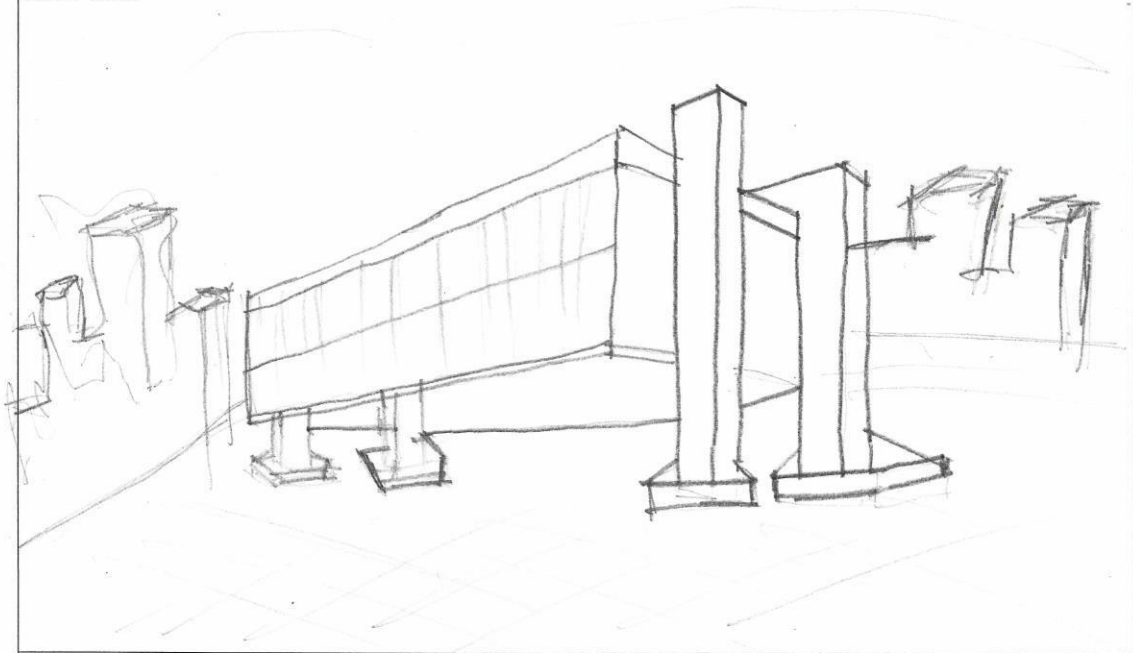


**Rio de Janeiro**

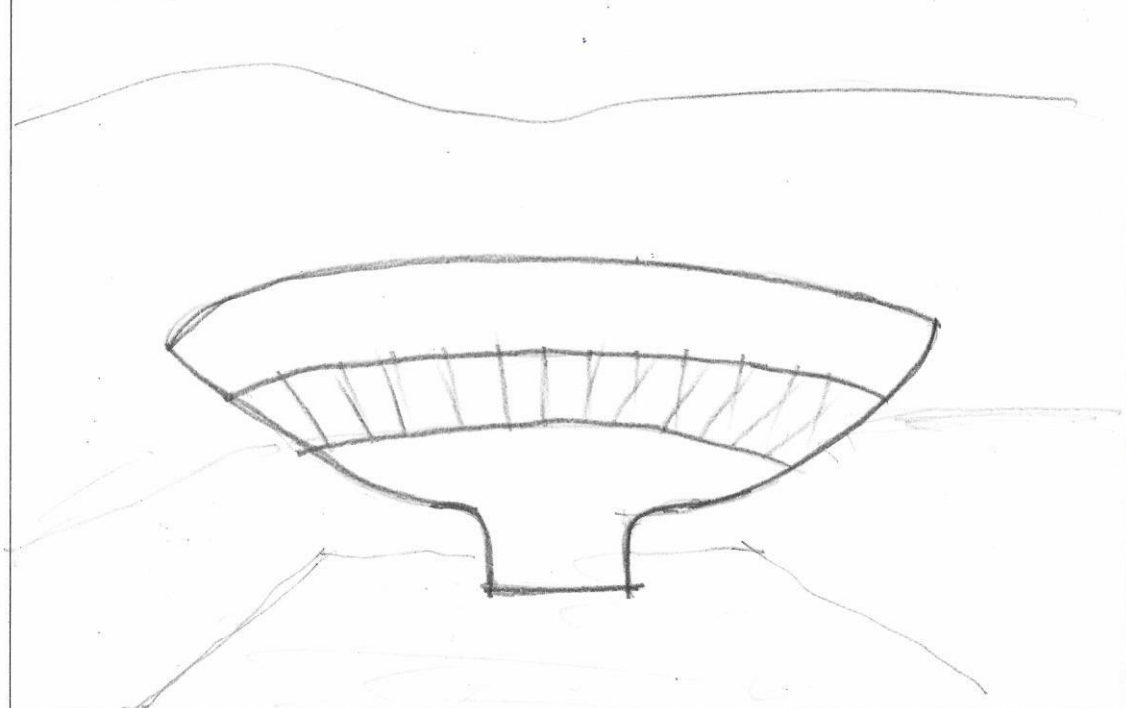


represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

**São Paulo**



**Rio de Janeiro**



Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

**São Paulo**



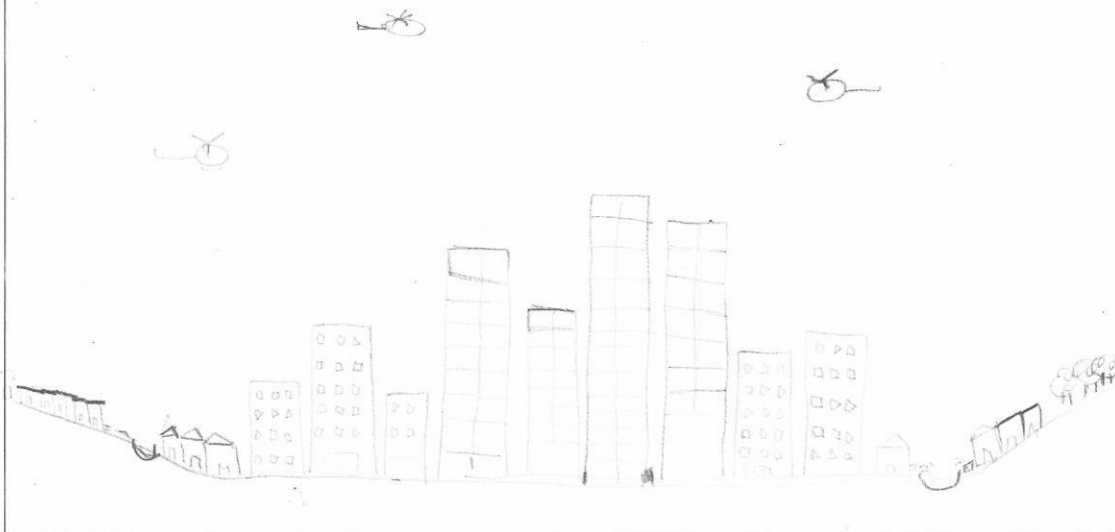
**Rio de Janeiro**



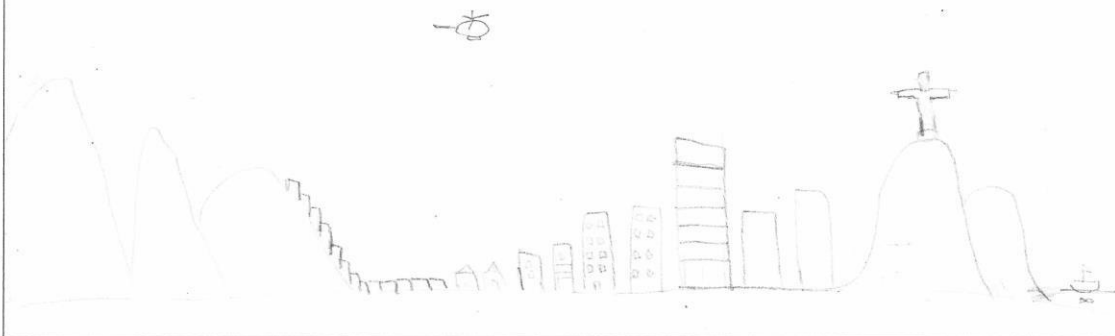


Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

**São Paulo**

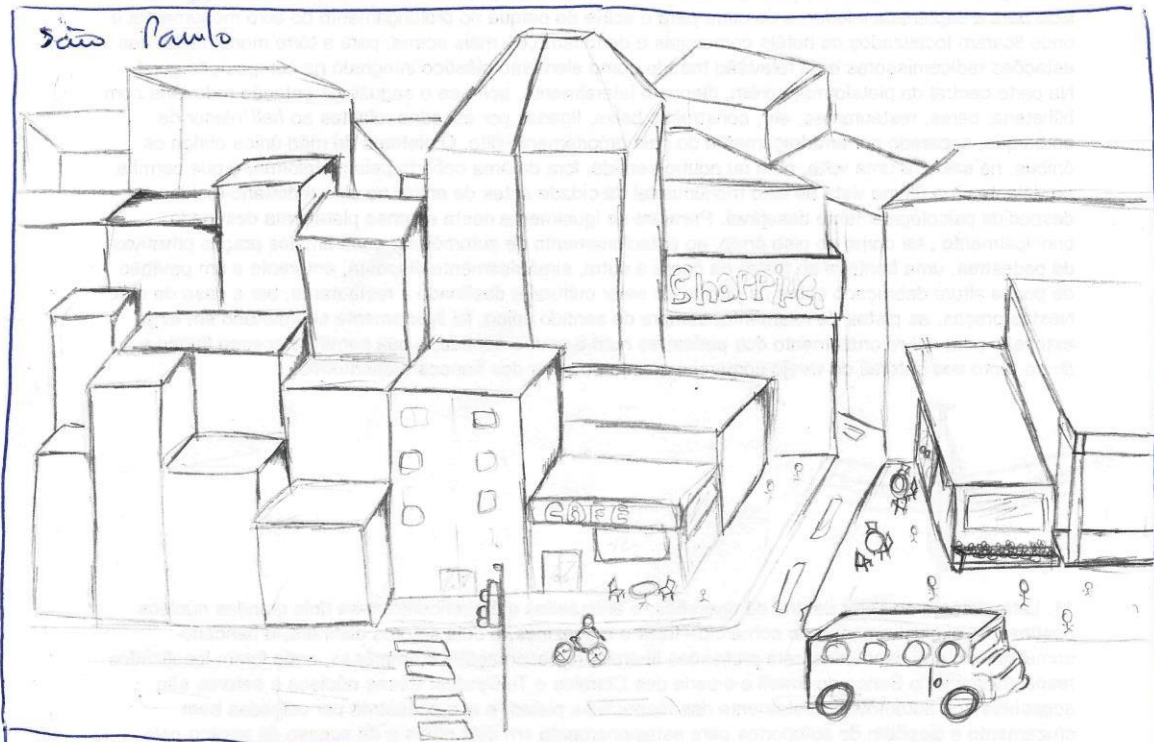


**Rio de Janeiro**

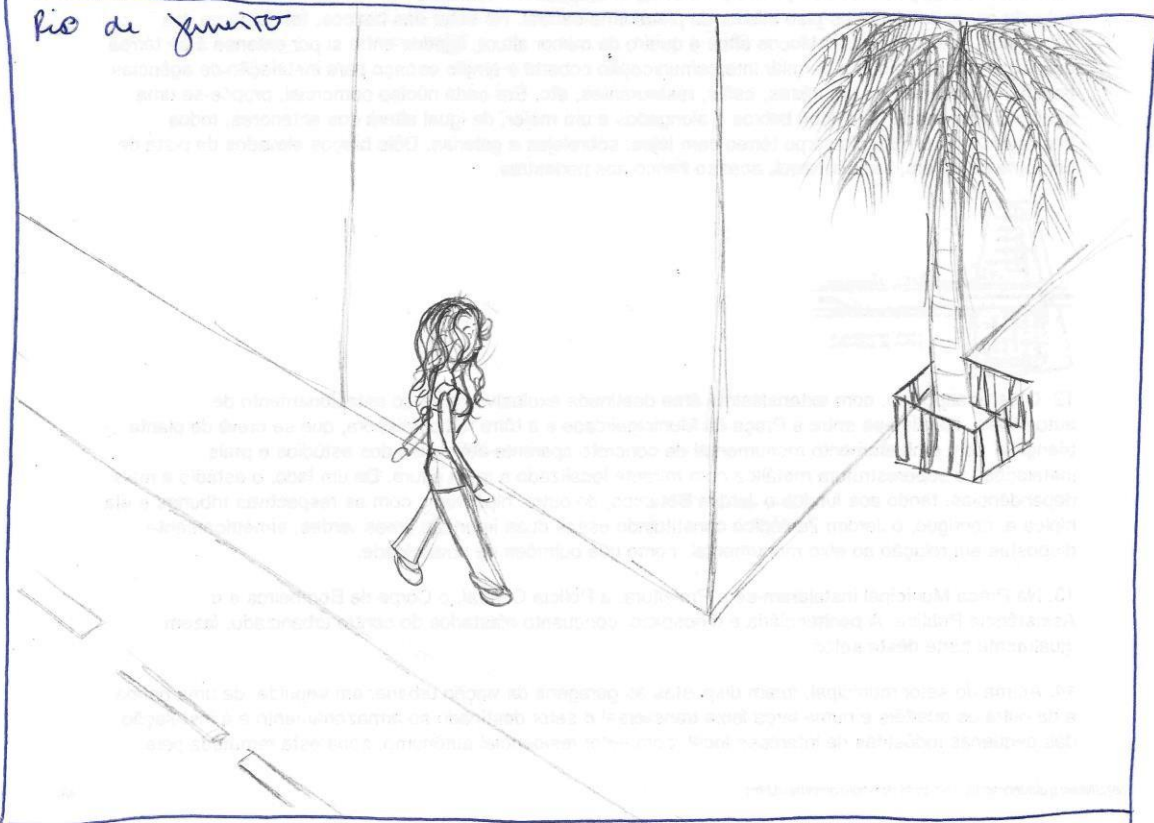


Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades:

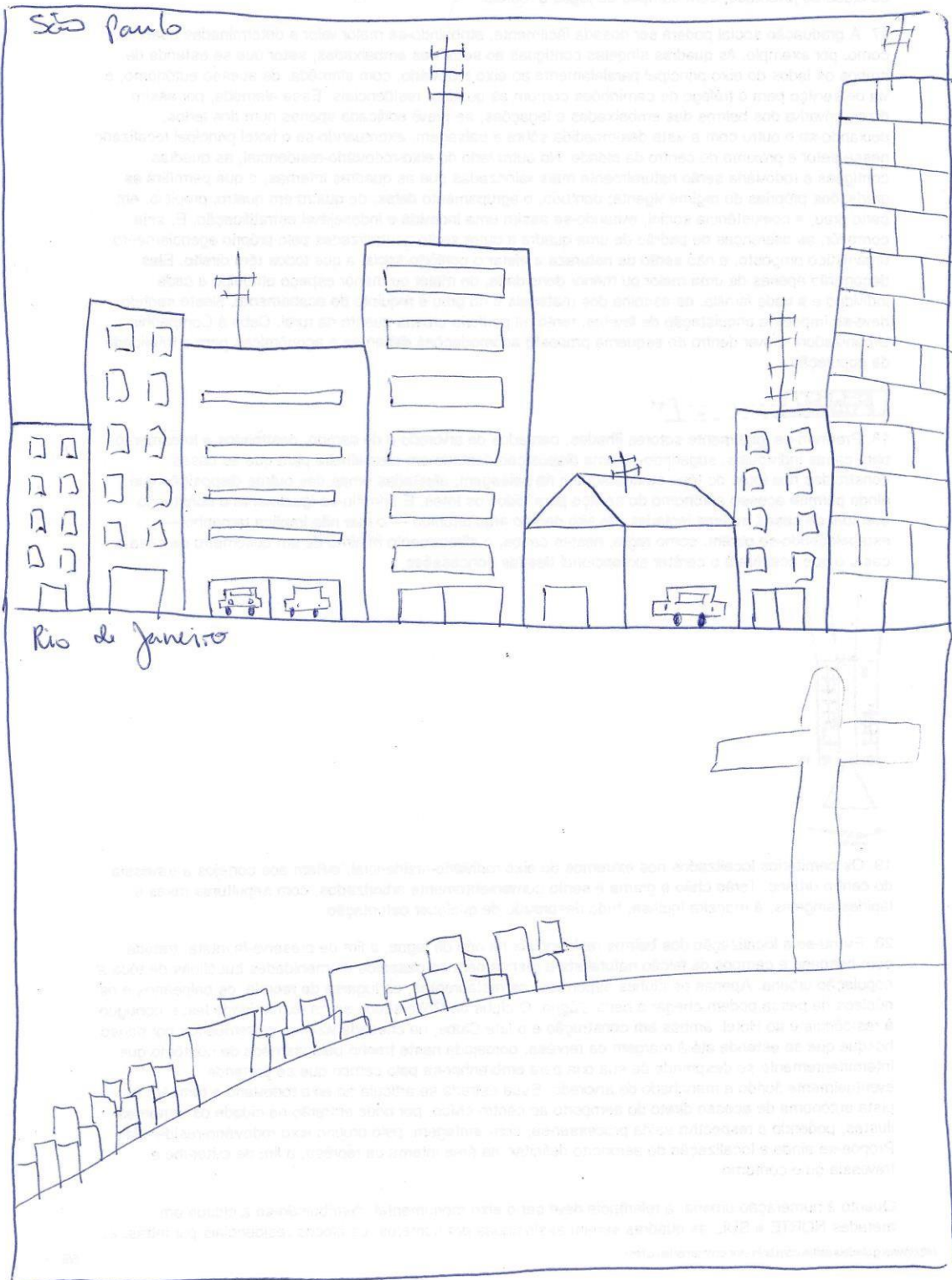
São Paulo



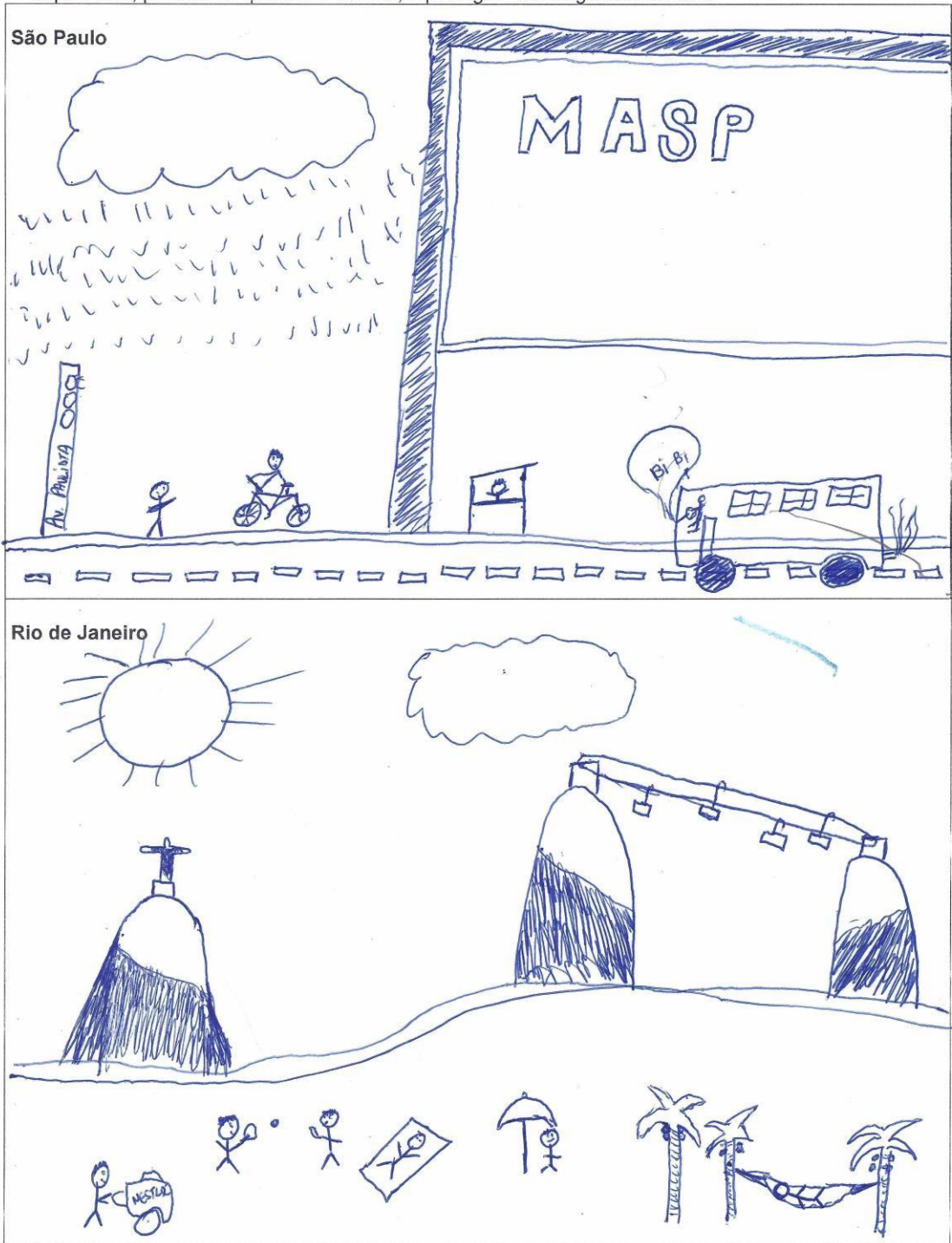
Flo de Jureiro



Represente pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades:



represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.



Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

São Paulo

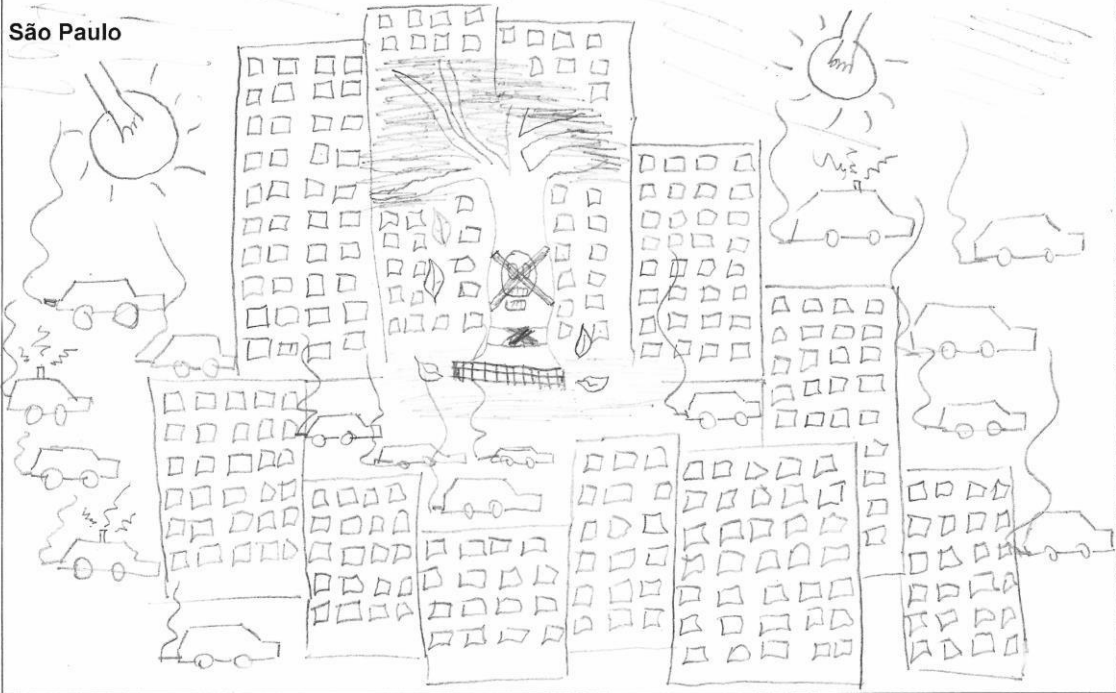


Rio de Janeiro

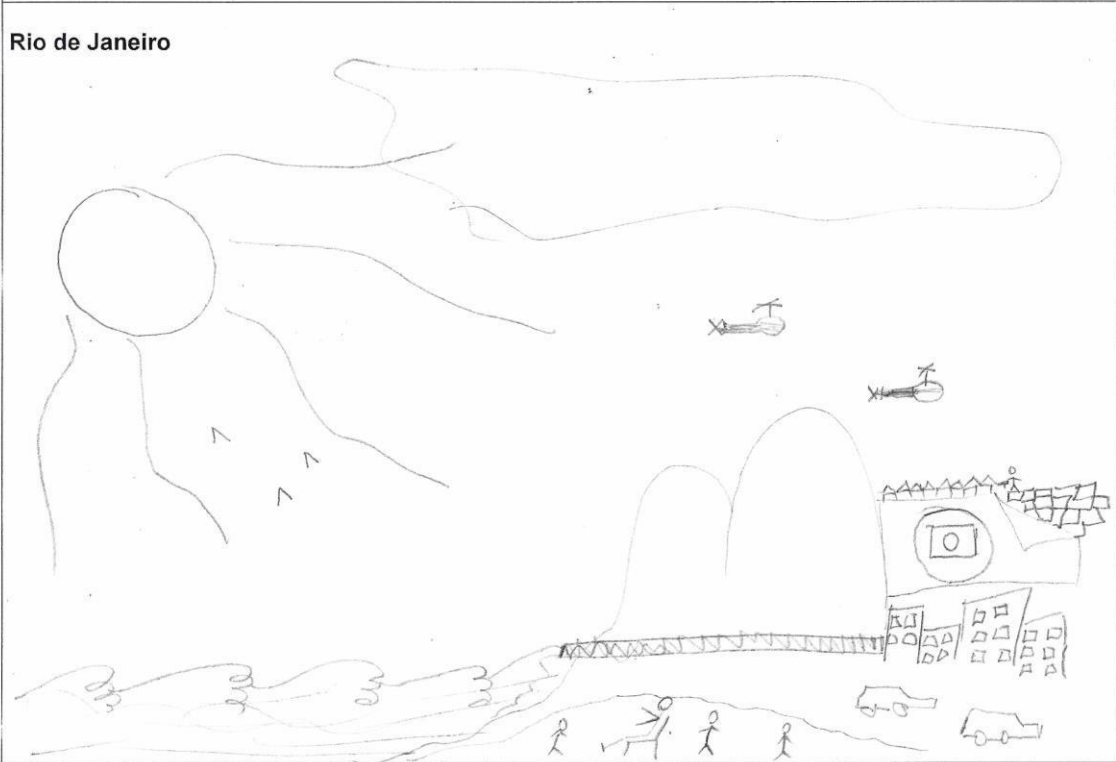


Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

São Paulo

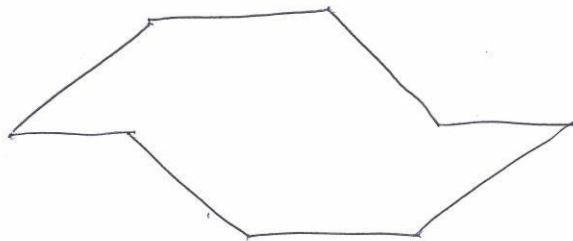


Rio de Janeiro

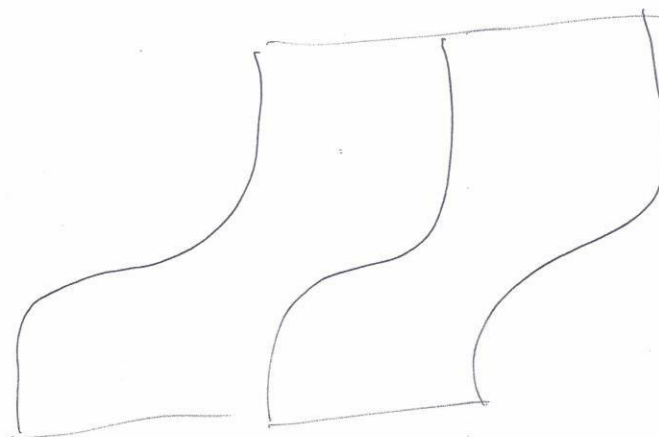


Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

**São Paulo**

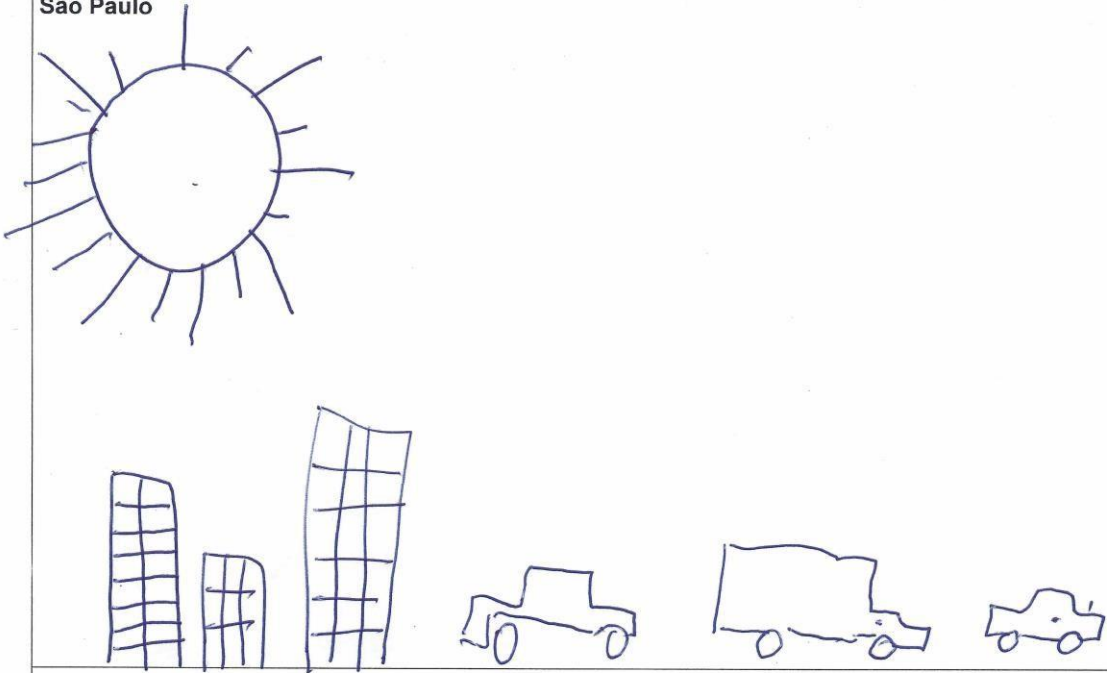


**Rio de Janeiro**

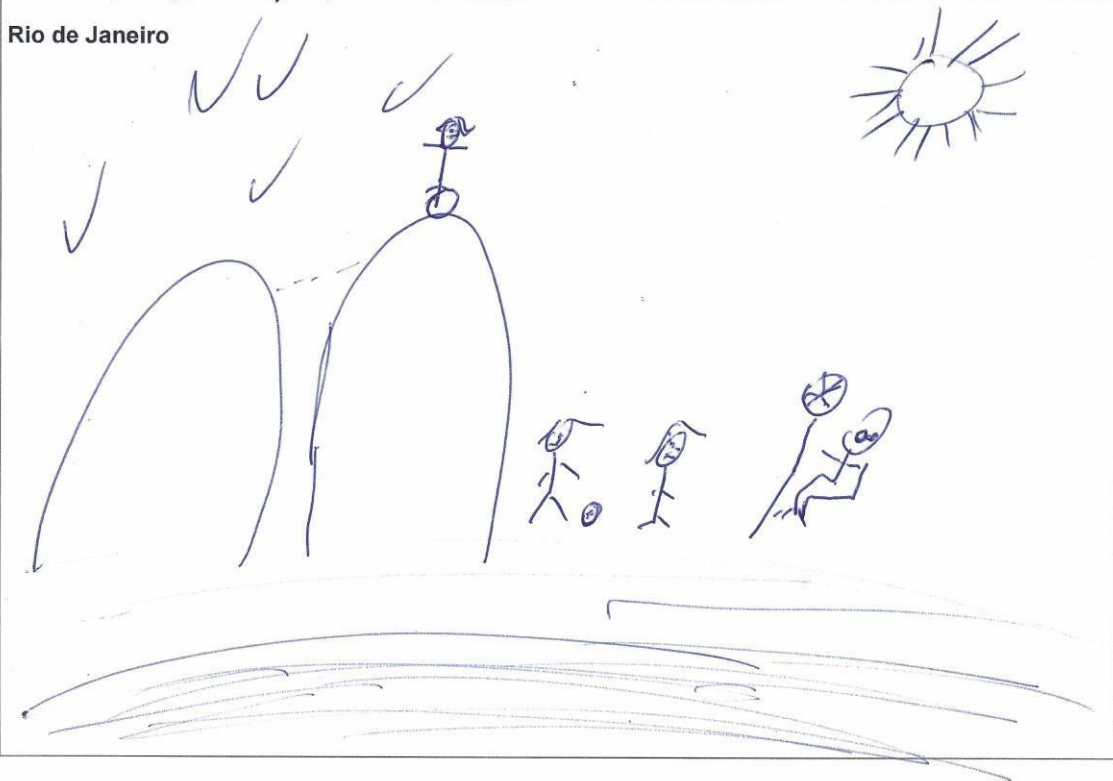


represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

São Paulo



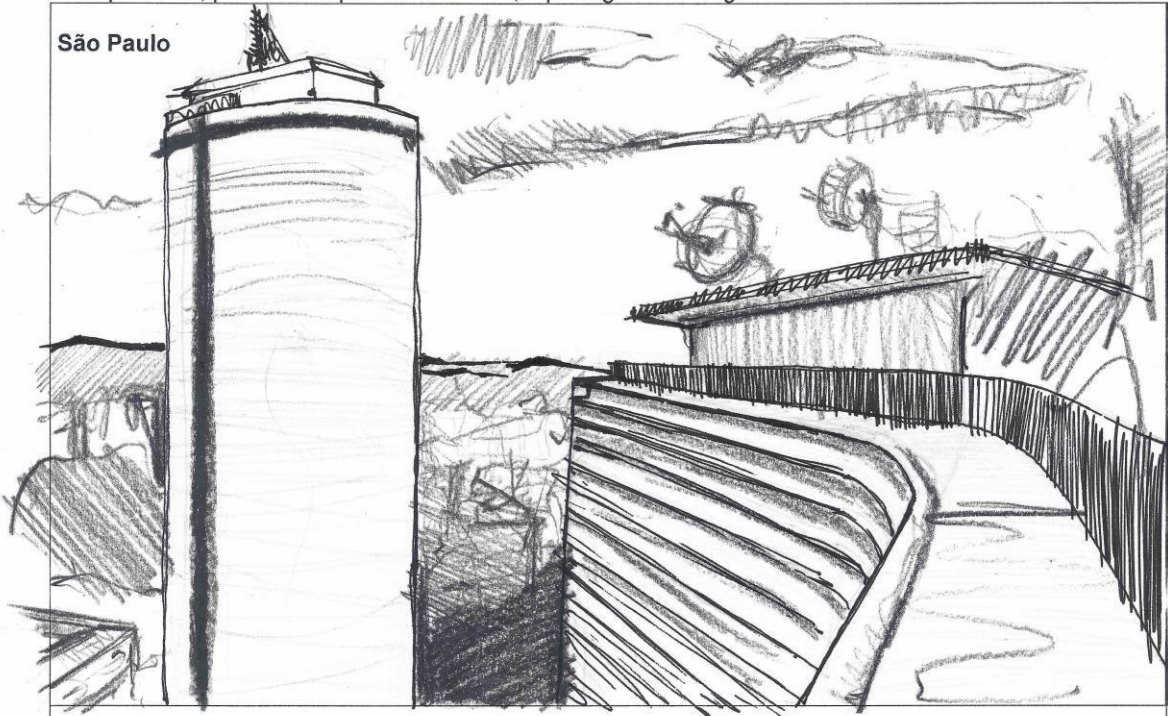
Rio de Janeiro



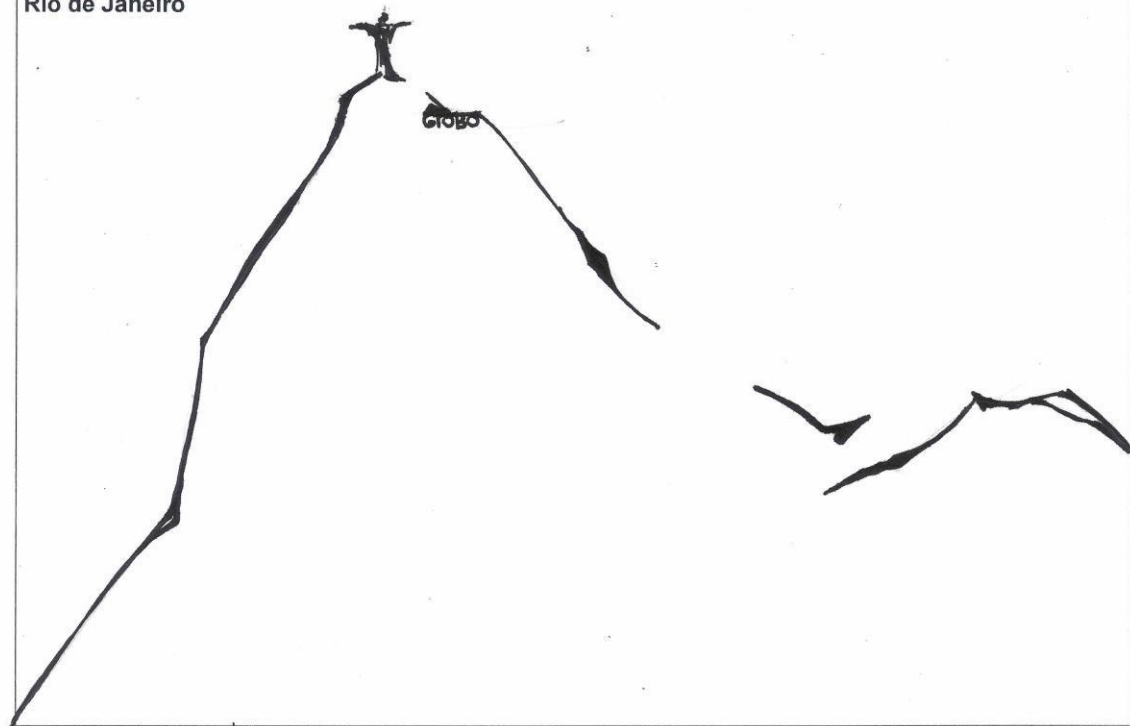


represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

São Paulo



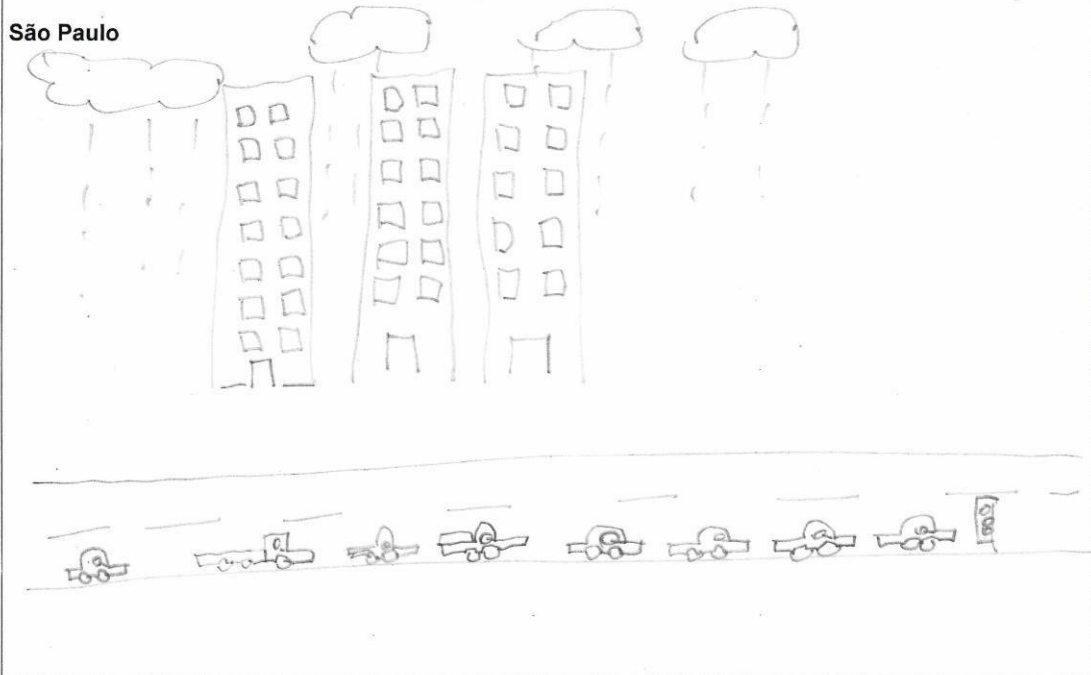
Rio de Janeiro



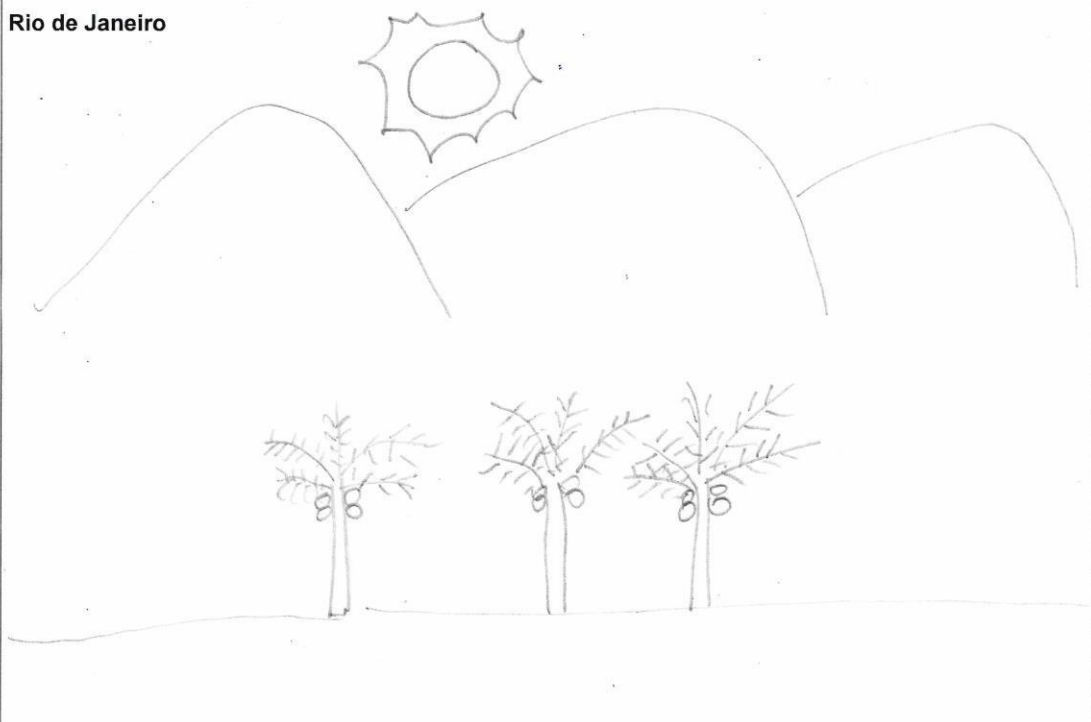
Rômulo M. Cabral

represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

São Paulo

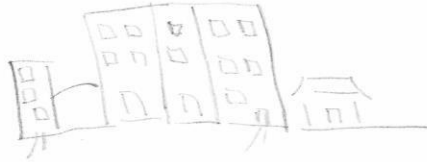


Rio de Janeiro



Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

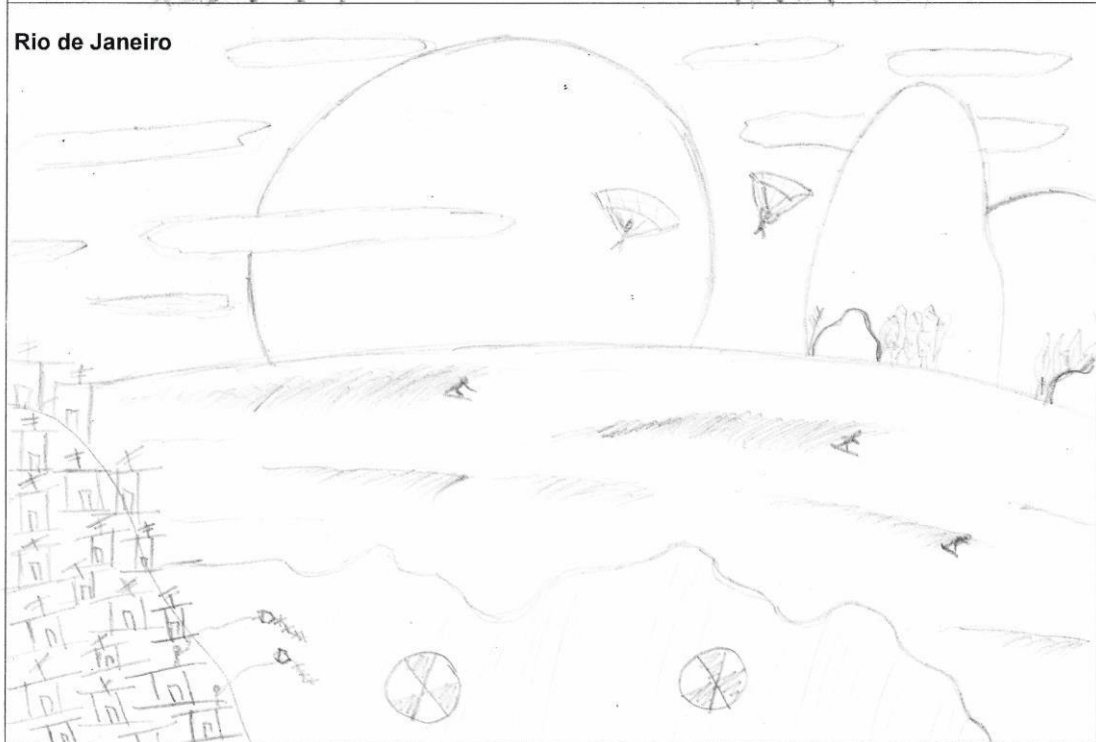
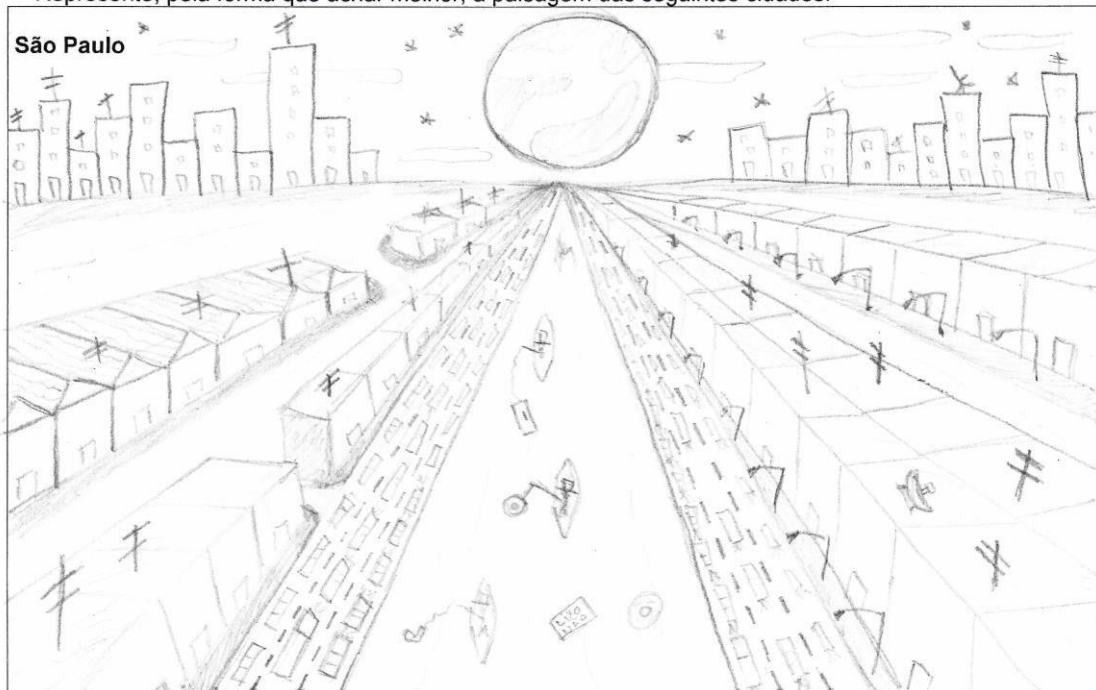
**São Paulo**



**Rio de Janeiro**

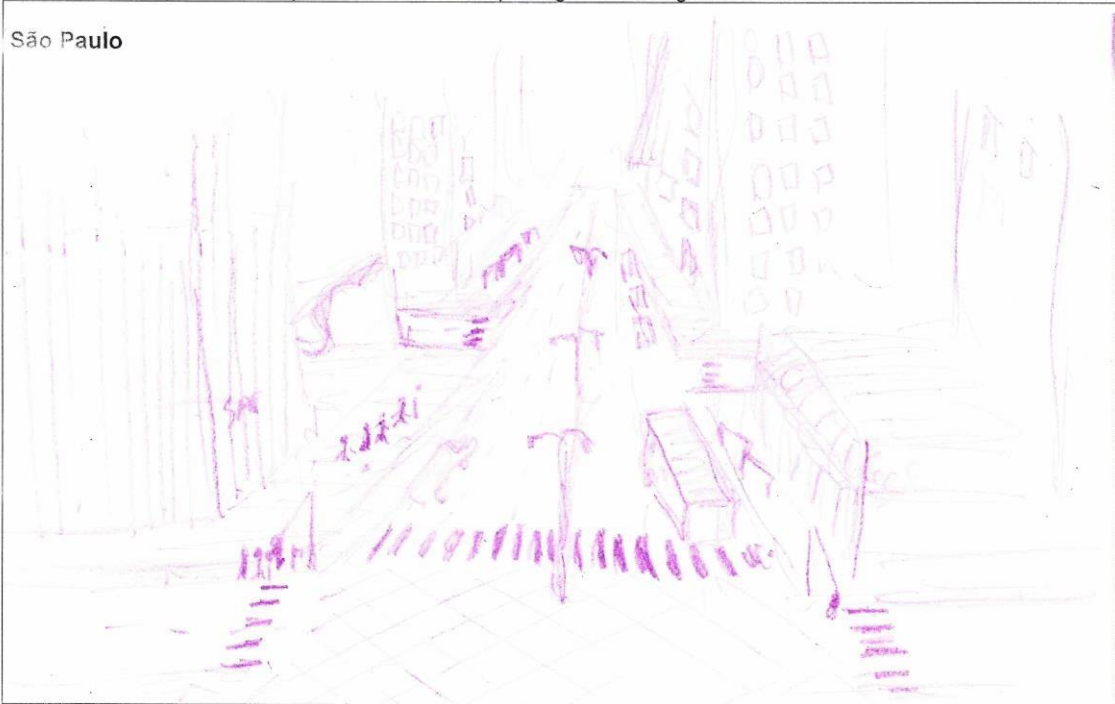


Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades:



represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

São Paulo



Rio de Janeiro

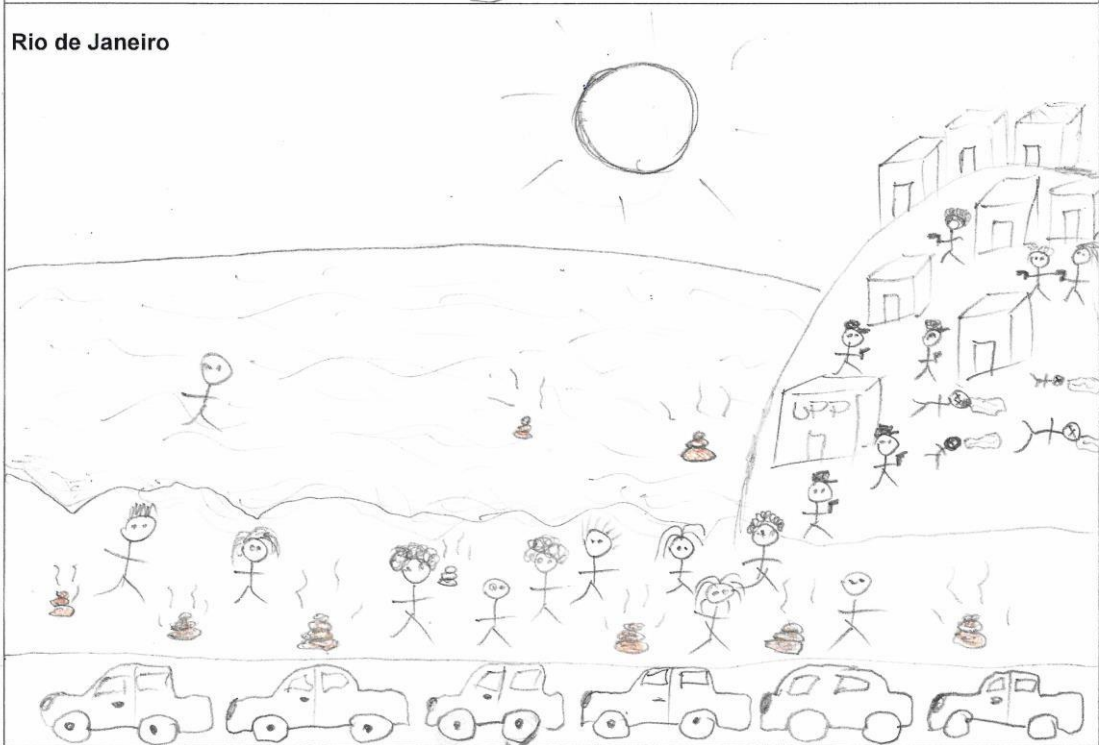


Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades:

**São Paulo**

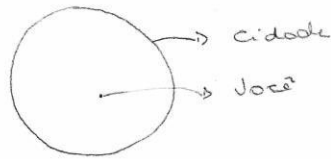
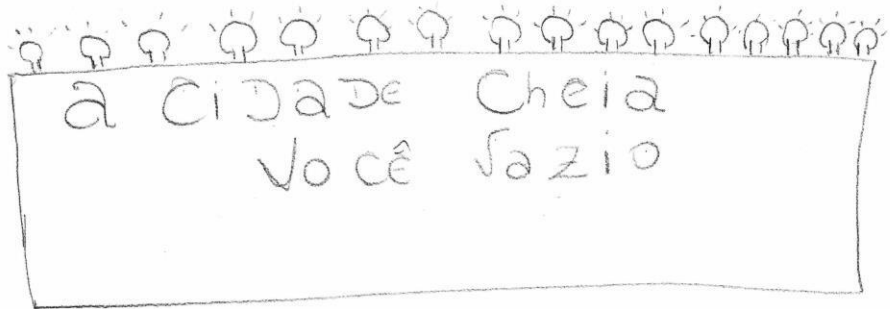


**Rio de Janeiro**

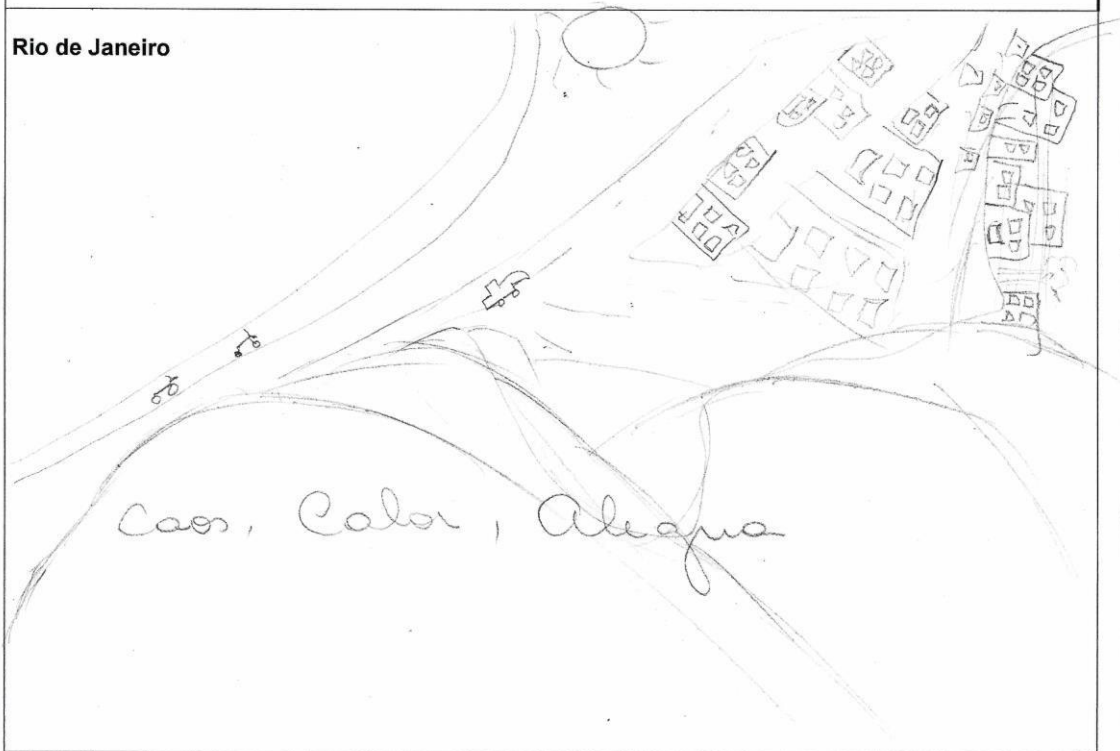


represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

São Paulo

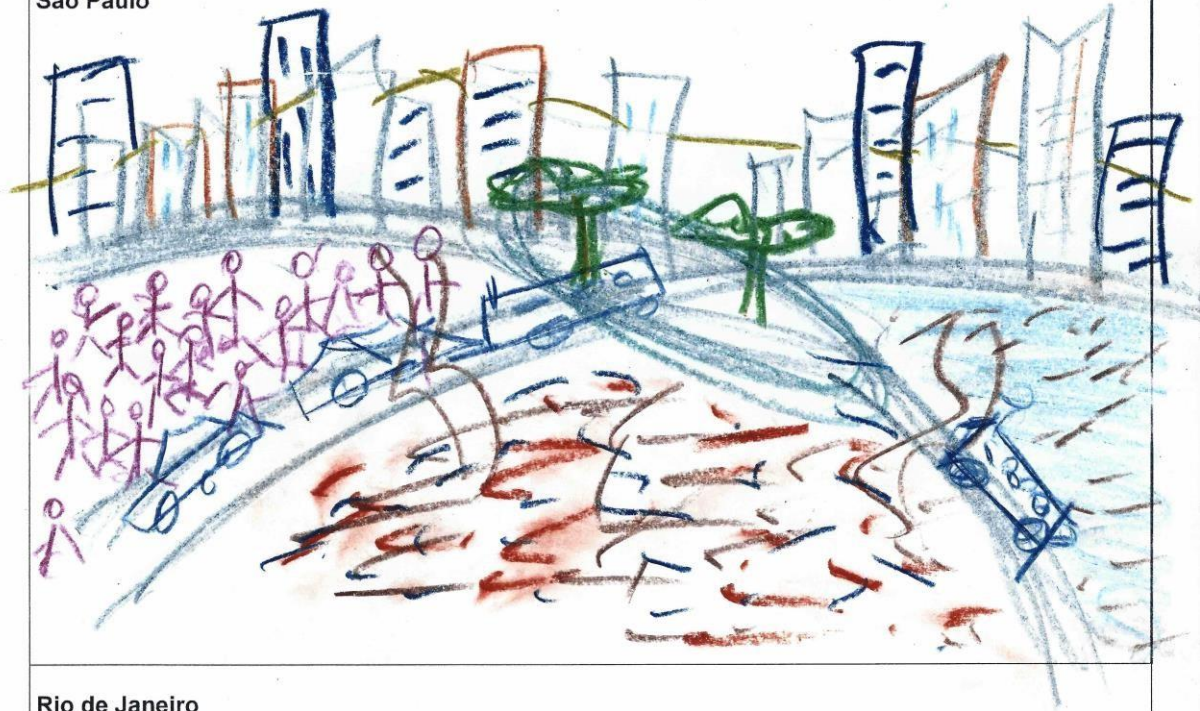


Rio de Janeiro



Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

São Paulo



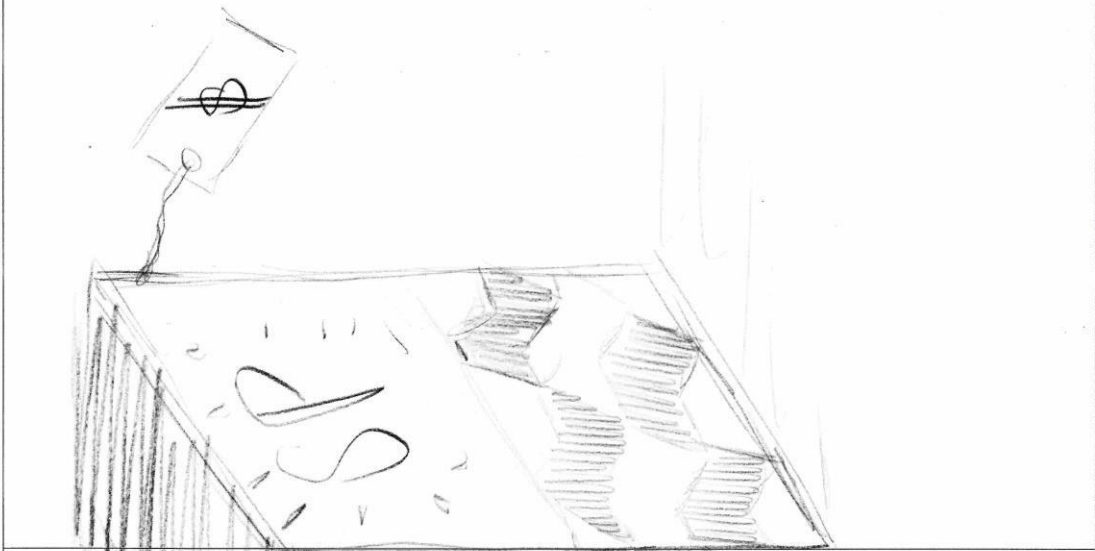
Rio de Janeiro



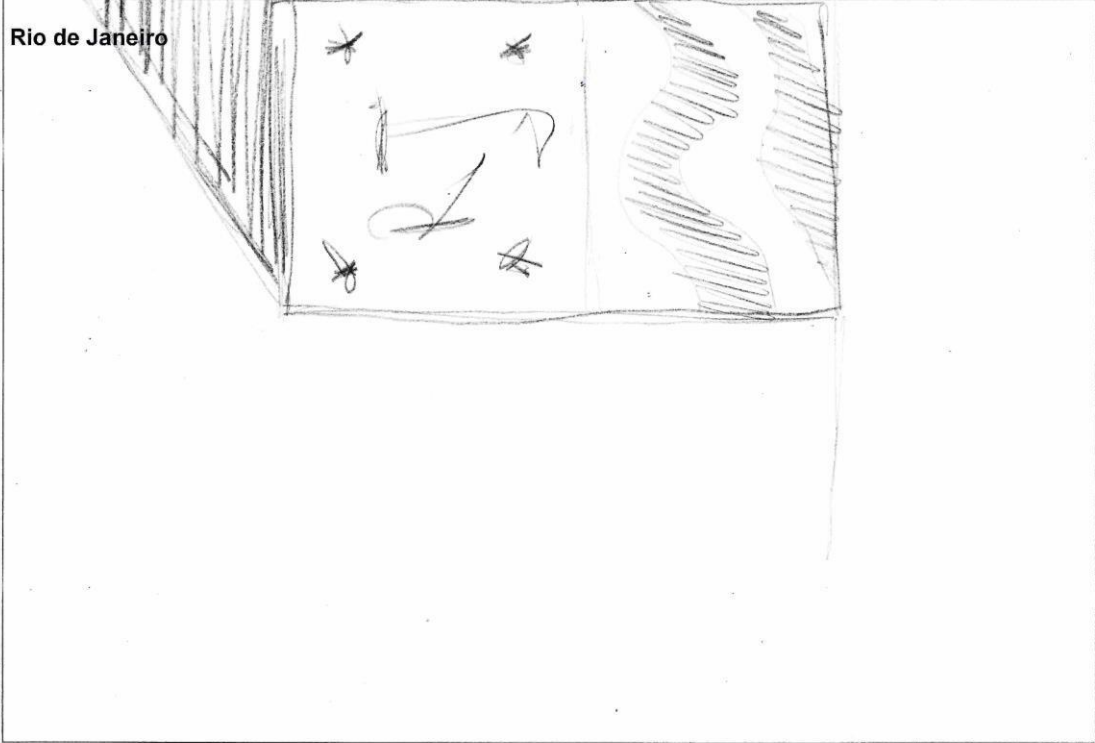


Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

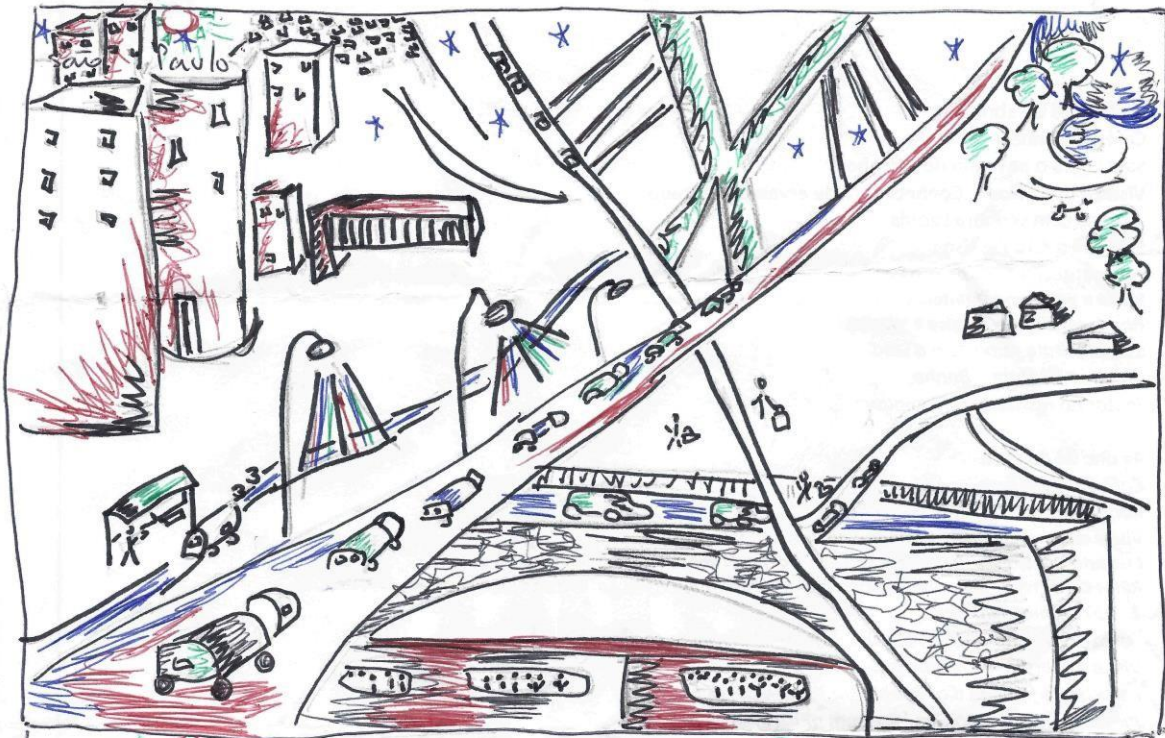
**São Paulo**



**Rio de Janeiro**



Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades:

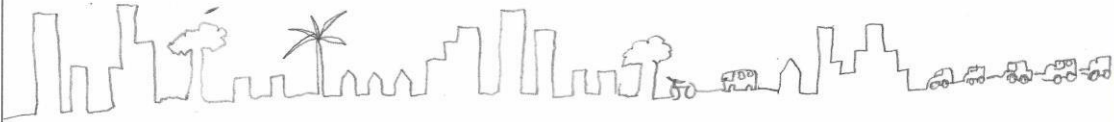


Rio de Janeiro:

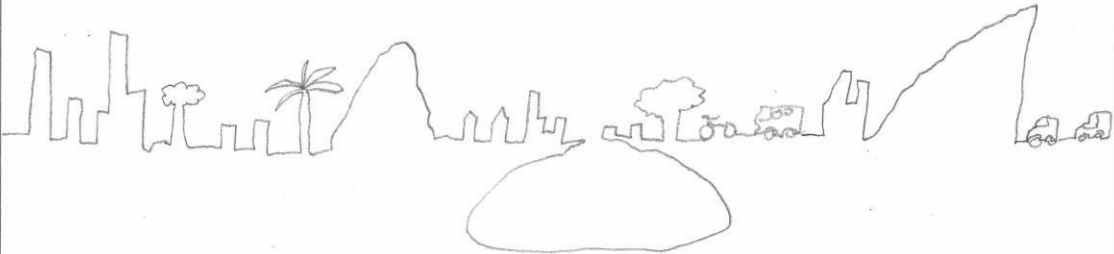


Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

**São Paulo**



**Rio de Janeiro**

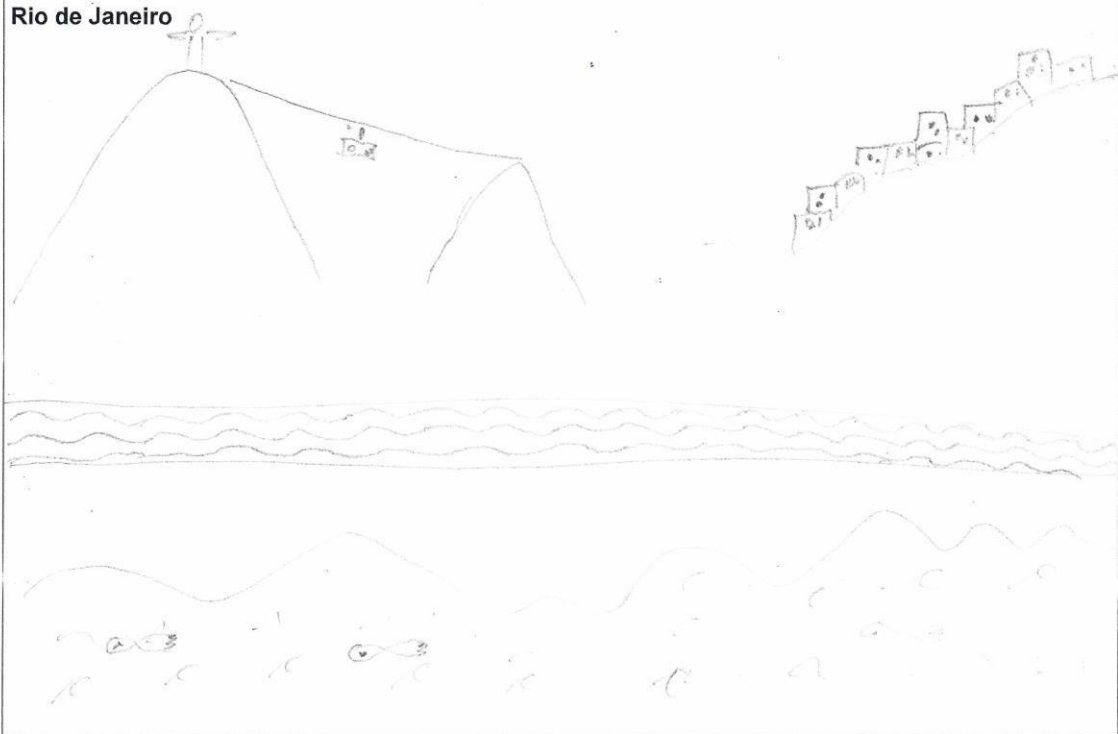


Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

São Paulo

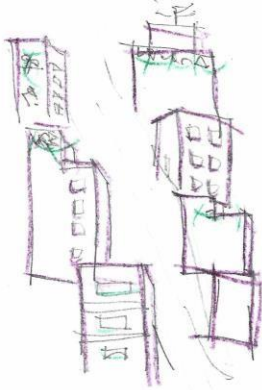


Rio de Janeiro

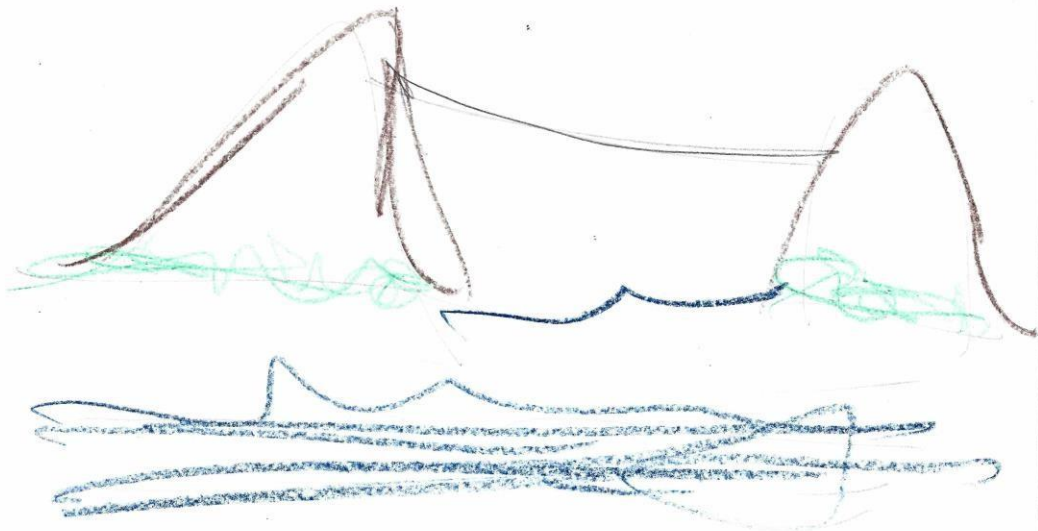


Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

São Paulo

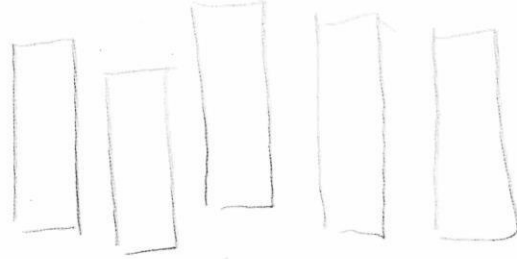


Rio de Janeiro

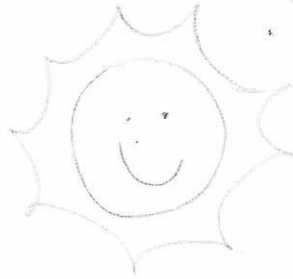


Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

**São Paulo**

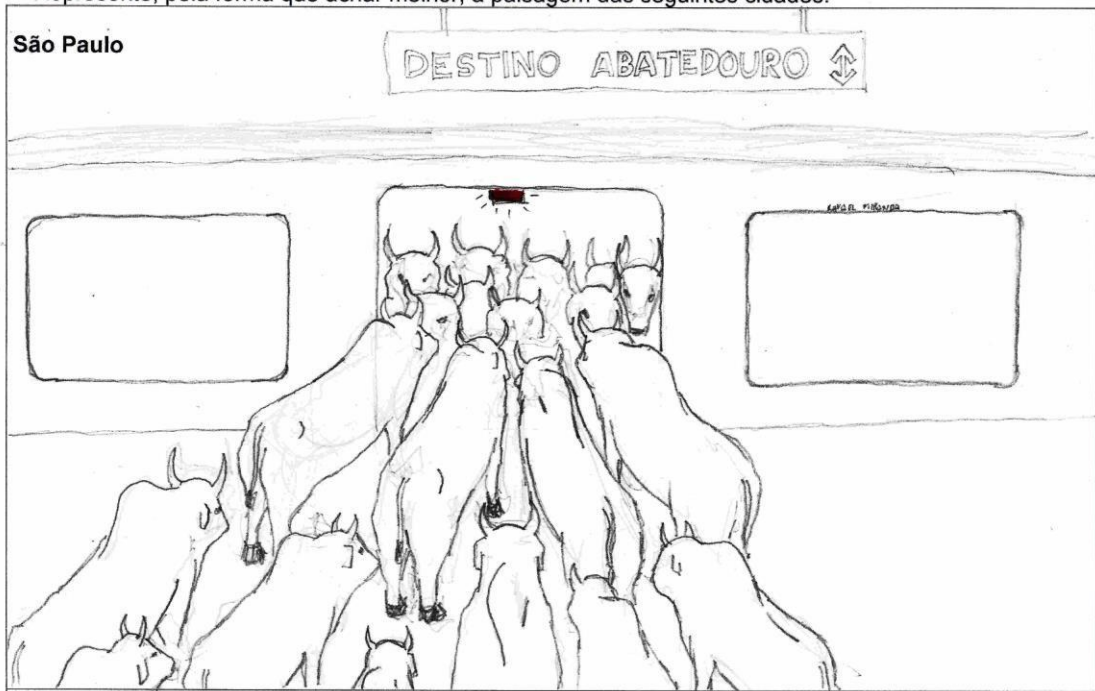


**Rio de Janeiro**

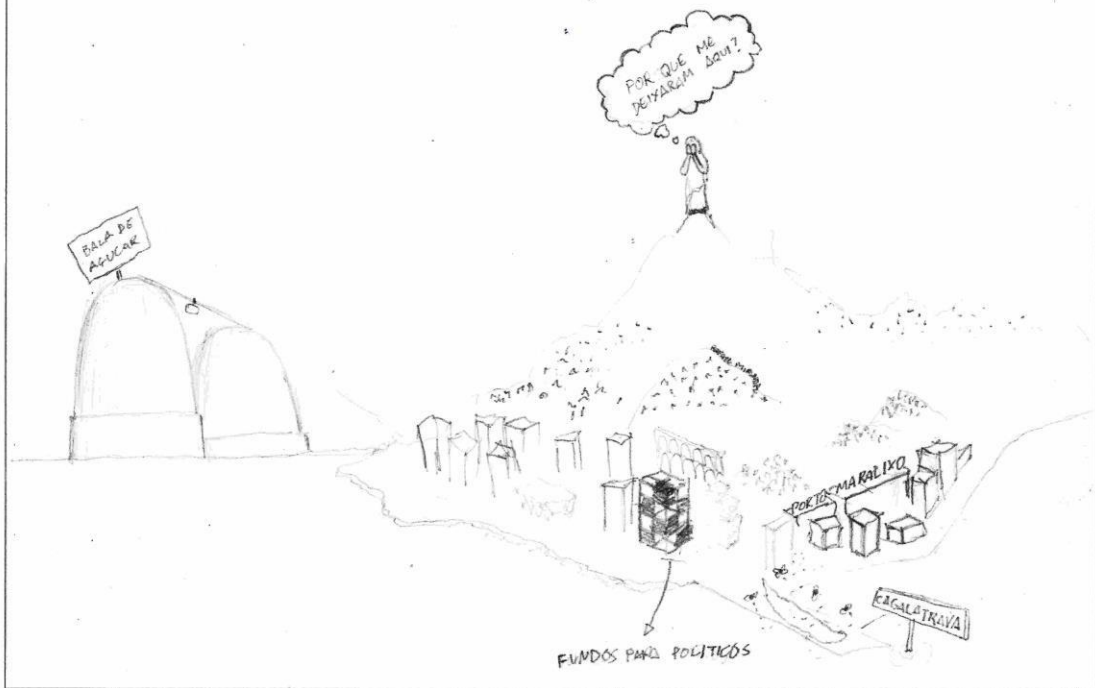


represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades:

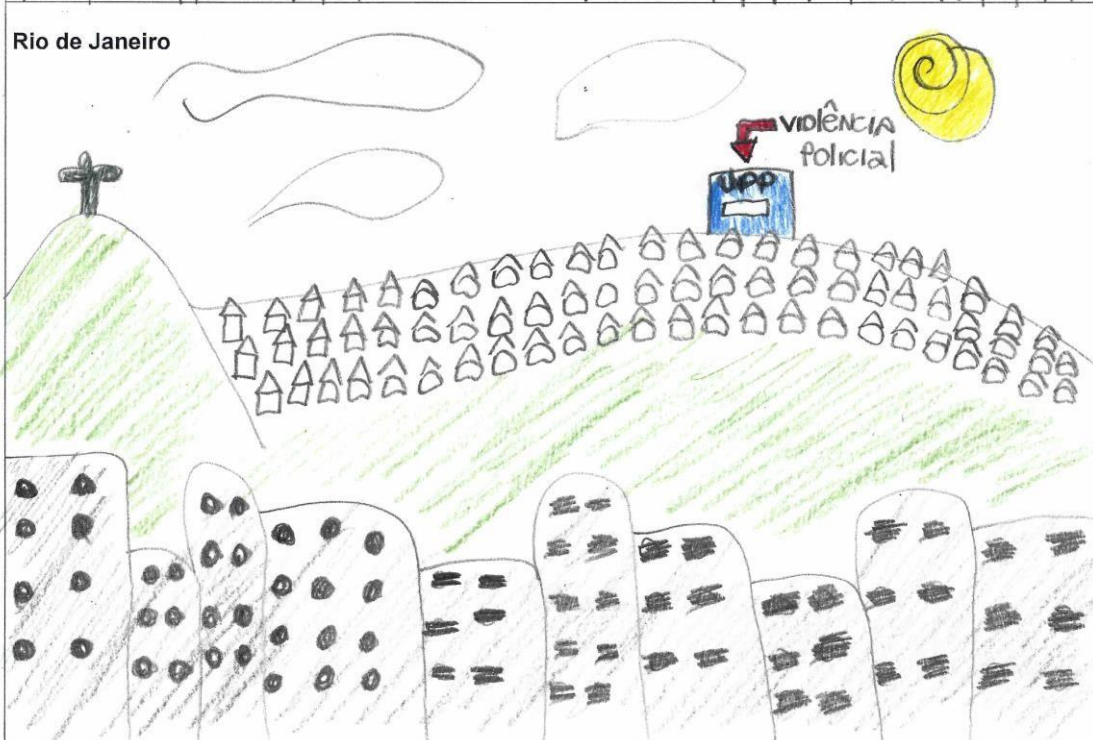
São Paulo



Rio de Janeiro



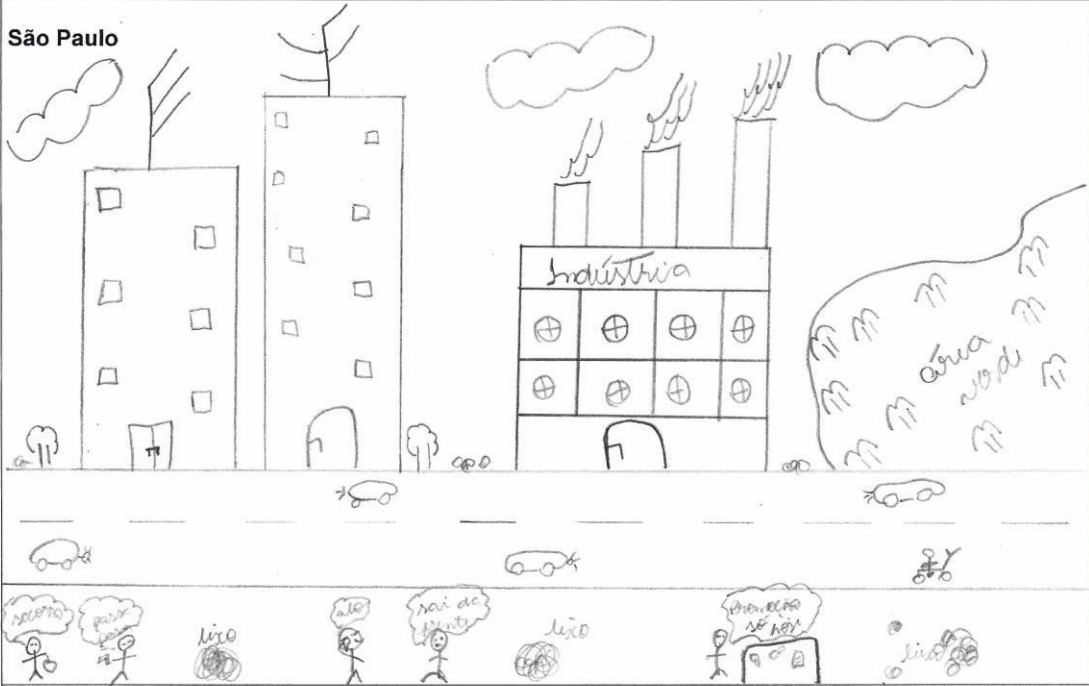
Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades:



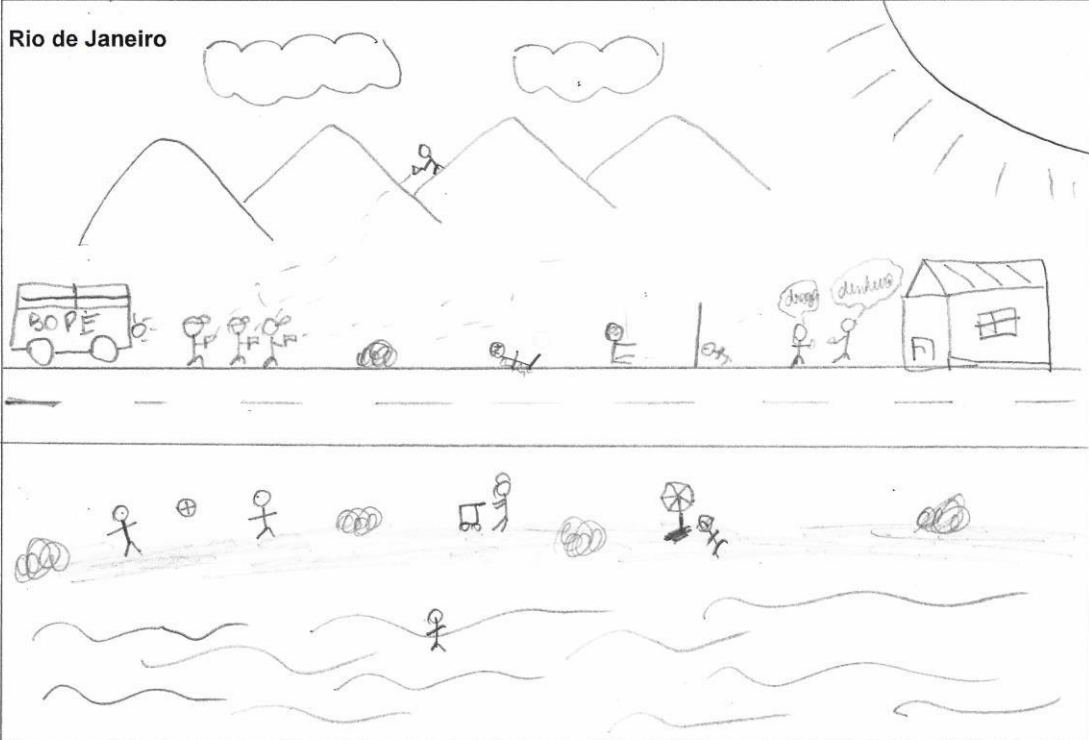


represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

São Paulo



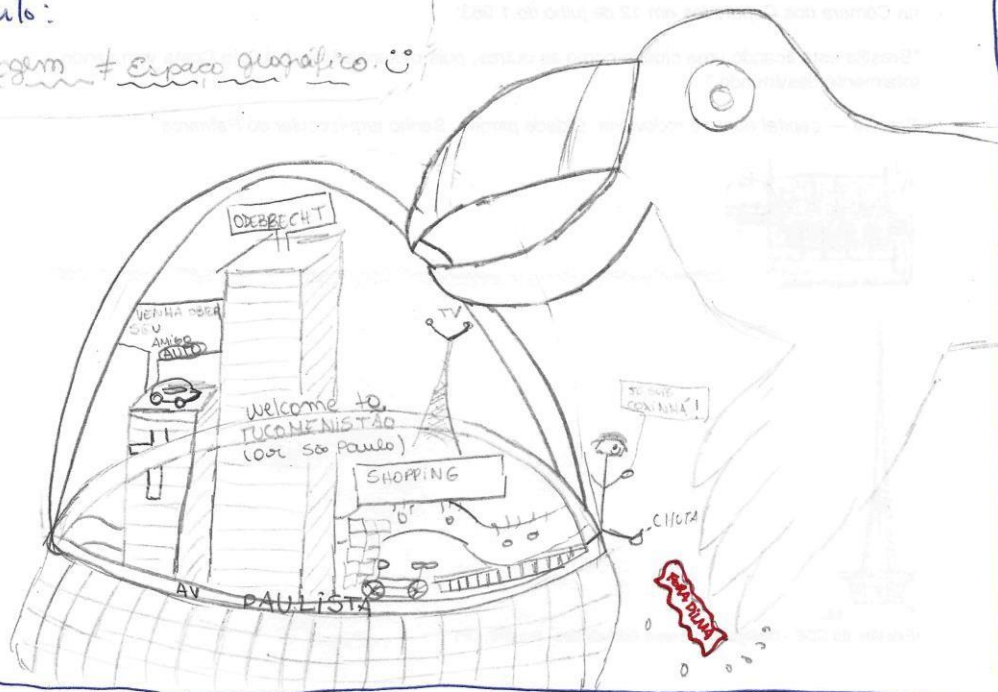
Rio de Janeiro



Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades:

São Paulo:

paisagem + espaço geográfico. :)



Rio de Janeiro:

GLOBO



Represente, pela forma que achar melhor, a paisagem das seguintes cidades.

São Paulo



Rio de Janeiro

