

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS
GERAIS

Muriel Reis dos Santos Machado

GUIA DO CENTRO DE

BELO HORIZONTE
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS
GERAIS

Muriel Reis dos Santos Machado

GUIA DO CENTRO DE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria do Céu Diel de Oliveira.

BELO HORIZONTE
2019

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Machado, Muriel, 1990-

Guia do centro de [manuscrito] / Muriel Reis dos Santos Machado.
– 2019.

176 p. : il. + 1 livro de artista (37, [13] p. : il., p&b. ; 10x15 cm.) em
caixa.

Orientador: Maria do Céu Diel de Oliveira.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 2. Espaço e tempo em arte –
– Teses. 3. Guias – Descrições e viagens – Teses. 4. Arte –
Apreciação – Teses. I. Oliveira, M. C. D., 1962- II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 701.08

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **MURIEL REIS DOS SANTOS MACHADO** Número de Registro **2017674901**.


Título: "Guia do Centro De"



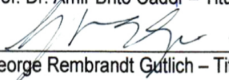
Profa. Dra. Maria do Céu Diel de Oliveira – Orientadora – EBA/UFMG



Profa. Dra. Adriana de Castro Dias Bicalho Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Amir Brito Cadór – Titular– EBA/UFMG



George Rembrandt Gutlich – Titular- EBA/UFMG

Belo Horizonte, 28 de março de 2019.

AGRADECIMENTOS:

Agradeço a cada um que direta ou indiretamente apoiou a construção desse trabalho. Cito aqui, alguns nomes especialmente importantes:

À Maria do Céu, que confiou no processo da pesquisa e com quem conversei longamente sobre a cidade e seus infernos. Por ter incentivado o fazer de mapas, apesar deles.

Aos professores com os quais tive o prazer de aprender durante a pós-graduação: Daisy, Maria do Carmo, Elisa, Amir, Helton, Eugênio e George.

Às amigades que fiz em Belo Horizonte: Luis, pelas muitas trocas, pelas playlists salvadoras, por todo o apoio. Ao Sérgio, pelos bolos de pote necessários, pelas reflexões feitas em meio a caminhadas pela cidade, pelas risadas. À Itamara, por ter a casa mais acolhedora de Belo Horizonte, por suas mãos cuidadosas com as plantas, com seu trabalho e com seus amigos. À Natália, por suas reflexões sempre precisas e generosas. À Suryara e Virgílio, por seu acolhimento.

Aos encontros e trocas que ocorreram no Estúdio Guaco, em especial, ao grupo de Processos de Criação em Imagem e Escrita.

Aos amigos que fiz enquanto dançava: Marcella, Rafael, Jéssica, Fernanda e Babi.

Aos membros do NaCasa: Diego, Anna, Leandro, Fabrício, Franco, Carla e Meg, por terem compartilhado seus dias comigo e por terem me ensinado sobre sua dedicação pela arte, diária e em coletivo.

Às amigas/irmãs que permaneceram sempre presentes, apesar da distância: Gisely, Camila, Laís, Pamella, Mariana e Júlia.

Aos meus pais, Arlene e Nelson, pelo amor e apoio incondicional sem os quais certamente este trabalho não seria possível. Guias mutantes, abertos e carinhosos diante das mais assombrosas incertezas.

RESUMO:

Antes de partir em direção ao desconhecido um viajante planeja rotas, determina pontos turísticos de seu interesse e pesquisa imagens convidativas com o objetivo de selecionar um destino. Através desses recortes, certas imagens prevalecem em relação a outras, orientando possíveis percursos. Para alcançar o *centro* de sua peregrinação, o viajante pode sentir a necessidade de utilizar um guia que oriente o seu caminho. A presente pesquisa tem como ponto de partida percursos realizados por entre bairros de Belo Horizonte, São José e Florianópolis, e a partir destes deslocamentos, surgiu o interesse de criar uma publicação que se aproximasse da linguagem presente nos guias turísticos. *O Guia do Centro De* foi elaborado a partir da apropriação do conteúdo de publicações deste gênero e também conta com o uso de imagens e textos autorais. Neste sentido, a busca por um *centro*, por um alvo certo em uma viagem, tornou-se tema para a produção artística, que se interessou pelas amplas possibilidades interpretativas ligadas a este termo. Mais do que estipular rotas que orientam o leitor através do espaço, o *Guia do Centro De* norteia percursos através do universo das imagens. Nos cinco ensaios presentes nesta dissertação são feitos comentários sobre algumas das imagens que foram essenciais para a produção do guia.

Palavras chave: Imagem, Espaço, Percurso, Manual, Normatividade, Centro.

ABSTRAC:

Before heading off into the unknown, a traveler studies routes, determines places of interest and looks up for appealing images with one particular goal: select a destination. Among these presets, certain images prevail in relation to others, suggesting possible paths. To reach the center of the peregrination, the traveler may feel the need to use a guide that shows the way. The current research has its starting point in courses carried out between neighborhoods in Belo Horizonte, São José and Florianópolis. From these experiences, emerged the interest to create a publication that approached the language present in tourist guides. The *Guia do Centro de* was elaborated from the appropriation of parts of different guides and also counts on authorial images and texts. In this direction, the search for a *center*, for a precise target in a travel, became theme for the artistic production, interested in the ample interpretative possibilities attached to this term. More than stipulating routes that orient the reader through space, the *Guia do Centro de* guides paths through the universe of images. Through the five essays present in this dissertation, comments are made on some of the images that were determinant to produce the guide.

Keywords: Image, Space, Route, Manual, Normativity, Center.

LISTA DE FIGURAS POR CAPÍTULOS

GUIA PARA TRAÇAR UMA CIRCUNFERÊNCIA

Figura 01 - Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica, atque technica Historia*, 1618, p. 2

<<https://pt.scribd.com/document/360081160/Robert-Fludd-Utriusque-Cosmi-Maioris-Scilicet-Et-Minoris-V1-p26>>.....23

Figura 02 - Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica, atque technica Historia*, 1618, p. 49

<<https://pt.scribd.com/document/360081160/Robert-Fludd-Utriusque-Cosmi-Maioris-Scilicet-Et-Minoris-V1-p26>>.....24

Figura 03 - Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica, atque technica Historia*, 1618, página de rosto.

<<https://pt.scribd.com/document/360081160/Robert-Fludd-Utriusque-Cosmi-Maioris-Scilicet-Et-Minoris-V1-p26>>.....25

Figura 04 - Referências coladas na parede (acervo pessoal).....26

Figura 05 - William Kentridge, *Peripheral Thinking*, 2015 (frame do vídeo).....27

Figura 06 - William Kentridge, *Peripheral Thinking*, 2015 (frame do vídeo).....28

GUIA DE VIAGEM

Figura 07- Raimond Chaves, registro fotográfico de viagem, 1999.

<<http://universes-in-universe.de/columna/col63/img-03.htm>>.....43

Figura 08 - Raimond Chaves, registro fotográfico de viagem, 1999.

<<http://universes-in-universe.de/columna/col63/img-06.htm>>.....44

Figura 09 - Mapa turístico do centro histórico de Florianópolis idealizado pela Câmara de Dirigentes Lojistas de Florianópolis, 2014. <<http://www.roteiroautoguiado.com.br/mapa.php>>.....45

Figura 10 - Guia Michelin, edição de 1925. <https://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=22732465272&searchurl=yrh%3D1950%26x%3D0%26y%3D0%26bi%3D0%26ds%3D30%26bx%3Doff%26sortby%3D1%26kn%3Dmichelin%2Bguides&cm_sp=snippet-_-srp2-_-title23>.....46

Figura 11 - Guia Fiat Automóveis, *Minas Gerais: o guia das maiores atrações do estado*, 1991 (acervo pessoal).....47

Figura 12 - Alguns dos guias utilizados como referência, 2019 (acervo pessoal).....48

Figura 13 - Muriel Machado, *Guia do Centro de* , p. 18, 2019 (acervo pessoal).....49

Figura 14 - Muriel Machado, *Guia do Centro De* , p.20 e p.21, 2018 (acervo pessoal).....50

Figura 15 - Muriel Machado, *Guia do Centro De* , p. 17, 2019 (acervo pessoal).....51

Figura 16 - Muriel Machado, *Guia do Centro De* p.2 2018 (acervo pessoal).....52

GUIA PARA OLHAR UMA PAISAGEM

Figura 17 - Cartão postal de Florianópolis, ponte Hercílio Luz, (acervo pessoal).....79

Figura 18 - Juan Basilio Gomez. *El Dibujo a la pluma*. p. 26, 1959, (acervo pessoal).....80

Figura 19 - Gabriel Trajan Neto, *Como fotografar a natureza*, 1981, p. 18 (acervo pessoal).81

- Figura 20** -Albrecht Dürer, *Unterweysung der Messug*, 1538.
<Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin>.....**82**
- Figura 21** - Muriel Machado, *Guia do Centro De* , p.27, 2018
(acervo pessoal).....**83**
- Figura 22** - Richard Long , *England*. Parque Ashton Bristol, 1967.
<<http://www.tate.org.uk/art/artists/richard-long-1525>>.....**84**
- Figura 23** -Richard Long , *England*. Parque Ashton Bristol, 1967
<<http://www.tate.org.uk/art/artists/richard-long-1525>>.....**85**

GUIA DE SABERES

- Figura 24** - Edwin G. Lutz, *Drawing made easy*,1935. p.88
<<https://pt.scribd.com/document/132118642/E-G-Lutz-Drawing-Made-Easy>>.....**105**
- Figura 25** - Denis Diderot e Jean Le Rond d'Alambert, *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751 – 1772, p. 111.
<<https://standrewsrarebooks.files.wordpress.com/2013/07/diderot-encyclopedia-gravure.jpg>>.....**106**
- Figura 26** - Muriel Machado, *Guia do Centro de* ,2019 p.38 e 39
(acervo pessoal).....**107**
- Figura 27** - Muriel Machado, *Guia do Centro de* , 2018. p.12 e 13
(acervo pessoal).....**108**
- Figura 28** -Walmor Corrêa, *Capelobo*, 2006.
<<http://www.walmorcorrea.com.br/obra/memento-mori/>>.....**109**
- Figura 29** -Paulo Bruscky, *Bruscky Invent's*, 198-. página de rosto.
<<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2010/09/02/paulo-bruscky-3/>>.....**110**
- Figura 30** -Muriel Machado, *Guia do Centro De* , p. 47, 2019
(acervo pessoal).**111**

Figura 31 - -Muriel Machado, *Guia do Centro De* , p. 47, 2019 (acervo pessoal).....**112**

GUIA PARA UM CENTRO

Figura 32 - Steven Soderbergh. *Kafka*, 1991 (frame do vídeo).....**135**

Figura 33 -Hearst Castle. Califórnia, Estados Unidos, 1947.
< <http://globedia.com/cine-fotos-verdadera-xanadu-orson-welles-simeon-mansion-william-randolph-hearst>>**136**

Figura 34 -Orson Welles, *Cidadão Kane*, 1941 (frame do filme)**137**

Figura 35 - Lara Almarcegui, *Guia de terrenos baldios de São Paulo*, 2006.
<<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001080.html>>.....**138**

Figura 36 -Lara Almarcegui, *Guia de terrenos baldios de São Paulo*, 2006.
<<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2010/08/05/lara-almarcegu/>>.....**139**

Figura 37 – Muriel Machado, *Guia do Centro De* , p. 41, 2019 (acervo pessoal).....**140**

Figura 38 -Muriel Machado, *Guia do Centro De* , p. 41, 2019 (acervo pessoal).....**141**

Figura 39 - Publicidade em Casa e Jardim, Ano XI, Nº95, dezembro de 1962 (acervo pessoal).....**142**

Figura 40- Hotpont Refrigerator, 1953 (acervo pessoal).....**143**

Figura 41 - Frame do filme *Não sou seu negro*, direção de Raoul Peck,2017.....**144**

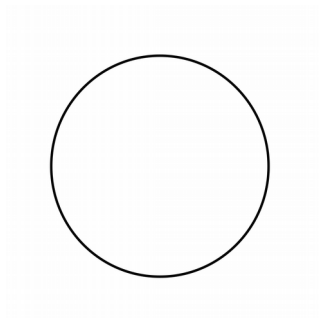
Figura 42 - Muriel Machado, Sem título, 2018 (acervo pessoal)
.....**145**

SUMÁRIO:

<i>GUIA PARA TRAÇAR UMA CIRCUNFERÊNCIA.....</i>	<i>21</i>
<i>GUIA DE VIAGEM.....</i>	<i>41</i>
<i>GUIA PARA OLHAR UMA PAISAGEM.....</i>	<i>77</i>
<i>GUIA DE SABERES.....</i>	<i>103</i>
<i>GUIA PARA UM CENTRO.....</i>	<i>133</i>

GUIA PARA TRAÇAR UMA

CIRCUNFERÊNCIA



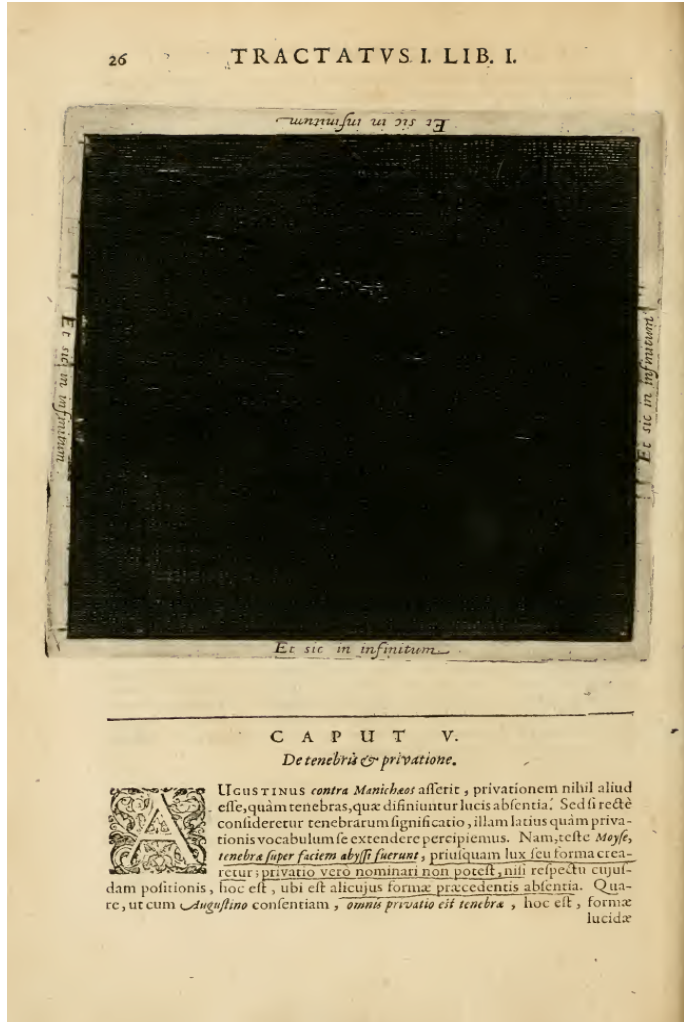


Figura 01 – Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica, atque technica Historia*, 1618, p.26.

<<https://pt.scribd.com/document/360081160/Robert-Fludd-Utriusque-Cosmi-Majoris-Scilicet-Et-Minoris-V1-p26>>

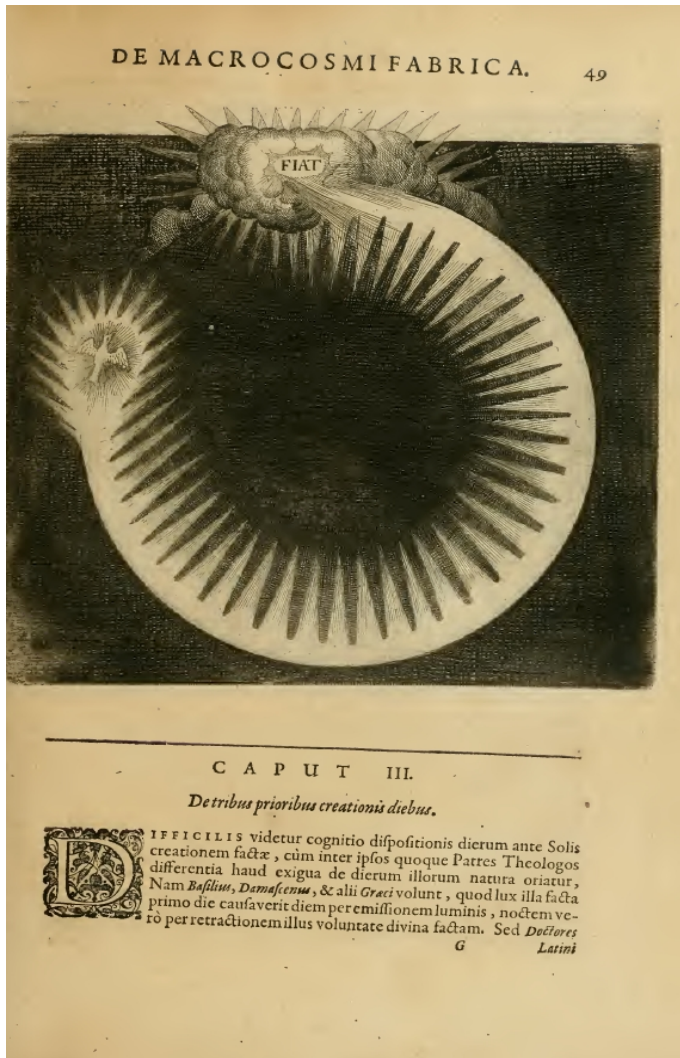


Figura 02 – Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica, atque technica Historia*, 1618, p. 49.

<https://pt.scribd.com/document/360081160/Robert-Fludd-Utriusque-Cosmi-Majoris-Scilicet-Et-Minoris-V1-p26>



Figura 03 – Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica, atque technica Historia*, 1618, página de rosto.

.<<https://pt.scribd.com/document/360081160/Robert-Fludd-Utriusque-Cosmi-Maioris-Scilicet-Et-Minoris-V1-p26>>



Figura 04 – Referências coladas na parede (acervo pessoal)

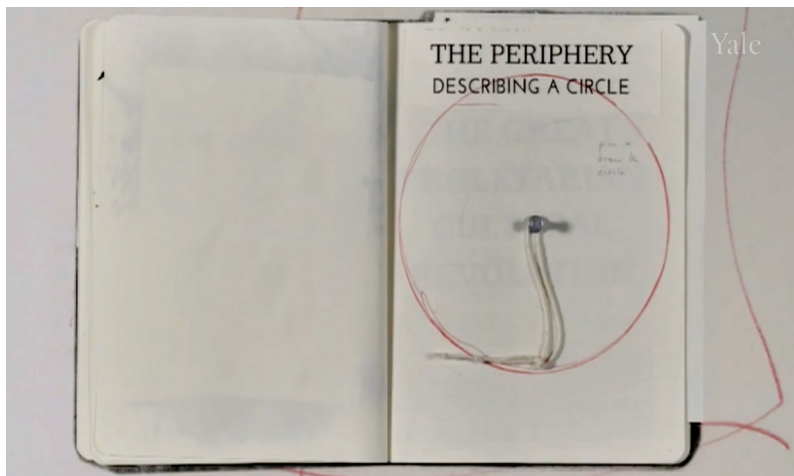


Figura 05 – William Kentridge, *Peripheral Thinking*, 2015 (frame do vídeo)



Figura 06 – William Kentridge, *Peripheral Thinking*, 2015 (frame do vídeo)

Determinar o centro de uma pesquisa é uma ação complexa e sem respostas seguras. Para tanto, talvez seja necessário inicialmente estipular uma circunferência, um limite que possa ajudar o leitor a acompanhar uma linha de raciocínio escolhida entre tantas outras possibilidades. A circunferência é uma forma conhecida, capaz de transmitir algum tipo de defesa com relação à imensidão que resguarda para longe de suas fronteiras. Ao longo da história da arte no Ocidente, muitos foram os autores e artistas que se utilizaram desta forma para criar esquemas capazes de representar suas visões de mundo e os temas presentes em seus campos de estudo. Ao abrir a vigésima sexta página do primeiro volume da obra *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica, atque technica Historia*, por exemplo, o leitor se confronta com a imagem inteiramente preenchida de negro (Figura 1). Nos quatro cantos desta figura está repetida uma indicação que auxilia o leitor a interpretá-la: “Est sie infinitum”, ou, “assim é o infinito” demarca a versão de Robert Fludd¹ para o universo antes da criação divina. Em sua teologia do universo, o autor procurou reunir diversos conhecimentos de seu tempo e

1

Robert Fludd foi médico, matemático e filósofo ocultista nascido em 1574 e falecido em 1637. Para realizar suas amplas pesquisas, o autor foi um dos primeiros pensadores do seu período a participar do *Gran Tour*, circuito de viagens através da Europa que anos depois caracterizaria os primórdios da prática turística como a conhecemos na contemporaneidade.

apresentar uma visão integral do cosmos desde o seu surgimento. Ao passar de páginas desta sua obra, uma sequência de transformações acontece diante dos olhos do leitor e tem suas etapas comentadas ao longo do livro — eis que, em meio às sombras do nada, o espírito divino esculpe uma circunferência em meio à escuridão (Figura 2) e através dela estabelece o surgimento da terra, dos astros e da vida. A partir desta forma o pensamento de Fludd estrutura o macrocosmo, espaço divino onde repousam os astros, e o microcosmo, espaço onde se encontram as particularidades do homem. Na Figura 3, um esquema demonstra as relações entre os círculos etéreos e aqueles presentes no microcosmo: as órbitas do macro envolvem o microcosmos através de suas estrelas fixas e planetas, determinando as relações entre os seus círculos mais internos. Ao longe e acima deste sistema, a imagem mostra um ser alado que segura uma corda com ambas as mãos – é um gênio do tempo, que ao puxar o fio que o vincula aos cosmos se torna capaz de dar movimento às transformações dos astros. (GODWIN, 2018. p.48).

Ao buscar estipular um tipo de correspondência entre o mundo celestial e aquele presente no mundo dos homens, Fludd esperava criar um manual que fosse capaz de elucidar todo o conhecimento de seu período — uma ambição grandiosa,

enciclopédica, bastante inserida no contexto de origem de sua obra. A partir do século XVI, haveria uma mudança na cultura ocidental, cada vez mais interessada em produzir e distribuir o conhecimento. Neste contexto histórico a própria figura do homem também passaria a se tornar um tema importante a ser estudado – não por acaso, uma figura masculina ganha destaque nos círculos internos do microcosmos proposto por Fludd. Este desejo em alcançar o *centro* do conhecimento, de estipular uma ordem para as ações da natureza e explaná-la em sua integridade nas páginas de um livro marcaram ambições presentes em muitas obras deste período.

A circunferência escolhida para traçar a pesquisa que aqui se segue tem como objetivo estipular alguns comentários sobre a elaboração de uma publicação chamada *Guia do Centro De* , e envolve posicionamentos pessoais, não uma busca por um caráter universal do conhecimento como ocorria nas investigações propostas por Fludd, por exemplo. Como ponto de partida, foram levados em consideração deslocamentos feitos na cidade de Florianópolis (SC), São José (SC), e Belo Horizonte (MG): através de percursos por entre diferentes bairros destas localidades, surgiu a proposta de realizar uma publicação que se aproximasse da linguagem presente nos guias turísticos e que discutisse sobre questões comumente abordadas

neste tipo de publicação. Ao longo do processo artístico surgiram dúvidas com relação aos lugares que costumam receber maior destaque neste tipo de material e o interesse em investigar sobre as suas formas de representação. No capítulo *Guia de Viagem*, algumas destas questões são abordadas dando especial atenção para o olhar da indústria do turismo com relação ao espaço – através da produção das suas imagens, o viajante ou morador recebe orientações sobre possíveis vínculos entre as suas percepções com lugares por onde transita, recebendo também instruções relativas aos espaços que devem ser compreendidos como merecedores de sua atenção. É importante apontar, que o formato percebido nesta dissertação, assim como o da própria obra artística, levaram em conta referências providas deste universo específico. Sabendo-se que guias de viagem comumente adotam um formato reduzido para facilitar o deslocamento, pareceu ser coerente adotar um formato semelhante (tanto na dissertação quanto na produção da obra), que implicasse, também, em maior intimidade com o leitor.

Quando a produção do guia passou a se interessar pela representação da cidade a partir do material voltado ao viajante compreendeu que, para a indústria do turismo, a imagem vinculada ao espaço poderia ser utilizada como forma de

recurso pedagógico, através de fotografias e cartões-postais. Desta forma, a pesquisa passou a compreender a relevância da visualidade na orientação do leitor, entendendo que a imagem se tornaria um tipo de *destino* para sua própria elaboração. No capítulo *Guia para olhar uma paisagem*, os termos *guia* e *centro* possuem sentidos diferentes daqueles propostos no primeiro capítulo e passam a estar atrelados à utilização da imagem como recurso de localização e orientação do viajante/observador.

Guia é um termo de amplas significações – mais do que fazer referência a um direcionamento para o turista em uma viagem, esta palavra também se aproxima do material de referência capaz de auxiliar seu leitor a alcançar um objetivo determinado. Pensando sobre os manuais e os métodos apresentados em seu conteúdo, no capítulo *Guia de Saberes*, o *centro* se tornou a própria linguagem a partir da qual um manual transmite suas recomendações. É a partir dela que serão abordadas normatividades adotadas por outros materiais instrutivos de seu tempo e das instituições vinculadas ao saber. Uma importante referência para esta forma de publicação foram livros enciclopédicos elaborados ao longo do Renascimento e da Modernidade como *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica, atque technica Historia*,

proposto por Fludd, ou a *Encyclopedie* proposta por Diderot e D'Alambert. A partir deste tipo de obras continham recursos visuais que denotavam o desejo de ordem e de sistematização deste respectivo período. Mais do que organizar saberes de seu tempo livros a *Encyclopedie*, por exemplo, ajudaram na construção de um círculo, uma visão do mundo ocidental e de seu contexto histórico.

Ao voltar seu interesse para a produção de suas próprias imagens, o *Guia do Centro De* acabou gerando desestabilizações em sua metodologia sistemática, encontrando dificuldades em estabelecer uma rota precisa para melhor orientar o leitor. A partir desta reflexão, o processo de criação se interessou em investigar sobre possíveis vínculos entre imagem e espaço, assim como sobre as influências geradas pela representação sobre a percepção de moradores e visitantes de uma determinada localidade. No capítulo *Guia para um centro*, o texto da dissertação procurou estipular aproximações entre as contradições presentes no formato do livreto turístico e um tipo de desorientação que é causado pelos espaços de maior destaque no meio institucional.

O objetivo desta pesquisa é discutir sobre um processo criativo e estipular relações entre suas imagens com outras

referências inspiradoras - para tanto, a pesquisa apresenta cinco ensaios (que podem também ser entendidos como cinco pontos de partida, ou cinco percursos possíveis, paralelos ao processo prático), que propõem comentários sobre a produção artística. Assim como a imensidão negra que antecede a criação divina descrita na obra de Fludd, para além da circunferência inscrita para esta pesquisa existem, certamente, inúmeros outros universos possíveis que não foram descritos neste texto.

Talvez o leitor fique um pouco confuso com quantidade de referências utilizadas nos guias e na distância entre suas origens. Como mostra a Figura 04, ao longo do processo de elaboração do guia diversas referências se tornaram pertinentes para a produção da publicação e eram fixadas na parede para facilitar aproximações e reflexões. Compreendendo que na imagem existe um tipo de “vontade” que faz referências próprias e que remete àqueles programas visuais responsáveis por sua representação (DIEL, 2010, p. 20), nos ensaios seguintes, o leitor encontrará comentários sobre algumas das figuras que impuseram suas presenças de forma contundente sobre o processo artístico. Essas figuras inspiradoras foram divididas em pequenos grupos e antecedem comentários escritos sobre os vínculos entre elas.

Para auxiliar nesse processo de assimilação deste método escolhido, cito o trabalho de outro artista visual, William Kentridge², que ao comentar sobre seu próprio processo criativo lembrou-se de todas as imagens que vislumbrava ao caminhar por seu atelier: dispostas pelas paredes estavam fotografias antigas, artistas inspiradores, fragmentos de textos reflexivos, entre muitas outras referências. Algumas delas possuíam vínculos bastante próximos entre si, outras estabeleciam laços profundamente distantes. Paralela a esta visão periférica que circunda o processo de todo aquele que trabalha com imagens, Kentridge apontou a existência de um “pensamento periférico”, uma estrutura reflexiva em que memórias, afetos e referências de universos distantes invadem o tema selecionado pelo artista e impõem suas presenças sobre o processo artístico (Figura 05). Quando comentou sobre um desenho feito em seu quintal de uma linda árvore de origem africana (Figura 06), Kentridge afirmou:

A árvore nunca pode ser apenas a própria árvore: nossa biografia, nossas memórias, nossos pensamentos são também parte do que consiste em enxergá-la.

2

William Kentridge é um artista sul-africano nascido em 1955. Suas investigações são feitas a partir de uma grande variedade de técnicas, como desenhos, animações, instalações, performances, xilogravuras, entre outras. Atualmente o artista trabalha em seu atelier, em Johannensburgo.

Para ser esquemático, poderíamos dizer que ela funciona como se fosse um *centro* e que todos esses outros pensamentos estão em sua periferia, surgindo para curvar ou quebrar os seus galhos. Assim, tudo aquilo que lhe parece externo, na realidade, não pode ser mantido fora do centro.³ (KENTRIDGE, 2015).

3

Tradução livre: “So the tree can never just be the tree itself: our biography, our memories, our thoughts are part of what it is to see the tree. To be schematic, we could say that the tree is the center and that all these other thoughts are at the periphery, coming down to sit down and way down or crack the branches of the tree. That which seems extraneous cannot be kept out of the center”.

GUIA DE VIAGEM

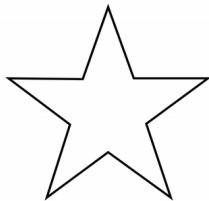




Figura 07 – Raimond Chaves, registro fotográfico de viagem. 1999.
<<http://universes-in-universe.de/columna/col63/img-03.htm>>



Figura 08 – Registro da exposição Expedición al Dibujo, Fundación Alzate Avendaño, Bogotá , 1999.

<<http://www.universes-in-universe.de/columna/col63/img-06.htm>>

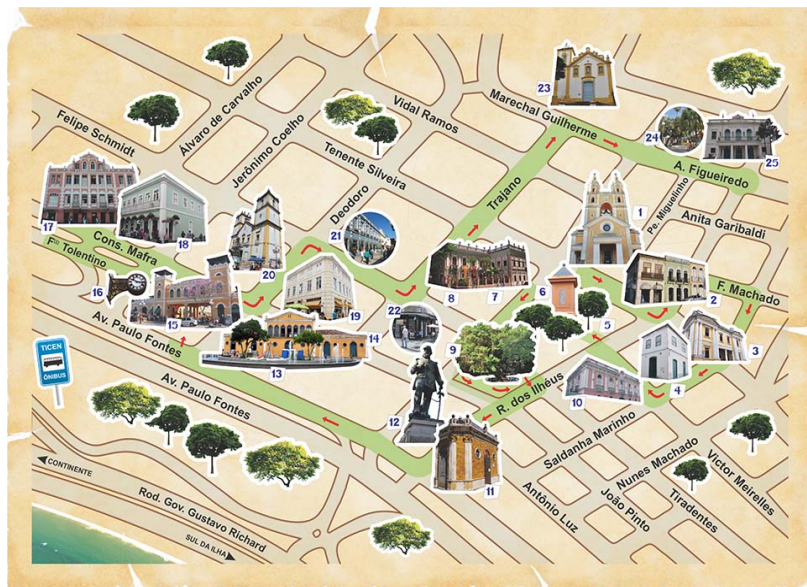


Figura 09 – Mapa turístico do centro histórico de Florianópolis idealizado pela Câmara de Dirigentes Lojistas de Florianópolis, 2014.
 <<http://www.roteiroautoguiado.com.br/mapa.php>>

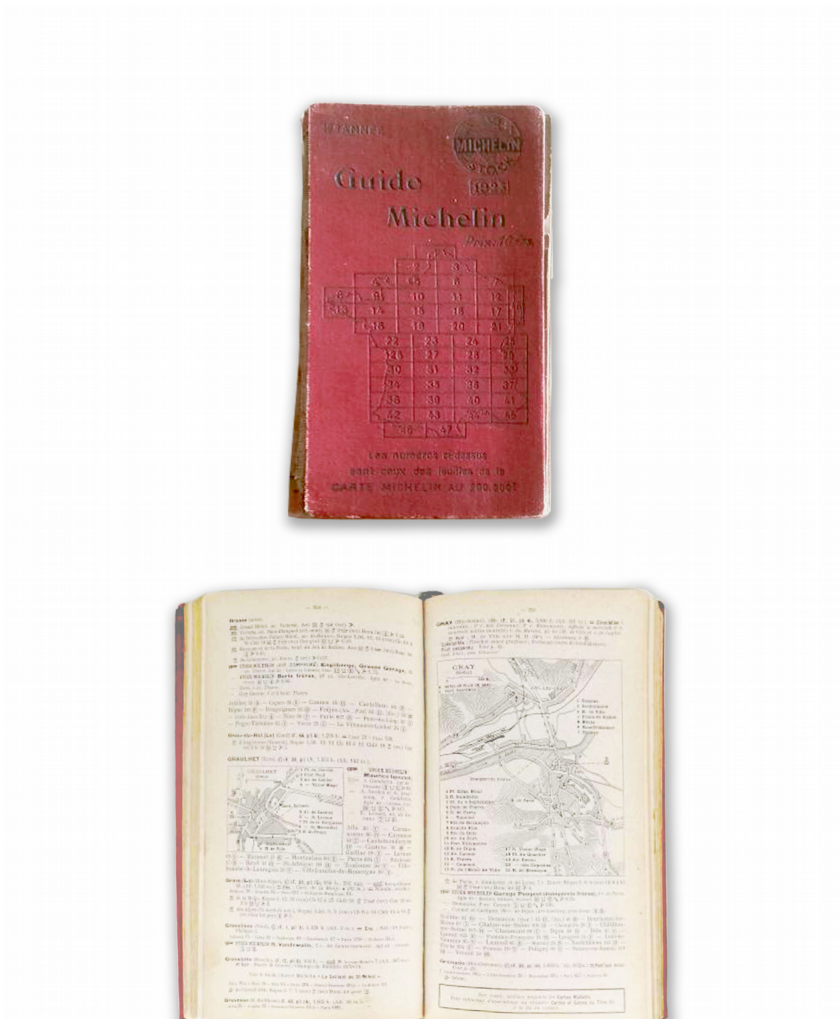


Figura 10 – Guia Michelin, edição de 1925.

<https://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?>

[bi=22732465272&searchurl=yrh%3D1950%26x%3D0%26y%3D0%26bi%3D0%26ds%3D30%26bx%3Doff%26sortby%3D1%26kn%3Dmichelin%2Bguides&cm_sp=snippet-_srp2-_title23>](https://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=22732465272&searchurl=yrh%3D1950%26x%3D0%26y%3D0%26bi%3D0%26ds%3D30%26bx%3Doff%26sortby%3D1%26kn%3Dmichelin%2Bguides&cm_sp=snippet-_srp2-_title23)

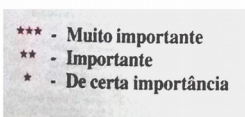


Figura 11 – Guia Fiat Automóveis, Minas Gerais: o guia das maiores atrações do estado, edição de 1991 (acervo pessoal).



Figura 12– Alguns dos guias utilizados como referência, 2019 (acervo pessoal).

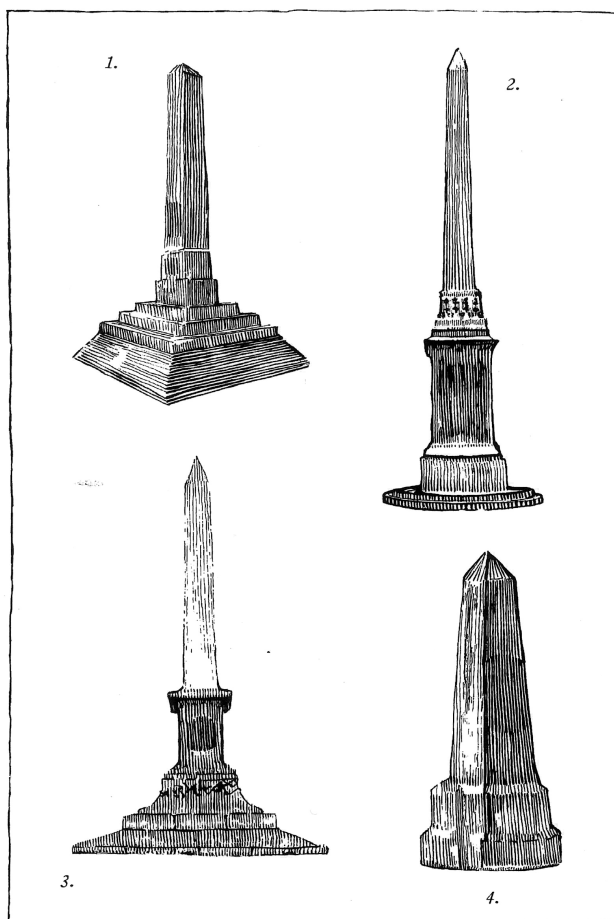
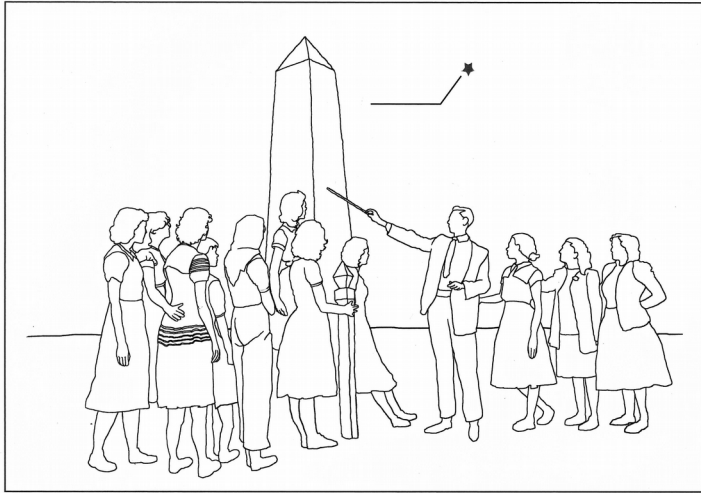


Figura 13– Muriel Machado, *Guia do Centro de* , p. 18, 2019 (acervo pessoal).



*Os monumentos são
um acontecimento importante,*

1.



2.

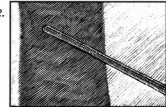


Imagem 14– Muriel Machado, *Guia do Centro De* , p. 20 e 21, 2019
(acervo pessoal).

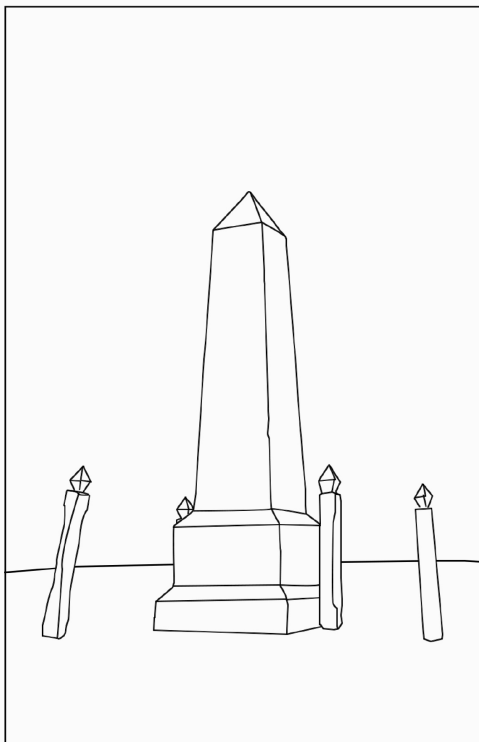


Imagem 15– Muriel Machado, *Guia do Centro De* , p. 17, 2019
(acervo pessoal).

AOS LEITORES

Atenção amiguinhos!

Vamos já para o avião a fim de conhecer mais um trecho deste nosso imenso e querido Brasil. Vamos voar para o *Brasil Central*.

Brasil Central! *Central* por quê?...
Porque está ao centro, longe do mar, no coração mesmo de nossas terras.

Uma terra com uma história rica, belíssima, que já intrigava ilustres viajantes em séculos passados e cujos relatos permitem hoje visualizar a vida naqueles tempos - ora difícil, ora tomada de alegrias. Esses tempos e mais a realidade atual você vai poder sentir ao longo das páginas do guia, já a partir dos textos iniciais que falam dos aspectos históricos mais importantes, das características geográficas, da riqueza arquitetônica, dos detalhes minuciosos de um povo pleno de costumes e preservada.

(Este é apenas um trabalho de compilação e síntese, elaborado com o objetivo de reunir e ilustrar, em "edição de bôlso", os assuntos)

Imagem 16– Muriel Machado, *Guia do Centro De* , p. 5, 2019 (acervo pessoal)

No primeiro plano de uma paisagem (Figura 07) se percebe uma vegetação vigorosa que se alastra por grande parte do recorte fotográfico. Ao longe, são vistas montanhas com tonalidades azuladas trazidas pela distância, enquanto no canto inferior direito está um homem sentado sobre o que parece ser uma duna. O homem está acompanhando de outras duas pessoas das quais só é possível distinguir o rosto de uma delas – uma criança com shorts vermelhos e camisa de cor clara, que não esperava o registro, se vira de forma brusca para confrontar o fotógrafo. No colo deste homem, um caderno está entreaberto e sugere a possibilidade de que ele estivesse fazendo algum tipo de anotação no momento em que foi feita a fotografia.

O artista colombiano Raimond Chaves⁴ encontrou em um mapa turístico a região chamada “El Dibujo”, fronteira com a Venezuela. Chaves e alguns dos seus amigos haviam acabado de fazer seus créditos da Universidade, estavam agora graduados de forma que decidiram partir juntos por uma viagem que teria como foco ampliar suas pesquisas artísticas, mas que também ansiava por esclarecimentos pessoais. O grupo partiu de Bogotá sabendo poucos dados sobre a região para onde

4

Raimond Chaves é um artista colombiano nascido em 1963. Seu trabalho discute sobre questões relacionadas a viagens, à trajetória do desenho e à cultura latino-americana.

estava indo e pensou que o nome deste destino sugeria uma boa oportunidade para buscar, de forma física e metafórica, “o desenho”.

O que fizemos foi desenhar e aproveitar isso. Desenhar como forma de ordenar as ideias, como jogo de representação, como poder de descrição, como convenção e acordo. Como percurso. Voltar ao caderno de notas e pensar através de desenhos. Neste sentido foi mais um processo de portas adentro, algo que acabou reforçando nossos processos particulares.⁵ (CHAVES, 2002.)

Por saberem poucos detalhes sobre o lugar para onde estavam indo, os artistas desconheciam o fato de que a região “El Dibujo”, na realidade, consistia em um campo arqueológico com desenhos pré-históricos, e que eles haviam sido inundados graças à construção recente de uma barragem. Os desenhos submersos permaneceriam ocultos: deles, Chaves e seus amigos só tiveram acesso a descrições orais feitas por alguns dos moradores que foram capazes de manter imagens na memória. Diante dessa circunstância, para Federico Guzmán, Manolo

5

Tradução livre: “ Lo que si hicimos todos fue dibujar y gozarnos eso. Dibujar como manera de ordenar las ideas, como juego de representación, como poder de descripción, como convención y acuerdo. Como recorrido. Volver a la libreta de notas y pensar en forma de dibujos. En ese sentido fue más un proceso de puertas adentro, algo que acabó reforzando nuestros procesos particulares.”

Jaramillo, Andrés Corredor e Raimond Chaves, *El Dibujo* se tornou um tipo de *não lugar* (CHAVES, 2002), um espaço a partir do qual só poderiam se aproximar através de descrições feitas com base em relatos. Graças a esse evento inesperado, os artistas sentiram como se estivessem produzindo “retratos falados” de uma paisagem, desenhos imprecisos a partir dos quais poderiam vislumbrar o lugar para onde planejam chegar. Apesar de essa ser, aparentemente, uma viagem que teve seus objetivos frustrados, a investigação descritiva do grupo ao longo do percurso foi rica o suficiente para criar um conjunto imagético através de fotografias, anotações visuais, planejamentos de rotas, entre outros, que foram posteriormente reunidos em uma exposição que aconteceu em Bogotá no ano de 1999, chamada “Expedición al Dibujo” (Figura 08). Quando vislumbraram os resultados presentes na exposição, pareceu ao grupo viajante que as percepções que ocorreram no trajeto foram tão, ou mais importantes, quanto realmente alcançar o destino demarcado no mapa. Para o artista, o interessante nesta experiência não foi chegar, propriamente à região assinalada no início da viagem, mas sim prestar atenção a aspectos visuais ao longo do caminho, colecionando informações presentes no espaço que seriam capazes de ajudar a criar reflexões sobre a paisagem de seu país de origem. Nesta experiência, partida e

chegada parecem ter se tornado pretextos para uma viagem que voltou seu interesse para o próprio deslocamento.

Se deslocar através do espaço implica em deixar para trás aquilo que é conhecido e estar vulnerável a imprevistos. A viagem também possui a potência de evocar reflexões que afetam o universo íntimo do viajante, gerando questionamentos tanto sobre os elementos que o cercam no trajeto, quanto sobre os seus valores e motivações que o levaram a iniciar o seu percurso. Para melhor falar sobre processo artístico vinculado a esta pesquisa, será necessário contextualizar, inicialmente, um percurso pessoal.

Ao longo de anos, realizei um trajeto entre São José (cidade localizada em Santa Catarina) e o centro de Florianópolis (capital do Estado) para poder estudar, trabalhar e encontrar com amigos. Apesar da beleza mostrada em muitos dos cartões-postais de Florianópolis, esse percurso representou para mim uma grande angústia, em parte, por fazer referência a duas realidades bastante distintas entre seus pontos de partida e chegada: um continente que sustenta economicamente a ilha com produção e força de trabalho, enquanto a ilha representa um modo de vida a ser almejado por turistas e moradores. Entre estas duas cidades, transita-se por zonas urbanas que mostram

elementos típicos de uma periferia regida pela produção e comércio de itens vindos da indústria de bens de consumo, como lojas de atacado, carrinhos de lanches, lojas de piscinas, lustres, entre outros, que preenchem os dois lados da avenida principal que vincula as duas cidades. Essa reunião de objetos para os quais se tem dificuldade de estipular um padrão de organização (com cores vibrantes, funções diversas e às vezes agrupados em uma mesma vitrine), é imposta ao olhar dos transeuntes, que como muitos dos moradores de São José, realizam um deslocamento diário entre moradia e local de trabalho. Esse trajeto logo se tornou recorrente também em sonhos, conversas com amigos e em discussões acadêmicas, para posteriormente se desdobrar em muitas das perguntas presentes nesta pesquisa.

Se fosse outro o viajante que tivesse chegado à cidade em que nasci pelo mesmo ponto de partida, certamente teria voltado seu olhar para características distintas das apontadas acima. Ao fazer um deslocamento através do espaço, aquele que viaja pensa em outros deslocamentos passados, observa a paisagem segundo suas afinidades, e assim, escolhe determinados caminhos em detrimento de outros. Por ter morado muitos anos em Florianópolis, cidade que possui grande parte de sua economia voltada para o turismo, me interessei

pela forma como esta área da cultura é capaz de criar imagens da cidade e com elas estipular relações entre o espaço e o observador. Como exemplo desta observação, seria possível citar um mapa turístico patrocinado pela prefeitura da capital, em que estão destacados os pontos considerados por esta instituição como sendo de maior importância no centro histórico da cidade (Figura 09): entre eles se percebe a Catedral Metropolitana (ponto 1), o Mercado Público (ponto 13), a estátua de Fernando Machado (ponto 12) e a Rua Felipe Schmidt (ponto 21). Quando observo a disposição visual desse material percebo que as ruas são representadas na forma de contornos limpos e definidos, enquanto quadras se transformam em espaços vazados que facilitam o entendimento do leitor. Desta forma, através de suas legendas e códigos, este guia auxilia o leitor criando abstrações do espaço, capazes de pragmatizar o seu entendimento — num simples passar de páginas, lugares seguros se tornam pontos gráficos, rotas frequentemente utilizadas são linhas traçadas na bidimensionalidade e zonas urbanas ganham diferentes colorações de acordo com as mais variadas classificações.

Pensando nas informações visuais comumente adotadas por este tipo de material seria possível estabelecer um paralelo com algumas das estratégias adotadas pelos famosos guias

Michelin⁶, publicação que influenciou profundamente a produção de outros livretos do mesmo gênero. Em 1923, este guia teria acrescentado em seu conteúdo uma seção intitulada “Hotéis e Restaurantes recomendados”. Diferentemente de outros materiais informativos da época, pontos hoteleiros e gastronômicos eram avaliados segundo os critérios estipulados por sua equipe e recebiam uma classificação através de determinado número de estrelas (Figura 10). Em cerca de três anos essa seção deixaria de fazer referência somente ao conforto e aos preços dos estabelecimentos para também passar a julgar a qualidade de restaurantes de hotéis, popularizando a classificação conhecida como “Etoile de bonne table” (ou “estrela da boa mesa”). Entre as possíveis classificações presentes nesses primeiros guias estavam: três estrelas para uma cozinha considerada como excepcional e merecedora de uma “viagem especial”, duas estrelas para excelente culinária à qual valeria à pena um desvio no percurso do viajante, e, uma estrela para aquele estabelecimento que apresentasse bom restaurante

6

Livretos idealizados por André Michelin, engenheiro e industrial francês nascido em 1853. A empresa Michelin passou a produzir guias de viagem em 1900, inicialmente produzindo materiais sobre o seu país de origem. Inicialmente, estes guias eram distribuídos gratuitamente a condutores de automóveis com o intuito de fazê-los dirigir mais, e assim, consumir mais produtos da linha Michelin. Uma década depois, mapas regionais passariam a ser incluídos nessas publicações. Atualmente os guias Michelin cobrem 34 destinos nas Américas, Europa e Ásia, com seu famoso sistema de classificação a partir de estrelas (ISALSKA, 2018).

em sua categoria. Foi uma grande surpresa, ao folhear um guia do Estado de Minas Gerais, perceber que a simbologia da estrela poderia também ser utilizada como forma de avaliar o espaço.

Quando realizei a mudança para Belo Horizonte para fazer o mestrado, pouco sabia sobre o lugar em que iria morar nos próximos dois anos — ao chegar, percebi diferenças com relação ao clima, cultura, no sotaque, forma e ritmo da cidade, que possui hábitos muito divergentes daqueles presentes na minha cidade natal, Florianópolis. Houve também outra diferença crucial: desta vez, era eu quem estava consultando materiais turísticos para me orientar por entre as ruas e bairros da cidade. Em pouco tempo possuía um guia, um mapa e alguns cartões-postais que me recomendavam passeios ou sugeriam visitas históricas. Nas primeiras páginas de um guia elaborado pela empresa da Fiat automóveis (uma edição dos anos 90), pude ler uma chamada que dizia apresentar as “maiores atrações do Estado”, e logo a seguir, um mapa de referência que apresentava as cidades de Minas Gerais classificadas de acordo com sua “importância” (Figura 11). Diferentemente da edição do guia Michelin de 1923, que fazia comparações entre determinados aspectos de restaurantes de hotéis, os critérios para a sua avaliação me pareceram ser bastante abstratos, além

de não ser informados ao leitor. A partir de questionamentos como estes passou a ser recorrente, no processo artístico, o hábito de colecionar referências vindas do universo turístico que faziam o uso deste tipo de classificação, sendo algumas destas imagens fixadas na parede do espaço de trabalho (Figura 12). Compreendendo o interesse em demarcar determinados espaços em relação a outros como sendo valorosos, o processo de produção do *Guia do Centro De* passou a se interessar cada vez mais pela representação de lugares recorrentemente destacados em guias de viagem.

Apesar de haver um consenso entre pesquisadores da área do turismo sobre como o surgimento do guia impresso teria criado meios para a viagem solitária, livre para a descoberta de rotas distintas daquelas sugeridas por um acompanhante especializado, também é recorrente a problematização sobre a forma como aquele que se utiliza deste tipo de material pode ter dificuldade de perceber a “homogeneidade linguística” presente em seu conteúdo e diagramação (CRONING, 2000, p. 87). A linguagem visual associada aos guias turísticos não possui repercussões apenas no percurso pessoal de um viajante, mas também é capaz de alastrar suas influências sobre o interesse de outros leitores, criando a possibilidade de estabelecer padrões em suas escolhas de itinerário e na observação do entorno. Não

por acaso, ao parar para descansar em albergues, hotéis, cafés ou museus, aquele que se desloca através do espaço comumente se depara com outros transeuntes que possuem roupas semelhantes, que falam sua língua ou que possuem interesses parecidos. Neste sentido, o autor Brian Mossop destaca a potência das imagens neste tipo de publicação, dizendo que quando sugerem roteiros que possam ser escolhidos pelo viajante acabam também por reforçar as escolhas e critérios propostos por seus idealizadores. Segundo Mossop:

O papel crucial do guia de campo, do material informativo ou da narração no programa de férias para viajantes terrestres é proporcionar ao turista a alfabetização visual necessária para distinguir os pontos 'importantes' ou 'típicos' de experiências visuais menos estimadas.⁷ (MOSSOP In: CRONING, 2000, p. 83).

Um *destino* é um lugar diferente dos demais – ele direciona um percurso, motiva o deslocamento através do meio físico e é compreendido como o objetivo principal de uma viagem. Quanto mais observava guias e materiais turísticos que

7

Tradução livre: “The crucial role of the guide book or travel supplement or the voiceover in the holiday programme for earthbound travellers is to provide the tourist with the visual literacy necessary to distinguish ‘important’ or ‘typical’ sights from other less valued visual experiences”.

eram coletados ao longo da pesquisa, mais surgiam dúvidas sobre os critérios adotados por estes materiais para destacar determinadas localidades em detrimento de outras. A página 18 do *Guia do Centro De* , por exemplo, apresenta a imagem de uma série de monumentos classificados numericamente (Figura 13). Cada um deles representa um marco histórico e turístico vindo de uma região diferente do Brasil: o primeiro é um obelisco que presta homenagem a Francisco Dias Velho da cidade de Florianópolis; o segundo está localizado na Avenida Rio Branco no Rio de Janeiro; o de número 3 marca a praça Sete de Setembro em Belo Horizonte; e o quarto está em Planaltina, conhecido como “Pedra Fundamental”. Ao pesquisar sobre a história deste marco, descobri que para instalar a obra de número 4 no espaço destinado foram precisos cinco automóveis e seis caminhões, que levaram cinco mil quilos de pedra até o ponto mais elevado do Morro do Centenário (Figura 14) (VASCONCELOS, 1978, p. 234). Apesar dos grandes esforços, este marco foi pouco visitado por turistas, em parte, por sua distância com relação à capital, e acabou sendo considerado como um roteiro de difícil acesso até mesmo para moradores da região. É interessante refletir que, apesar da pouca visitação o obelisco de Platinina foi considerado como uma referência para a história do país, já que foi construído com o objetivo de pontuar transformações econômicas vividas no

Brasil durante a década de 1920. Brasília, a futura capital brasileira, simbolizava mudanças progressistas que definiriam uma nova identidade nacional. O termo “fundamental” atrelado ao nome do obelisco, portanto, caracteriza um aspecto de base, de origem ou de eixo – um marco capaz de estabelecer características norteadoras para seu entorno.

Assim como outros monumentos desta categoria, o obelisco de Planaltina (Figura 15) assinala a presença de um espaço de destaque com relação aos demais, não só por sua localização estratégica, mas também graças à forma como foi realizado o seu registro fotográfico e a divulgação de suas imagens. É importante apontar que a escolha deste tipo de monumento, que marca a transição de uma capital, não foi ocasional: ao longo de sua trajetória, o obelisco foi comumente utilizado como um recurso simbólico capaz de evocar passagens históricas valorosas para o Ocidente, sendo transmitidas às gerações futuras na forma de homenagem.

Para melhor aprofundar estas discussões, seria interessante tecer alguns comentários sobre a história deste tipo de monumento a fim de melhor compreender a maneira como estes marcos foram utilizados para demarcar espaços de importância no meio urbano: quando projetaram os primeiros

obeliscos, os antigos egípcios procuravam estabelecer um elo entre o mundo celeste e aquele dos homens. Para esta cultura, estas formas monumentais também eram símbolos estruturantes de seu sistema funerário, responsáveis por estabelecer vínculos com diferentes divindades representantes do Sol. Ao ser incorporados à cultura de Roma pelo imperador Augusto, entretanto, estes monumentos ganharam um sentido bastante divergente daquele presente no Egito antigo, passando a marcar o poder de dominação promovido por seu imperialismo e sendo compreendido como um instrumento capaz de reforçar a figura de seu governante. Para autores como Fekri Hassan⁸, este tipo de apropriação não tinha interesse em transportar os significados de origem dos monumentos egípcios para outras localidades, mas sim, de reforçar, através do espaço das cidades, os valores promovidos por uma nova forma de governo (HASSAN, 2003, p.20): mais do que se apropriar dos ricos recursos naturais da região egípcia, ao expor um monumento fundamental para esta cultura de forma pública, o governo exibia aos seus moradores e visitantes a conquista de uma civilização admirada pelos gregos, por Alexandre, o grande,

8

Fekri Hassan é um geoarqueologista cujo o tema de pesquisa se interessa pela apropriação de ícones egípcios por outras culturas ao longo da história do ocidente. Após concluir seus estudos em geologia e antropologia, Hassan começou a dar aulas na Universidade do Estado de Washington, em 1974. Entre 1988 e 1990 foi assistente do Ministro da Cultura do Egito.

entre outros conquistadores. Hassan considera que a maneira como os obeliscos foram incorporados ao Ocidente determinou a sua utilização recorrente como instrumento afirmativo por parte de culturas hegemônicas ao longo de séculos. Como um exemplo desta observação, o autor cita um comentário feito por um repórter do jornal *New York Herald*, em 1881:

Seria absurdo para o povo de qualquer cidade esperar ser feliz sem um obelisco egípcio. Roma os teve maravilhosos assim como Constantinopla. Paris tem um. Londres tem um e, se Nova York não tivesse o seu, todas aquelas grandes cidades poderiam apontar seus dedos de escárnio para nós e dizer que nunca poderíamos alcançar uma verdadeira grandeza moral até termos nosso próprio obelisco.⁹ (D'ALTON. 1881, apud HASSAN, 2003, p. 64).

Ao ser instalado no Central Park, o primeiro obelisco norte-americano foi rapidamente compreendido como uma atração turística de sua cidade, passando a ter sua imagem reproduzida em propagandas dos mais variados tipos. Quando

9

Tradução livre: “It would be absurd for the people of any city to hope to be happy without an Egyptian obelisk. Rome has had them this great while and so has Constantinople. Paris has one. London has one, If New York was this without one, all those great cities might point the finger of scorn at us and intimate that we could never rise to any real moral grandeur until we had our obelisk.”

descreve este tipo de monumento, Hassan aponta que graças à presença dos obeliscos, mesmo a uma grande distância, o viajante sabe localizar os espaços que devem ser associados por ele como imprescindíveis na cidade que está conhecendo. Este recurso adotado por antigos e novos impérios estabelece um tipo de rota em que os sistemas suprematistas compreendem-se como o *destino final* com relação às culturas marginalizadas por suas conquistas (HASSAN, 2003, p. 19).

Nesse sentido, a medida em que a pesquisa foi se desenvolvendo, foi estabelecido um paralelo entre o uso destes monumentos no espaço urbano com a forma como poderiam ser utilizados os recursos visuais presentes em materiais informativos voltados para o viajante - ao definir o que caracteriza como sendo uma experiência importante, o guia de viagem acaba por assinalar, de acordo com a própria definição do termo, o que considera como de valor, credibilidade ou influência no espaço em que se dedicam a descrever (TREVISAN, 2005). Através do estabelecimento destes limites, o percurso do viajante ganha uma direção determinada, instruída pelo conteúdo e diagramação do livreto informativo.

A pesquisa se interessou também pela origem do termo “turismo”, em que *tour*, derivação do latim *tornare*., faz

referência a um movimento que possui um eixo central (BARBOSA, 2002). Dessa forma, uma circunferência passa a definir previamente os elementos que estarão dentro ou fora dos seus interesses de um percurso que antes era aberto a múltiplas possibilidades.

Ao abrir das primeiras páginas o *Guia do Centro De* , o leitor se depara com um texto que apresenta a proposta de sua publicação: “Vamos voar para o *Brasil Central*. Brasil Central! Central por quê?...Porque está ao centro, longe do mar, no coração mesmo de nossas terras” (Figura 16). Uma região que é descrita como “próxima ao coração” é certamente compreendida como fundamental para a constituição de um determinado território. Essa concepção de que um *destino* ser capaz de apresentar um caráter identitário de determinada localidade também passou a interessar os procedimentos adotados ao longo da pesquisa. O desejo de fazer um guia partiu da constatação de que existem lugares considerados como *destinos* pelo meio institucional, enquanto outros possuem suas imagens afastadas dos centros oficiais.

Durante muitos séculos, para distintas culturas, o caminho foi compreendido como um elo capaz de conectar o ponto de partida e o de chegada, mas não era visto como

elemento constituinte da paisagem. Segundo o estudo de John Brinckerhoff Jackson¹⁰, é difícil se estipular com precisão se a criação de caminhos teria sido planejada em função de se alcançar determinado destino ou se a demarcação de um território tem, na realidade, a experiência do percurso como base (JACKSON, 2011, p.9 et seq.). Para este autor, contraposto ao conceito do percurso realizado pelo viajante está a moradia, um espaço que é comumente compreendido como importante ponto de referência, em geral associado à partida ou ao retorno de uma viagem. Para se fazer uma casa é preciso planejar um espaço, sistematizar a terra com instrumentos de medida, determinar as leis que irão a reger este território, estipular suas fronteiras e criar a partir delas outros tipos de hierarquias. Diante da estabilidade representada pelo lar, Jackson compreende não apenas uma possível alegoria à família e à estrutura promovida por ela, mas também às tradições culturais e à sua forma de se relacionar com a política. Graças a essa simbologia, a casa passou a ser associada a um espaço de segurança e de uso privado ao longo de boa parte da história cultural da Europa (relação que posteriormente seria assimilada

10

John Brinckerhoff Jackson é um pesquisador norte-americano nascido em Dinard em 1909 e falecido em 1996. Após ter estudado literatura e história, o autor passou a voltar seu interesse para os traços da paisagem norte-americana, fundando a revista *Landscape* em 1951, publicação que se tornaria referência para artistas e outros pesquisadores da área.

por suas colônias), representando o reencontro daqueles que são conhecidos por determinada comunidade, por exemplo, enquanto a estrada passaria a ser atrelada à carga histórica dos saqueadores, das rotas de guerra e das mudanças trazidas por comerciantes e mensageiros — um espaço associado à instabilidade e provedor de inseguranças. Segundo Jackson, muitos séculos se passariam antes que o Ocidente olhasse para estradas e lares sob perspectivas menos estigmatizadas. Apesar das noções apresentadas por Jackson estarem bastante assimiladas por diversas culturas, é possível compreender que o percurso feito entre um ponto de partida e o de chegada tem a potência de funcionar como um tipo de elo, uma linha capaz de suscitar ao viajante reflexões que muitas vezes ultrapassam o entendimento vinculado a estes dois pontos de referência.

Ao olhar a fotografia feita por Chaves de sua viagem rumo a El Dibujo, penso que o artista desconhecia o fato de que seu destino final era, na realidade, inalcançável. Enquanto pensava sobre possíveis caminhos e fazia anotações em seu caderno, entretanto, ocorreram eventos que influenciaram não só a trajetória feita pelo artista e por seus amigos, como também os seus entendimentos sobre o desenho. A cada nova descoberta trazida pela viagem, El Dibujo mudava sua fisionomia e ganhava novos atributos na imaginação dos artistas – talvez a

região buscada poderia ter um tipo de folhagem azulada como a de um vilarejo pelo qual haviam passado recentemente; talvez a composição de suas pedras fosse semelhante àquelas sobre as quais haviam descansado na última parada, ou, talvez tivesse casas com a mesma coloração de sua cidade natal. Este *destino*, de imagem tão turva quanto as águas que submergiram os desenhos de El Dibujo, permaneceria como um mistério oscilante, capaz seduzir e nortear os deslocamentos do grupo sem jamais desvendar a ele sua verdadeira aparência. Entre os muitos desenhos feitos pelos artistas em meio a esta trajetória, entretanto, El Dibujo certamente reluziu por entre os traços tímidos no canto de uma página, nas linhas borradas ao fundo de uma paisagem ou nas folhas de uma das suas árvores.

Guia é um termo de amplos significados: pode fazer referência a uma corda para direcionar cavalos, estrelas que apontam destinos, um colar de contas para encontros espirituais ou um roteiro, um manual que instrua e que direcione o percurso (TREVISAN, 2015). Ao lembrar da experiência investigativa de Chaves, penso que talvez para esse artista, rabiscar em seu caderno e viajar em um momento de adversidades tenha representado um tipo de organização mental, uma forma de visualização de seus próprios conflitos. Assim como Chaves, compreendo a investigação do percurso como um

meio possível para descobertas sobre si e também sobre o mundo que nos cerca através de imagens. Assim como para este artista, em momentos em que minhas pernas não souberam aonde ir, foi preciso primeiro rabiscar, ler, compartilhar com autores e amigos, e talvez, planejar uma viagem.

GUIA PARA OLHAR UMA PAISAGEM

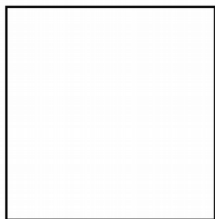




Figura 17- Cartão postal de Florianópolis, ponte Hercílio Luz. (acervo pessoal).

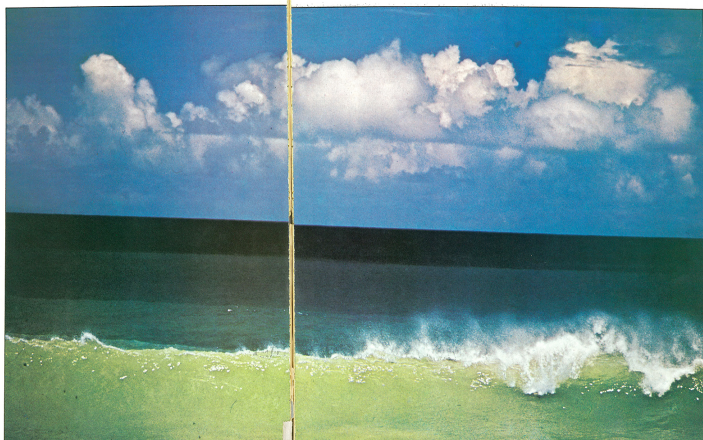


Figura 18- Juan Basilio Gomez. *El Dibujo a la pluma*. 1959, p.26. (acervo pessoal).

Uma grandiosa paisagem nos limites do quadro



O mar é um símbolo da força da natureza. Fotografá-lo é um desafio que pode resultar em imagens sensacionais, como as de Ernst Haas (ao lado, uma foto de seu livro "A Criação") e de Adam Woolfitt (acima).



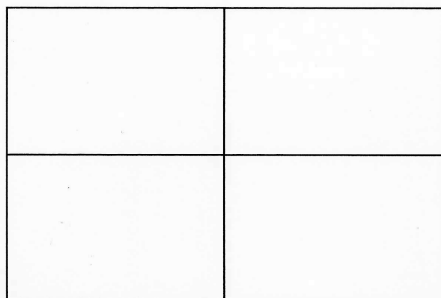
18

19

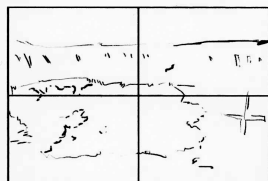
Figura 19- Gabriel Trajan Neto, *Como fotografar a natureza*, 1981, p. 18 (acervo pessoal).



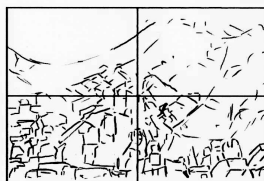
Figura 20: Albrecht Dürer, *Unterweisung der Messug*, 1538.
<Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin>



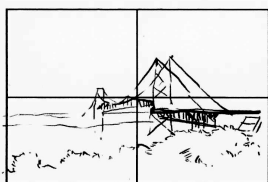
a.



b.



c.



d.



Figura 21- Muriel Machado, *Guia do Centro De* , p.27, 2019 (acervo pessoal).



Figura 22: Richard Long , *England*. Parque Ashton Bristol, 1967.

<<http://www.tate.org.uk/art/artists/richard-long-1525>>

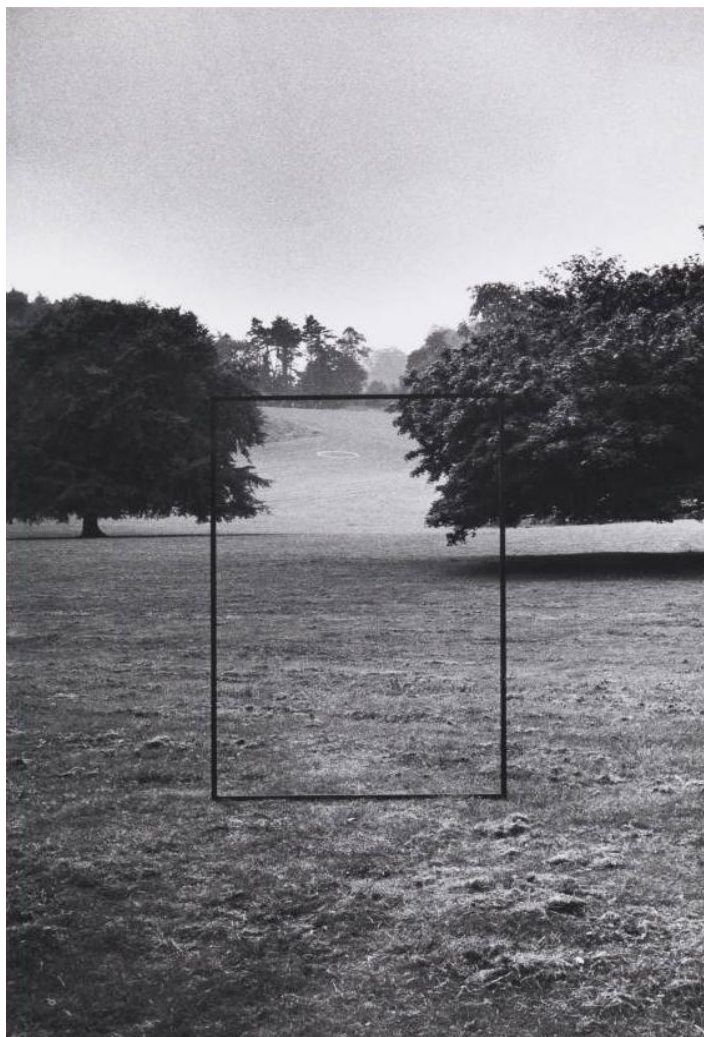


Figura 23: Richard Long , *England. Parque Ashton Bristol*, 1967.

<<http://www.tate.org.uk/art/artists/richard-long-1525>>

fora do centro
fora de foco
tudo o que também importa

(RIBEIRO¹¹, 2018, p.23)

Observando a paisagem presente em um antigo cartão-postal (Figura 17) é possível perceber um cenário deslumbrante: um mar em cor ciano quase se mistura com a tonalidade do céu aberto, está rodeado por árvores e pequenas casas de telhado alaranjado. Contrastando com a variedade de azuis da fotografia, também é possível notar uma estrutura que se destaca com relação ao fundo e que ocupa um espaço privilegiado na composição: no lado direito, os trilhos de uma ponte se lançam em direção ao centro da imagem e cruzam o seu horizonte. O ponto mais alto da estrutura metálica também ganha destaque quando se ergue em forma de torre e alinha sua forma pontiaguda ao eixo vertical da imagem. A ponte Hercílio Luz é uma construção localizada em Florianópolis, Santa Catarina, e ainda hoje é conhecida como um difundido cartão-postal da cidade.

11

Ana Teresa Ribeiro é uma poeta nascida em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1975. Publicou *Poesinha* (Poesia Orbital, 1997) e *Perversa* (Ciência do Acidente, 2002), além de minicontos e poemas em revistas e jornais, no Brasil e em Portugal.

Apesar das belezas mostradas na sua composição e dos seus convites ao deslocamento, essa construção representou uma passagem marcante em um percurso diário realizado por mim ao longo de muitos anos, marco que certamente influenciou muitos questionamentos presentes na pesquisa. A ponte Hercílio Luz é um espaço transitório, uma ligação entre a ilha de Florianópolis, capital de Santa Catarina, e o continente, sendo reconhecida como destino amplamente divulgado pelo meio turístico. Ao fazer a travessia entre as duas cidades para estudar, encontrar amigos ou ver exposições de arte, entretanto, ficava explícita a dificuldade de acesso a diversos tipos de serviços no continente e os obstáculos impostos àqueles que necessitavam visitar ou trabalhar na ilha: passagens de ônibus caras, falta de ciclovias, falta de acesso por outras vias (como por barco, por exemplo), estradas perigosas ou mesmo inexistentes se tornaram barreiras físicas e econômicas complexas de se transpor para a maioria dos moradores do continente. Para os habitantes da ilha, por outro lado, a necessidade de fazer a travessia em busca de serviços ou lazer é menos estimulada pelas instituições da cidade.

Por ter morado muitos anos em Florianópolis, percebi que o fato de a cidade ter grande parte de sua economia voltada para o turismo se refletia também em sua preocupação com a

forma como eram difundidas e divulgadas as suas representações visuais. Quando vislumbra uma paisagem como aquela presente na Figura 17, o observador logo sente impulsos de organizar seus pertences e partir na direção de uma jornada. Ao abrir folhetos contendo recomendações de viagens, livros ou guias, os visitantes se transportam para universos diferentes de suas moradias e imaginam quais seriam os roteiros mais adequados para alcançá-los.

Ao pensar sobre as implicações relacionadas a uma viagem, o autor Michel Onfray¹² julga que, na realidade, ela tenha início em momentos que antecedam a decisão de deixar o lar, e para que isso aconteça, é necessário que o viajante alimente um tipo de expectativa, uma forma de desejo que estimule o seu imaginário:

No começo do nomadismo, encontramos assim o sedentarismo das prateleiras e das salas de leitura, ou mesmo do domicílio onde se acumulam os livros, os atlas, os romances, os poemas, todas aquelas obras que, de perto ou de longe, contribuem para a formulação, a concretização de uma escolha de destino. (ONFRAY, 2009. p.25).

12

Michel Onfray nasceu na França em 1959. Formado em ciência política e jurídica, o autor criou a Universidade Popular de Caen, uma instituição de ensino heterodoxa com o objetivo de voltar às raízes do humanismo ocidental. Entre seus temas de interesse estão a ética, política, uso lúdico do corpo, relacionamentos amorosos e a estética.

Desta forma, bastaria que o viajante observasse a vista exposta em um cartão-postal para compreender que pode facilmente iniciar um percurso sem que haja a necessidade de sair de sua casa — no lugar em que está, passeia pelas ruas de um vilarejo durante o verão, vislumbra o pôr do sol em uma fotografia antiga ou percorre milhas ao dedilhar as linhas de um mapa. De maneira semelhante, Ycarim Melgaço Barbosa¹³ acredita que as informações presentes em folheteria, fotografias e outros meios de divulgação podem se mostrar distantes das reais complexidades dos espaços a que se dedicam em descrever. Ainda que compreenda esta relação sob uma perspectiva crítica, o autor possui uma opinião que vai ao encontro dos pensamentos de Ofray quando relaciona o uso de imagens com uma possível forma de preparação de um percurso.

Durante a elaboração do *Guia do Centro De* , enquanto referências imagéticas e textuais eram coladas à parede e geravam discussões que repercutiam no processo artístico, distintas relações entre elas se tornavam possíveis.

13

Ycarim Melgaço Barbosa é graduado em Direito pela Universidade Federal de Goiás e mestre e doutor em Geografia Humana pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Como pesquisador, seus temas de estudo estão relacionados ao espaço do entretenimento e ao turismo temático.

Enquanto vislumbrava cada uma desses recortes, percebia que eles eram capazes de evocar repertórios próprios (com diferentes possibilidades para se diagramar uma página, com tipos de papel diferenciados, usos de enquadramento, tipografia, linguagem, etc). Além desses elementos fazerem referência às escolhas concebidas pelo corpo editorial responsável por sua elaboração, eram também perceptíveis vínculos com metodologias desenvolvidas ao longo da história da arte. Neste sentido, seria possível pensar que os limites firmados pelo enquadramento de uma imagem seriam capazes de sugerir determinados percursos em detrimento de outros.

Selecionar uma “boa vista” em meio à paisagem é uma tarefa árdua e que foi bastante retomada ao longo da história da arte — para tanto, inúmeros métodos foram estabelecidos. Ao folhear um livro que propõe ensinar técnicas de desenho à pena (Figura 18), por exemplo, o leitor encontra uma sessão inteiramente voltada para a representação da paisagem: além de apresentar recursos que auxiliam a alcançar diferentes resultados gráficos, o livro também faz recomendações sobre como selecionar um bom enquadramento no campo visual. Para ajudar nesta triagem, são expostas indicações que instruem o leitor a produzir um visor, através do qual ele poderá estudar o espaço aberto, mas também, estipular relações a partir de outras

imagens. Os passos apontados pelo manual sugerem a utilização de materiais simples para construir este instrumento, como dois pedaços de papelão e um par de cliques, além de recomendar que a sua estrutura deve ter o tamanho correspondente a um cartão-postal e ser flexível o bastante para gerar posições variáveis. Em um outro exemplo para este mesmo tema, uma revista voltada para o estudo da fotografia ensina o leitor a fazer bons registros do meio ambiente e dedica algumas de suas sessões a informar sobre maneiras interessantes de se colocar diante do espaço antes de capturar os pontos “de maior relevância” na paisagem. Em uma de suas imagens (Figura 19), o manual instrutivo mostra um exemplo bem-sucedido proposto por seu método – uma fotografia que exacerba as forças da natureza através do registro de ondas majestosas.

O uso do visor auxilia a prática da observação e serve como exercício para que o estudante selecione um ponto de vista – este antigo recurso didático toma diferentes direcionamentos dependendo do modelo artístico responsável por seus métodos de ensino. Na Figura 20, uma gravura feita por Albrecht Dürer no século XVI mostra um desenhista que se posiciona em frente a uma modelo e estuda as suas formas a partir da ajuda de um visor. De forma semelhante ao instrumento proposto no guia de desenho à pena, o artista utiliza

do visor para melhor elaborar a sua composição. Através de linhas paralelas, o artista representado na gravura vislumbra a modelo deitada em sua frente e traça referências semelhantes às do visor em sua folha de papel – graças a estas indicações é possível estabelecer comparações entre aquilo que é percebido através do olhar e a representação feita por ele no meio bidimensional. Ao vislumbrar através de instrumentos como estes, artistas faziam recortes no espaço e selecionavam determinados elementos de sua preferência. Além de ajudar a organizar a visualidade, o uso do visor também organizava as ideias e conceitos atrelados às representações do artista. Esse tipo de procedimento foi bastante explorado pelos artistas italianos do século XVI e reforça a importância da bidimensionalidade na cultura deste período, não só como um meio para se pensar sobre os processos da natureza, como também um espaço possível para difundir discussões voltadas para o meio social e para as virtudes humanas.

Ainda nos dias de hoje, o argumento de que apenas observadores instruídos são capazes de realizar uma fruição genuína das imagens é utilizado para propagar o consenso de que elas têm por base narrativas de origem racional e verbal (ALPERS, 1999, p. 27). A historiadora Stlevana Alpers acredita que, em grande parte, esse entendimento seja propagado porque

o estudo da arte e de sua história tem sido determinado pelas influências da arte italiana, uma tradição de muitos séculos de desenvolvimento. Quando pensa sobre a corrente artística presente nesta cultura, Alpers julga necessário citar influência de Leon Batista Albertti, autor que associou o meio bidimensional trabalhado pelo artista à moldura de uma janela. Em uma de suas reflexões feitas sobre a pintura e a escultura, Alberti afirma que: “primeiro de tudo, na superfície sobre a qual vou pintar, eu desenho um retângulo do tamanho que me aprouver, que considero como uma janela aberta através da qual se vê o objeto a ser pintado”(ALBERTTI In: ALPERS, 1999, p.112).

É interessante pensar como o sistema preciso proposto por este autor não era utilizado somente no sentido de traduzir métodos para a representação da imagem, mas também uma maneira de conhecer, gerada a partir da visualidade. Experimentos realizados no mesmo período, porém, feitos por culturas diferentes, investigaram os vínculos entre a percepção visual e possíveis formas de representação no meio bidimensional sob perspectivas distintas. Como um exemplo, Alpers cita uma série de experimentos ópticos realizados por Johannes Kepler, astrônomo e matemático alemão do século XVII, que passariam a influenciar diferentes culturas visuais

deste período. O cientista, interessado pelo comportamento dos raios de luz, criou um método próprio com o objetivo de melhor estudar os mecanismos da visão: através de uma câmara obscura, o autor estudava o movimento de astros celestes. Estudos sobre óptica já haviam sido feitos no período por outros autores e auxiliaram Kepler a fazer registros e reflexões de forma mais precisa. Quando voltou seus interesses para o movimento exercido pela lua, entretanto, o autor percebeu que o diâmetro do astro mudava drasticamente de tamanho durante o processo de eclipse solar. Num primeiro momento, essas deformações aparentes lhe pareceram ser absurdas, já que um astro sólido não poderia simplesmente mudar de forma durante a sua orbitação. Diante de dados confusos e inverossímeis, Kepler fez um movimento inesperado em sua pesquisa científica e passou a se interessar pelas possíveis imprecisões do equipamento técnico que estava utilizando em seu estudo. Ao constatar que provavelmente existiam distorções na imagem geradas pela lente de sua câmara obscura, o autor chegou à conclusão de que o próprio olho humano poderia ser também um equipamento óptico com falhas. A partir desta constatação, o registro da paisagem apreendida pelo homem também passaria a ser compreendido com parcialidade pelo estudo deste autor.

Alpers destaca o quanto Kepler teve um posicionamento corajoso diante das práticas científicas de seu período, pois compreendeu, na imprecisão da visão, um estado natural e próprio da fisiologia humana. Para o autor, o olhar poderia também ser compreendido como uma forma de representação: “Assim a visão é produzida por uma pintura da coisa vista, que vai sendo formada na superfície côncava do olho.” (KEPLER apud ALPERS, 1999, p. 100). Os experimentos de Kepler e as conclusões geradas por suas contribuições influenciariam de maneira contundente as formas de representação da arte holandesa do século XVII — através de seus experimentos, os artistas setentrionais estabeleceram muitas proximidades entre a percepção visual do homem e a imagem projetada por ele no meio bidimensional, fossem elas elaboradas através de pinturas, desenhos ou mecanismos ópticos. Dessa forma, o gesto artístico funcionaria como um tipo de descrição do mundo visto, capaz de dialogar não só com a capacidade de abstração do homem com relação ao espaço à sua volta, mas também de fazer questionamentos voltados para a própria percepção do mundo através do olhar. Dentro desta cultura, a imagem percebida por equipamentos ópticos ou pelo homem não seria compreendida como uma reprodução fidedigna da realidade, mas sim, como reveladora de uma,

dentre muitas possibilidades interpretativas do universo à sua volta.

É importante considerar que ao contrapor duas formas divergentes de lidar com a visão e com possíveis figurações do espaço (como aquelas presentes na arte italiana e holandesa do século XVII), Alpers não está buscando fazer uma comparação qualitativa entre duas culturas diferentes, mas sim, apontar que o gesto através do qual o artista movimenta seu olhar diante do mundo e a forma como se utiliza dos seus instrumentos de trabalho estão fundamentalmente vinculados à cultura na qual está inserido. Serão os valores de seu tempo e de sua região os responsáveis por determinar não só as vistas representadas nas obras artísticas, como também, possíveis maneiras de enxergá-la. Desta forma, o limite imposto pelas fronteiras de uma imagem enfatiza também o recorte estabelecido por seu artista criador, determinando um ponto de vista em meio a outras possibilidades. Neste sentido, seria possível retomar a reflexão realizada por Onfray quando o autor enfatiza a importância da construção de um imaginário que antecede uma viagem: “de uma maneira acima de tudo platônica, solicitamos a ideia de um lugar, o conceito de uma viagem, e então partimos para verificar a existência real e factual do local cobiçado, entrevistado pelos ícones, pelas imagens e pelas palavras.” (ONFRAY, 2009, p.

32). Ao pensar neste tipo de associação, o *Guia do Centro De* passou a voltar seu interesse para a noção de *destino*, compreendendo neste conceito uma possível relação não só com o espaço físico, mas também com o universo apresentado pelas imagens.

Na publicação *Guia do Centro De* , o uso de paisagens, infografias e outros recursos visuais auxiliam o leitor a alcançar um destino determinado por meio de suas recomendações. A aparição de novas figuras, entretanto, estipula diferentes questionamentos, já que cada uma delas possui uma linguagem própria e um enfoque diferente que é apresentado ao leitor através de seus recursos técnicos e de seus métodos compositivos. As ambiguidades trazidas por diferenças de ordem visual desestabilizam o roteiro que havia sido estipulado anteriormente pelo guia e impõem às páginas subsequentes novos centros de interesse. Nas páginas 27 e 28 desta publicação (Figura 21), por exemplo, estão dispostas algumas paisagens esquematizadas: entre elas se percebem cataratas, a vista de uma cidade, um bosque, entre outras panorâmicas. Centralizados nestes recortes estão marcos turísticos de diferentes localidades, espaços que são compreendidos pelas instituições responsáveis por sua divulgação como merecedores da atenção dos viajantes. Desta forma, os enquadramentos

propostos pelas figuras no *Guia do Centro de* tornam-se também destinos – determinam rotas almeçadas por seus artistas criadores e sugerem percursos àquele que as observa.

Em ordem de complementar esta reflexão, seria possível estabelecer um paralelo com a obra de um outro artista que voltou suas reflexões para os recortes estabelecidos no espaço e aquele percebido através olhar: parado diante de um vasto campo, podemos perceber a silhueta de um homem vestido inteiramente de branco enquanto contempla de forma compenetrada a paisagem à sua frente. A foto, na realidade, mostra uma versão jovem do artista Richard Long¹⁴, que, localizado em um parque próximo de sua cidade natal, planeja a composição da obra *England 1967* (Figura 22). O uso da fotografia em preto e branco é típica da produção deste artista, que costuma voltar seu interesse para discussões em torno da paisagem e de seus elementos. No caso desta imagem, além da deslumbrante vegetação, é possível também perceber a existência de uma estrutura metálica de formato retangular, que está instalada logo à sua frente. Se nos atentarmos para a região

14 Richard Long é um artista inglês nascido em 1945. Suas obras estão voltadas para questões vinculadas à paisagem e à história de sua representação. Através de esculturas, fotografias, textos e caminhadas seu trabalho trouxe grandes contribuições para o movimento artístico Land Art, instaurado durante a década de sessenta e setenta e possuindo grandes repercussões na Inglaterra e Estados Unidos.

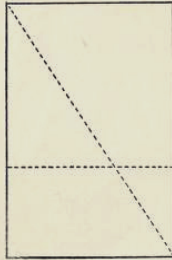
entre as duas grandes árvores localizadas ao fundo, podemos também notar a presença de um círculo de tonalidade clara, que está posicionado sobre uma das encostas ao fundo. Em muitos momentos, foi importante para a produção de Long pensar a partir de procedimentos que poderiam explicitar ou confrontar os possíveis limites existentes entre a obra de arte com seu entorno. Neste exemplo, ao apresentar ao espectador uma imagem contendo uma paisagem, uma composição de pedras e um objeto retangular instalado no espaço, o artista parece enfatizar a importância da perspectiva visual para a determinação de sua obra. Além destas considerações, o uso da estrutura metálica em forma de moldura é capaz de gerar outras possibilidades interpretativas. Quando instalada no espaço expositivo, essa imagem se estende diante do observador e o convida a contemplar tanto a organização de seus elementos, como também, conjecturar sobre o ato da observação em si. Sobre estas questões, Long comenta:

O trabalho articulou espaço e distância com uma linha de visão. Ele também se conecta com algumas ideias sobre a relatividade: a posição relativa de um espectador determina e é essencial para o que é percebido. (LONG apud WALLIS, 2009, p. 57).

England 1967 (Figura 23), representa não apenas um enquadramento de uma paisagem, mas também é uma obra que impõe ao recorte escolhido pelo artista o seu desvelamento, tornando-se visível, e assim, convida o espectador a questionar a própria borda da superfície fotográfica em que foi registrado. Para além do recorte fotográfico, as imagens não vistas rugem e se rebelam de forma surda. Para além das fronteiras impostas ao olhar, turbulejam incessantemente as possibilidades de escolhas não feitas. No âmbito do não visível, tudo aquilo que também impota.

GUIA DE SABERES





DRAWING LANDSCAPES

Here we have a few landscapes to study and draw. It is as important for you to study them as it is for you to make copies of them. There are altogether ten pictures, falling into three groups. Take the group on these two pages; note that they are all founded on the simple arrangement of lines shown by the diagram on this page. These lines serve three purposes: for one, they aid, if sketched in

first, in drawing the various parts of the picture in their proper places; secondly, they link the parts of the picture together so that it has a sense of completeness; and, thirdly, they give the picture some interesting lines to attract and hold the attention of the eye.

The other groups of pictures, on the two following pages, have a little more complicated plan, or scheme of arrangement. But by marking a rectangle and then the leading lines, as shown, the picture-making goes on very rapidly.

Color your landscapes, if you wish, with the crayons, or water-color paints.

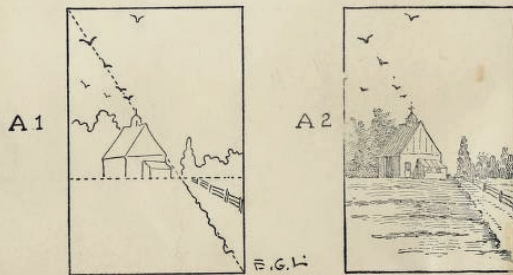


Figura 24 - Edwin G. Lutz, *Drawing made easy*, 1935. p.88.

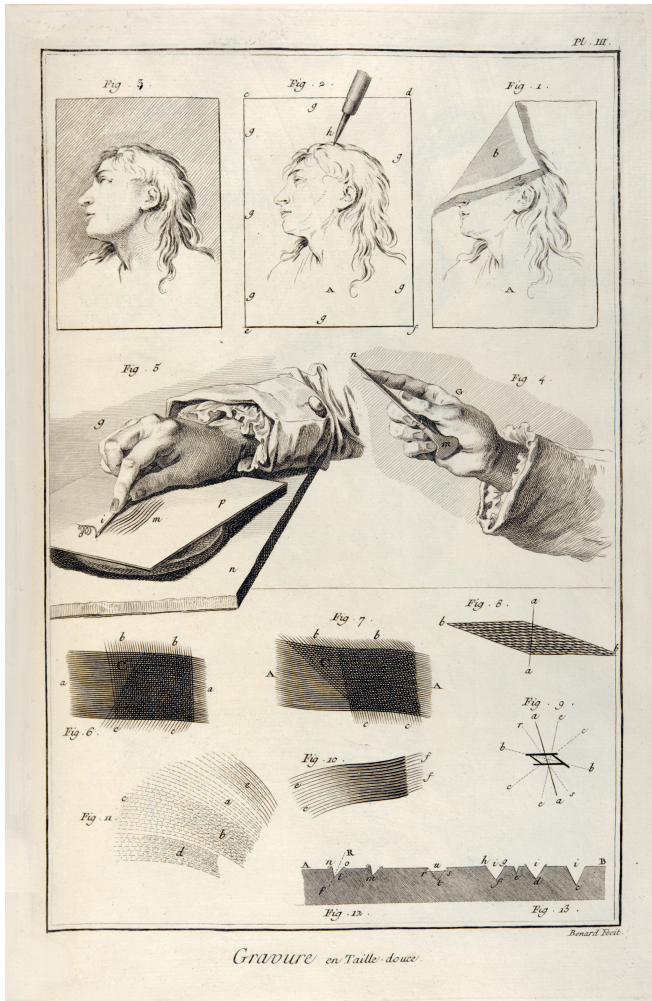


Figura 25 – Denis Diderot e Jean Le Rond d’Alambert, *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751 – 1772.

<<https://standrewsrarebooks.files.wordpress.com/2013/07/diderot-encycledie-gravure.jpg>>

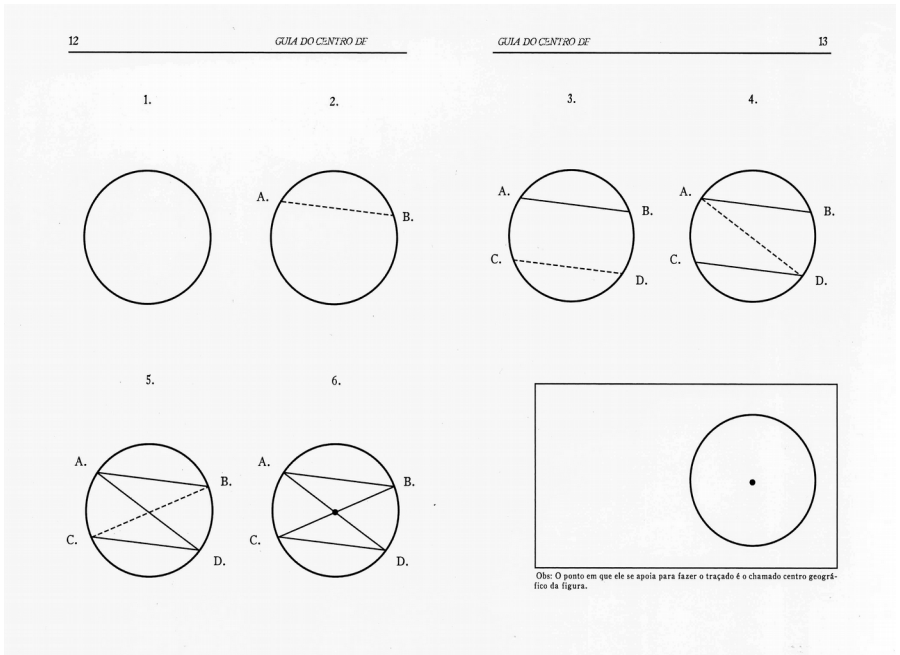


Figura 26– Muriel Machado, *Guia do Centro de* ,2019 p.12 e 13 (acervo pessoal).

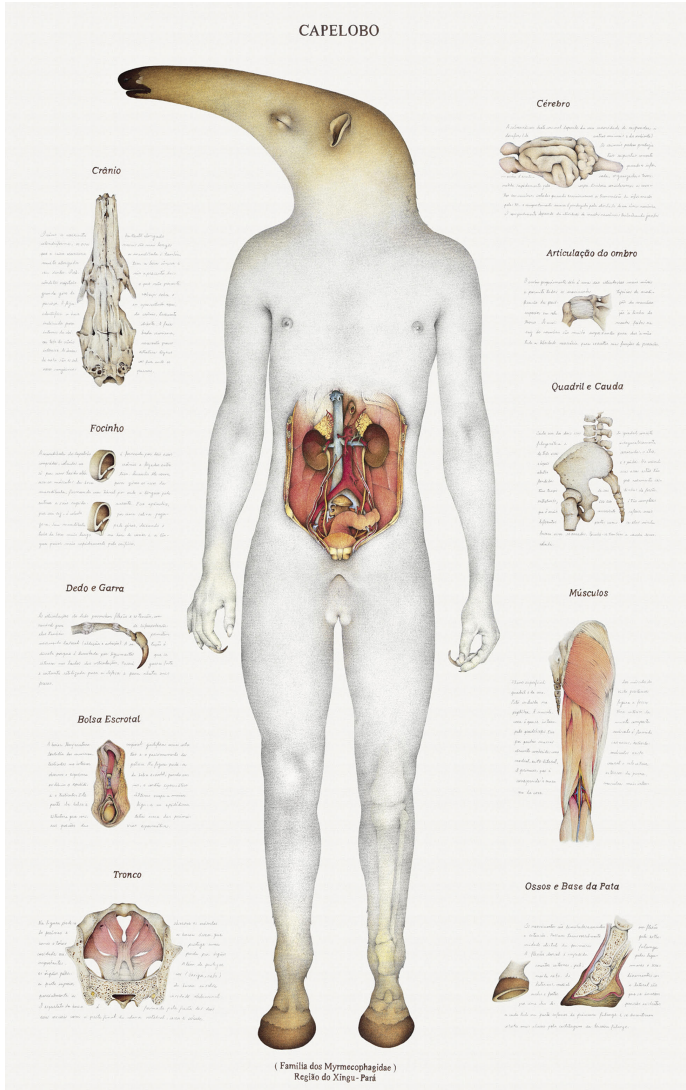
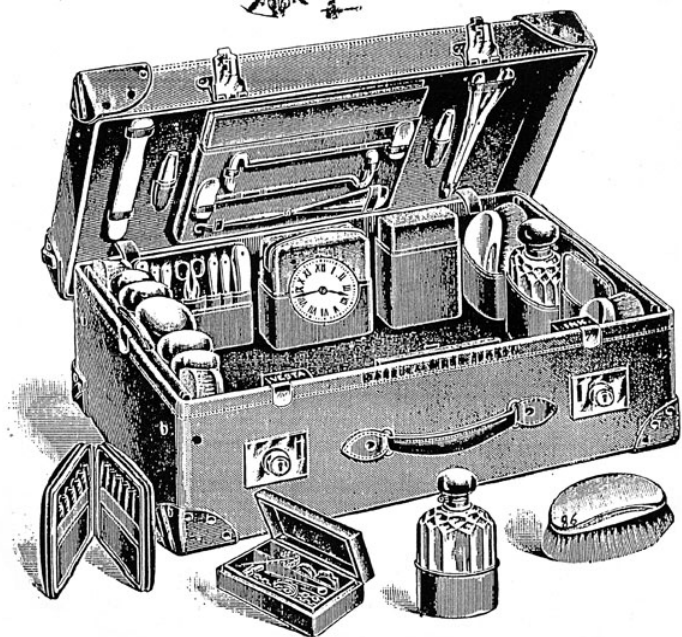


Figura 27 – Walmor Corrêa, *Capelobo*, 2006.

<<http://www.walmorcorrea.com.br/obra/memento-mori/>>

BRUSCKY INVENT'S



HOJE, A ARTE É ESTE COMUNICADO
 TODAY ART IS THIS COMMUNICATED
paulo bruscky

Figura 28 – Paulo Bruscky, *Bruscky Invent's*,
 198-.<[https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2010/09/02/paulo-bruscky-](https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2010/09/02/paulo-bruscky-3/)

3/>

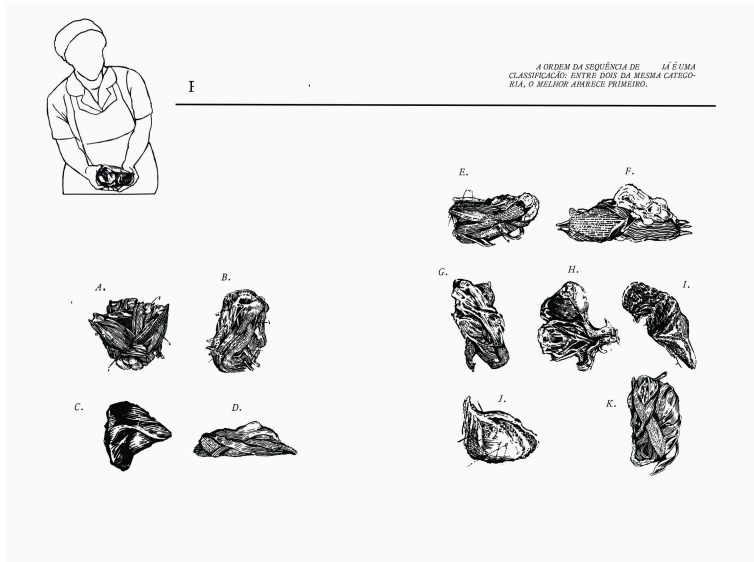


Figura 29– Muriel Machado, *Guia do Centro de* ,2019 p.38 e 39 (acervo pessoal).

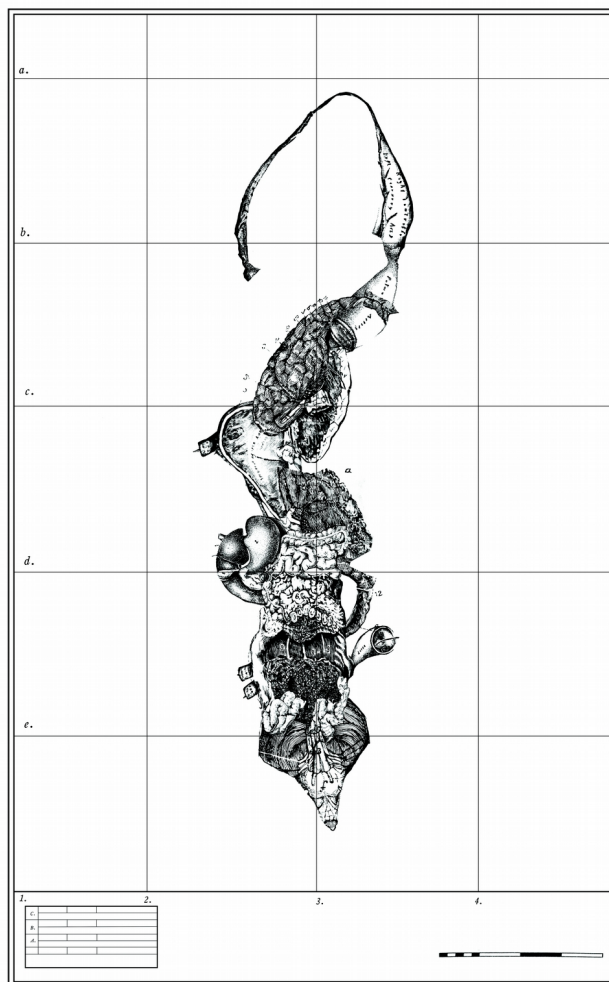


Figura 30 – Muriel Machado, *Guia do Centro De* , p. 47, 2019 (acervo pessoal).

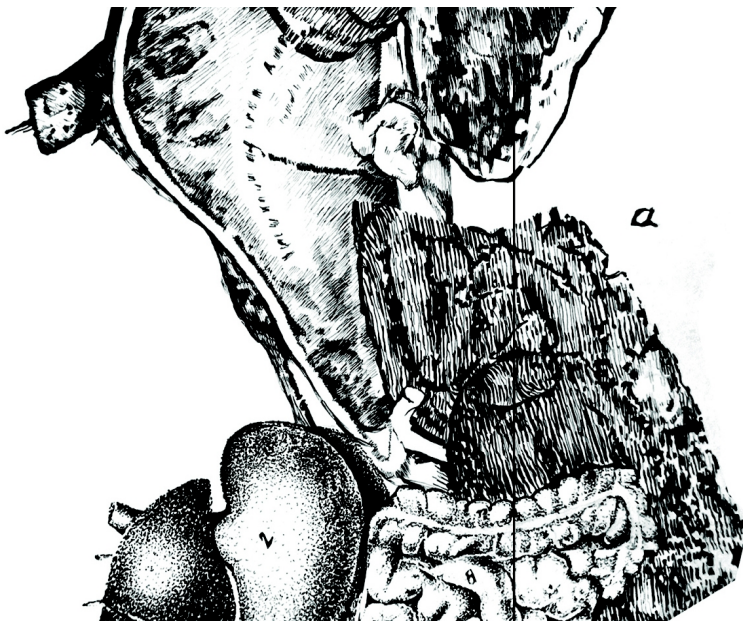


Figura 31 – Muriel Machado, *Guia do Centro De* , p. 47, 2019 (acervo pessoal).

No início de seu planejamento, o *Guia do Centro De* , foi pensado com o objetivo de levar um viajante a um ponto fundamental de determinada localidade — para tanto, foram coletados trechos de guias turísticos que foram utilizados como referência. Ao voltar sua atenção para determinados *destinos*, entretanto, a publicação passou também a demonstrar interesse pelas formas como pontos turísticos eram comumente representados neste tipo de material. O termo *guia*, além de fazer referência ao livro voltado para o turismo, também é comumente atrelado a manuais instrutivos dos mais variados tipos. Neste sentido, à medida que o processo artístico prosseguia em suas investigações, passava também a compreender o termo sob interpretações mais amplas do que aquelas abordadas em um primeiro momento.

Para definir um guia instrutivo como tal, costuma-se analisá-lo sob algumas prerrogativas: sua linguagem é comumente clara e objetiva, enquanto em seu conteúdo estão dispostas instruções ou textos explicativos que procuram elucidar o leitor sobre determinado tema. Quando comentam sobre as características que definem um manual bem-sucedido, especialistas nesta área entram no consenso de que a usabilidade (a capacidade de encontrar com facilidade as informações em seu interior), uma boa didática (se as suas

instruções são fáceis de serem entendidas pelo leitor), e a clareza de sua diagramação são fatores determinantes para a avaliação de um guia (SCHUMACHER, 2018). Na Figura 24, por exemplo, um manual de instruções voltado para o desenho traz recomendações com relação à representação da paisagem. No canto superior à esquerda, um dos recortes da página sugere estruturas compositivas para o leitor: uma linha pontilhada cruza de forma diagonal um dos esquemas e sugere o posicionamento de elementos na imagem. As linhas recomendadas pelo método deste livro atuam de forma didática e auxiliam no planejamento da composição, instruindo também sobre possíveis maneiras de atrair o olhar do observador para determinados elementos da imagem. Nas instruções escritas estão expostas maneiras como esses recursos podem ser utilizados pelo leitor.

O autor responsável pela produção desta figura, Edwin G. Lutz¹⁵, foi um famoso ilustrador conhecido pela realização de diversos manuais de desenho, muito utilizados durante as décadas de 1920 e 1930 por artistas americanos que gostariam de iniciar suas carreiras neste meio. Quando descreve a

15

Edwin G. Lutz foi um desenhista norte-americano nascido em 1868 e falecido em 1951. O autor é conhecido pela produção de inúmeros manuais de desenho. Entre seus livros mais conhecidos estão *Animated Cartoons* (1920) e *Drawing Made Easy* (1921).

proposta de “Drawing made easy”, Lutz revela que seu manual é especialmente voltado para desenhistas inexperientes e promete apresentar-lhes um método de estudo fácil a partir de seus esquemas (LUTZ,1935, p. 11). Quando pensamos em detalhes presentes na Figura 25, parece ser claro que as recomendações do guia não estejam apenas interessadas em transmitir orientações de ordem técnica ao leitor, mas que procuram também elucidar sobre estruturas de pensamento importantes no processo de elaboração dos desenhos. Através do uso das linhas pontilhadas, o leitor pode perceber que a estrutura compositiva das imagens A1 e A2 ainda está sofrendo influência de suas referências mesmo quando elas não são perceptíveis. Além de elucidar com relação a aspectos técnicos, uma das propostas deste manual parece ser a de tornar explícito o planejamento do autor com relação à imagem e informar sobre decisões que foram tomadas por ele antes do traçado definitivo na folha de papel. Através de exercícios como esses, um livro instrutivo procura apresentar as informações necessárias para que o leitor alcance, a partir das próprias práticas, um resultado semelhante àquele sugerido pelos métodos que está seguindo.

Em uma entrevista, o editor Martin Love foi questionado sobre quais seriam os elementos necessários para

definir um manual como sendo verdadeiramente eficiente, respondendo que este tipo de publicação deveria agir como “um guia de viagem para uma terra estrangeira, já que torna o desconhecido amigável” a seu leitor (LOVE apud SCHUMACHER, 2018). O paralelo estipulado por Love foi responsável por gerar uma série de questionamentos na pesquisa – talvez seria possível compreender na metodologia adotada por manuais uma procura semelhante àquela apresentada por guias de viagem, quando estes se utilizam de uma série de instruções para que o leitor alcance um *destino* no espaço físico. Dessa forma, ao longo da elaboração do *Guia do Centro De* , a pesquisa se interessou pela forma como guias turísticos e materiais instrutivos de outros tipos seriam capazes de apontar direcionamentos para seu leitor, especialmente através de seus recursos visuais.

Neste momento, seria interessante fazer alguns comentários sobre referências importantes para a estipulação de padrões estéticos e conceituais vinculados a este tipo de material, e para tanto, é necessário voltar o olhar para algumas imagens. Na parte superior da Figura 25 estão três recortes visuais que orientam sobre a prática de gravura em buril. À direita, linhas cruzadas e paralelas compõem o retrato de um homem que tem seu rosto coberto pela dobra de uma folha de

papel; ao centro, se percebe novamente o rosto masculino, porém, juntamente a ele é mostrado parte do instrumento de trabalho do artista (o buril que marca a superfície de cobre em que é feita a imagem); o terceiro recorte mostra ao leitor o processo da gravura já finalizado, à esquerda. Abaixo dessas instruções, estão recomendações com relação à postura da mão ao segurar o instrumento de trabalho e os tipos de movimentos realizados pelo gravador na chapa de cobre. A figura localizada à direita possui um aspecto curioso em relação às demais: os limites de sua representação se curvam sobre si mesmos e explicitam ao leitor o caráter bidimensional da imagem, como uma miragem construída na folha de papel. Neste exemplo, as instruções propostas no manual se confundem à própria ideia do livro em que foram impressos quando esclarecem ao leitor sobre os procedimentos técnicos pelos quais foram elaborados.

As recomendações propostas nesta figura fazem parte da *Encyclopedie*, ou, *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, considerado por muitos autores como um dos livros mais importantes da história do Ocidente. Organizada por Denis Diderot e Jean Le Rond d'Alembert entre 1751 e 1772, a *Encyclopedie* apresentou uma diagramação desafiadora para seu contexto de origem, pois agregou em uma mesma publicação o conhecimento científico e aquele considerado

como “empírico”, sem demarcar hierarquias entre os tipos de saber. Esta nova forma de divulgar o conhecimento representou, certamente, uma afronta aos poderes da igreja e do rei, que até então determinavam de forma soberana as estruturas de pensamento de seu contexto de origem. A partir de um texto introdutório chamado “*Explicação detalhada do sistema dos conhecimentos humanos*”, os autores explicam a forma como ocorre a divisão de saberes da obra, através dos quais os temas memória, razão e imaginação são distribuídos em diferentes seções (DIDEROT; D’ALEMBERT, 1989, p. 267). Ao classificar a poesia dentro das possibilidades da imaginação, por exemplo, o texto afirma que ela pode ser dividida entre profana ou sagrada, que o poeta fala de coisas passadas ou presentes, e que seus objetos podem ser reais ou imaginários. Graças a esse caráter classificatório, a *Encyclopedie* foi uma publicação decisiva para os livros instrutivos que seriam feitos a partir dela — sua diagramação, linguagem visual e a proposta por trás de sua elaboração representam marcos na história das publicações voltadas para a sistematização do conhecimento.

Quando vislumbra as pranchas da *Encyclopedie*, Roland Barthes volta o seu interesse para a diagramação das suas imagens, para a limpeza das figuras e para organização de seus elementos. Em uma mesma página, são mostrados objetos

diversos e, por vezes, ângulos diferentes de um mesmo elemento ajudam a elucidar o entendimento do leitor sobre suas características. Segundo Barthes, as imagens presentes nesta obra, por vezes, acabam por realizar genealogias dos seus objetos de estudo, já que em diversas passagens são mostradas etapas da elaboração de ferramentas, por exemplo, os meios de operá-la e o ambiente em que costumam funcionar. Para o autor, nesta forma de apresentação a *Encyclopedie* se utiliza de uma linguagem direta, que considera como sendo de “poucos ruídos” (BARTHES, 1974, p. 32):

Eis uma prancha de profissão (o confeitiro): em baixo, o conjunto dos instrumentos variados, indispensáveis à profissão; neste estado paradigmático, o instrumento é destituído de vida: inerte, imobilizado em sua essência, não passa de um esquema demonstrativo, análogo à forma quase escolar de um paradigma verbal ou nominal. (BARTHES, 1974, p. 33)

Na utilização deste formato, Barthes aponta o desejo de contextualizar os objetos de estudo com relação aos seus meio de produção. Neste sentido, o autor percebe no registro de artefatos, seres e práticas da obra, uma busca por reforçar os

vínculo do homem com seu trabalho. Através de sua estrutura, a *Encyclopedie* apresenta orientações com relação a seus temas de estudo, mas também é reveladora de normatividades propostas pelas instituições que regeram a sua elaboração. Sua diagramação, clara e objetiva, transmite um rigor diferente de outras produções do período e explicita seus vínculos com a ciência. Em seus volumes sobre anatomia, botânica ou cultura, seus métodos científicos remetem ao caráter investigativo explorado durante os séculos XVII e XVIII, em que os objetos de estudo passavam a ser avaliados sob metodologias mais sistemáticas e analíticas¹⁶.

16

É importante apontar que a *Encyclopedie* criada por Diderot e D’Alambert foi realizada a partir de uma série de influências que a antecedam. Além de compêndios como aqueles propostos por Fludd, seria possível citar enciclopédias criadas durante o Renascimento, como *Fons memorabilium universi*, de Domênico Bandini (1335-1418), *De Tradendis disciplinis*, de Juan Luis Vives (1492-1540) ou obras como *Meyers Konversations-Lexikon*, de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716), sob influência do período barroco. Além de inúmeros outros exemplos possíveis, a imagem infográfica já era longamente estudada e utilizada no Ocidente, sofrendo variações dependendo do período e da cultura em que estava inserida – já em 1510, por exemplo, Leonardo da Vinci teria realizado um desenho anatômico em que acrescentou letras chaves para referir-se a textos explanatórios sobre suas características (GOMBRICH, 2012, p.232). A escolha de ênfase sobre as pranchas da *Encyclopedie* neste texto se deve ao fato de que a obra é compreendida por diversos autores como um expoente da chamada “Era de Ouro das Enciclopédias” (POMBO, 2006) e representa, segundo o historiador Ernst Hans Gombrich, “a maior aventura da instrução pictórica” (GOMBRICH, 2012, p.236).

As páginas 12 e 13, (Figura 26) do *Guia do centro De* apresentam instruções para determinar o centro de uma forma geométrica. Através de uma série de passos, o leitor é aconselhado a traçar linhas e definir referências em uma folha de papel. Quando vislumbra informações diagramadas de forma metódica como estas, é possível que o leitor tenha o impulso de associar o conteúdo daquilo que está lendo ao universo científico e, conseqüentemente, ao rigor investigativo presente no período em que este sistema passou a ser explorado com maior profundidade no Ocidente. Neste sentido, a pesquisa se interessou em investigar relações que o público costuma estabelecer com um tipo específico de repertório visual.

O *Guia do Centro De* procurou evocar uma trajetória compreendida como sendo vinculada à pesquisa científica e, portanto, à comprovação de fatos. Interessou à produção do guia, especialmente, a maneira como este tipo de diagramação costuma ser associada pelo público como sendo de caráter universal e de credibilidade. Sabendo dos consensos relacionados a esta forma de linguagem, muitos artistas já se utilizaram de elementos visuais vinculados à ciência com o objetivo de gerar estranhamentos em relação aos seus usos tradicionais. A Figura 27, por exemplo, estão informações que procuram esclarecer ao observador com relação à estrutura de

uma criatura. Em meio à imagem está um corpo detalhadamente registrado que possui o tronco de um homem e a cabeça de um tamanduá — suas unhas são compridas e pontiagudas, suas pernas são levemente encurtadas e apresentam cascos no lugar de pés. Ao redor deste ser, também estão presentes descrições sobre partes específicas do seu corpo e de seu funcionamento. A imagem causa certo desconforto, uma vez que, quando lê o título que descreve esta representação, o observador se dá conta de que está analisando uma criatura vinda do folclore Paraense e do Maranhão, o “Capelobo”. Através da publicação “Unheimlich: imaginário popular brasileiro” (2006), o artista Walmor Corrêa¹⁷ se utilizou da ilustração científica para registrar o funcionamento corpóreo de seres vindos do folclore nacional. Ao analisar aspectos desta obra, a historiadora Paula Ramos salienta que no trabalho deste artista reside um discurso que anseia pela autenticação dos seus objetos de estudo, uma vez que a ilustração científica é, ainda hoje, utilizada para o estudo e comprovação de espécies de animais e plantas. Ao se referir a seres fantásticos através dessa estrutura formal, Ramos acredita que Corrêa está, de alguma forma, questionando o

17

Walmor Corrêa é um artista nascido na cidade de Florianópolis e radicado em Porto Alegre. Em 1989 realizou uma viagem à Europa com o objetivo de estudar a trajetória de artistas viajantes. Atualmente seu trabalho tem relação com o estudo da ilustração científica e seus possíveis vínculos com o folclore popular brasileiro.

sistema que afirma este meio como sendo irrefutavelmente legítimo. Sobre essa questão, a autora discute:

Os mapas dos séculos XVI e XVII, por exemplo, sobretudo os relacionados à América, são igualmente ricos em representações de seres fantásticos e de lugares inexistentes. É a cartografia do maravilhoso, a geografia fictícia. Todo um imaginário (10) europeu, cristalizado em séculos de mitos e credences, projetava nessas novas terras a probabilidade de tudo o que não tinha mais lugar no Velho Mundo.(...) E uma vez que mapear é conhecer e dominar um espaço, tais imagens, dispostas sobre a projeção cartográfica e concebidas como axiomas, acabavam ganhando o estatuto de verdade, até que outra verdade se impusesse, na mutação das descobertas e da própria ciência. (RAMOS, 2015, p. 465-466)

Para o pensamento de Ramos, o “Capelobo” realizado por Walmor Corrêa poderia ser entendido como um questionamento às normas propagadas pelas imagens de ordem científica, sempre realizadas por homens que estavam associados a instituições do saber (como estudiosos, filósofos, clérigos, cientistas) e que, portanto, detinham o poder para determinar o que seria verdade dentro de seus contextos de atuação. No uso da linguagem presente nesta obra, os procedimentos técnicos vinculados aos estudos taxonômicos parecem atuar de forma autoritária quando dissecam, descrevem

e classificam criaturas vindas do folclore popular. Se pensarmos que em diversos momentos a ficção interferiu de forma indesejada em procedimentos relacionados à ciência, neste caso, Corrêa parece apresentar um processo inverso em que nenhum ser vivo ou lugar estaria verdadeiramente seguro dos procedimentos vinculados à racionalidade, nem mesmo aqueles criados pelo próprio imaginário do homem.

Dentro dessas discussões, seria possível citar uma outra obra capaz de estabelecer vínculos entre o universo fantástico e científico: em *Brusky Invent's* (Figura 28), o artista Paulo Brusky, teria criado um catálogo contendo uma série de equipamentos e maquinários inventados por ele. Em uma de suas páginas, o livro apresenta uma borracha para apagar palavras já ditas, um tradutor simultâneo para conversas entre animais e crianças e um meio de transporte especialmente desenvolvido para mulheres grávidas. Através de recortes apropriados de outras publicações, as maquinarias propostas por Brusky fazem referências diretas à linguagem científica e tratam de forma irônica a impossibilidade de serem construídas. Neste segundo caso, o artista não está apenas dialogando com uma forma de representação específica, mas também discute sobre noções preconcebidas de seu público com relação à trajetória deste tipo de representação.

Nos dois exemplos citados anteriormente¹⁸, o uso de referências vindas do universo fantástico causa um estranhamento que desestabiliza o caráter objetivo comumente vinculado a materiais voltados para a instrução de seus leitores — repentinamente, o espaço do livro didático se vê abalado pelas forças imprecisas da imaginação. Em sua reflexão sobre as pranchas da *Encyclopedie*, Barthes também leva em consideração o uso das classificações para dividir temas de estudo em determinados grupos. Segundo o autor, este tipo organização explicita um desejo de impor ordem com relação à imagem e também, de expor controle sobre os novos conhecimentos que eram apreendidos pelo homem de seu respectivo período – um triunfo da racionalidade sobre forças da natureza. Sobre estas questões o autor comenta:

Evidentemente, a preeminência do objeto nesse mundo procede de um desejo de inventariar, mas o inventário não é nunca uma ideia neutra; recensar não significa apenas constatar, como parece à primeira vista: é

18

Estes dois livros, assim outros exemplos citados ao longo do trabalho, puderam ser consultados na Coleção Livro de Artista, da Universidade Federal de Minas Gerais. A coleção consiste na primeira biblioteca pública com esta especialidade no Brasil (<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/>).

também apropriar-se. A *Enciclopédia* é um vasto balanço de propriedade; (...) Formalmente (o que é muito perceptível nas pranchas) a propriedade depende essencialmente de um certo fracionamento das coisas: apropriar-se é fragmentar o mundo, é dividi-lo em objetos prontos, sujeitos ao homem na proporção mesma de seu descontínuo. (BARTHES, 1974, p.33).

Na tentativa de agrupar os objetos de estudo é estipulado um eixo, um método que estabelece identidades e diferenças entre temas vindos de diferentes áreas do conhecimento. Graças a esta característica, muitos dos autores do século XVII consideravam os livros enciclopédicos como um “corpo do mundo” de seu tempo, entendimento capaz de revelar a crença de que a revolução provocada pela tipografia possibilitaria uma nova forma de domínio, capaz de controlar áreas que anteriormente impunham temores sobre o homem ocidental.

Ainda que não faça uma referência direta à linguagem presente na *Encyclopedie*, certas passagens do *Guia do Centro De* procuram evocar um repertório vinculado à racionalização do conhecimento provindo de seu contexto de origem. Talvez

fosse possível dizer que neste caráter diretivo da imagem instrutiva, existisse um desejo por uma rota certa, semelhante ao paralelo proposto por Martin Love quando comparou livros turísticos a outros tipos de manuais. Ao demonstrar interesse pela produção de manuais instrutivos dos mais variados tipos, o *Guia do Centro De* compreendeu neste tipo de publicação a capacidade de gerar uma circunferência, um limite para as categorias classificadas de acordo com o seu interesse. Uma vez estipuladas estas fronteiras, entretanto, os livros instrutivos também podem afastar para longe de si as incertezas capazes de explicitar o absurdo provocado pelas relações presentes entre seus conteúdos, propondo um universo que seria isento de medos (BARTHES, 1974, p. 32).

Levando em conta as considerações propostas por este autor, o *Guia do Centro De* está longe de ser uma publicação que possui uma linguagem “de poucos ruídos”, já que abarca em sua estrutura referências que se sobrepõem umas às outras, e que, por vezes, acabam por criar contradições pouco verossímeis. Na Figura 29, por exemplo, há duas páginas se utilizam de padrões infográficos comumente adotados por manuais: textos apropriados de guias de viagens, desenhos esquematizados e figuras alinhadas a partir de ordens alfabéticas. Essas informações, apesar de estarem vinculadas a

uma trajetória de ordem científica, não capazes de contextualizar os seus elementos uns com relação aos outros. Ao longo da elaboração desta publicação, me interessou pensar na realização de um guia que fosse visivelmente incapaz de conter os seus próprios contrassensos, entrando em um tipo de colapso na medida em que se desenvolvesse.

Guia, livro portador das leis que regem o seu próprio sistema, atua como um representante das instituições responsáveis por sua elaboração — tal qual um livro voltado ao viajante, esta forma de publicação orienta o leitor a alcançar um destino que é proposto pelos seus métodos de ensino e o acalma com relação àquelas forças que desconhece. Enquanto perseguia o desejo por um trajeto certo, o *Guia do Centro De* defrontou-se com a pele da linguagem, encontrando nela um solo escorregadio e mutante capaz de evocar as próprias trajetórias. Na página 47 desta publicação (Figura 30) está dobrada a imagem de um ser composto por vísceras humanas — seu corpo irregular, com partes vindas de diferentes contextos tenta estipular coerência, apesar das contradições geradas por seus múltiplos órgãos. De forma contrária à normatividade imposta por estudos científicos, esta estranha criatura compreende em seu caráter fantástico a possibilidade de infringir os limites impostos pela razão. Através de seus

contrassensos, a imagem, quimera feroz, se rebela contra as direções apontadas pelo *centro* de sua normatividade e aceita o desconhecido como parte constituinte de sua anatomia.

GUIA PARA UM CENTRO

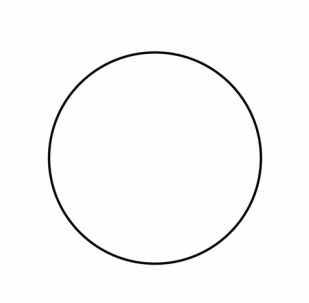




Figura 32 - Steven Soderbergh. *Kafka*, 1991 (frame do filme).



Figura 33- Hearst Castle. Califórnia, Estados Unidos, 1947.

< <http://globedia.com/cine-fotos-verdadera-xanadu-orson-welles-simeon-mansion-william-randolph-hearst> >



Figura 34 - Orson Welles, *Cidadão Kane*, 1941 (frame do filme).



Figura 35 - Lara Almarcegui, *Guia de terrenos baldios de São Paulo*, 2006.

<<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001080.html>>

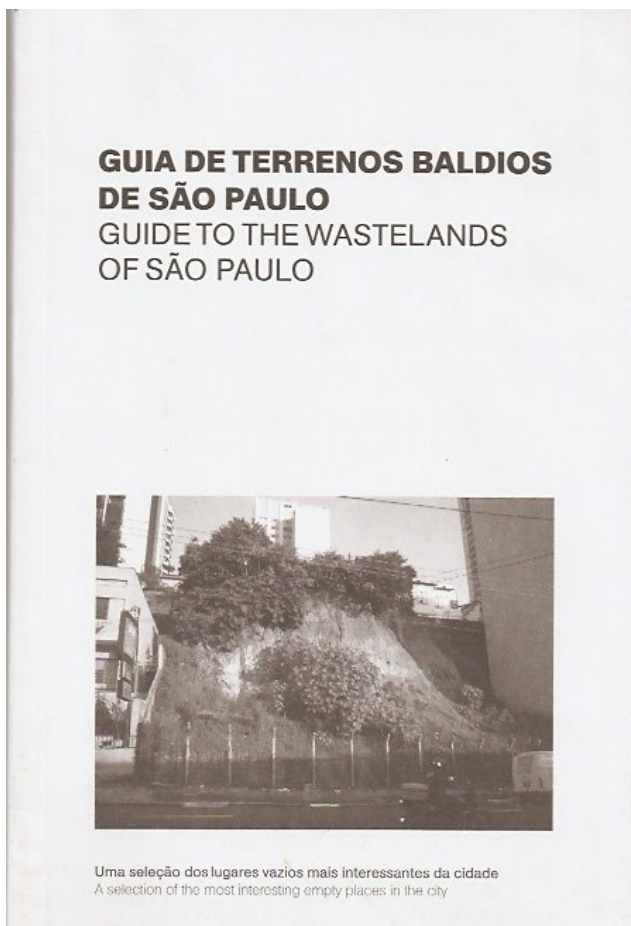


Figura 36 - Lara Almarcegui, *Guia de terrenos baldios de São Paulo*, 2006.

<<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2010/08/05/lara-almarcegui/>>

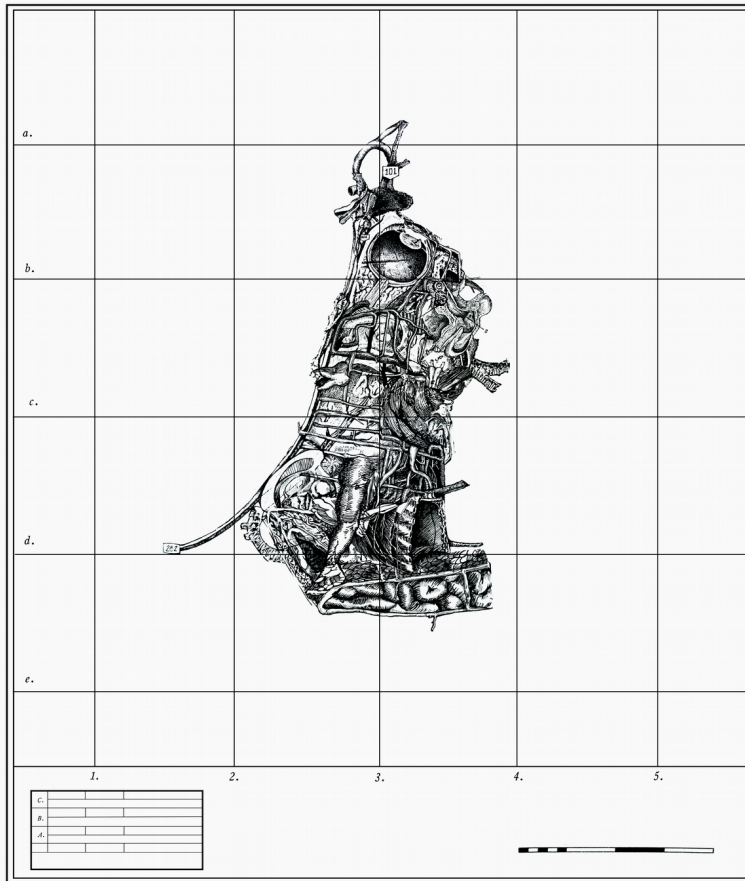


Figura 37 - Muriel Machado, *Guia do Centro De* , p. 41, 2019 (acervo pessoal).

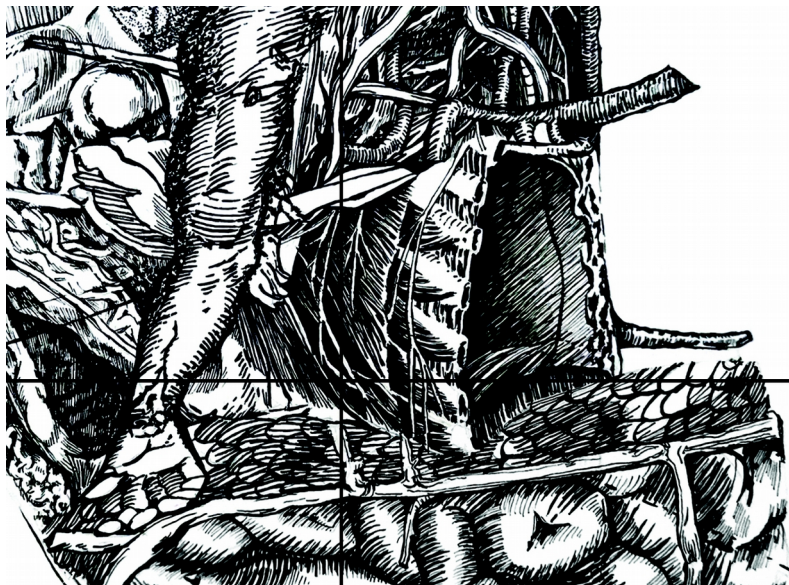


Figura 38 - Muriel Machado, *Guia do Centro De* , p. 41, 2019 (acervo pessoal).

...pois é, patroazinha, gostei muito do Duplex. Tudo fica mais fácil agora... não se incomode, pode tomar seu guaraná. Depois eu guardo isto tudo no congelador. Puxa! Vamos ter carne para muito tempo.

**CONFÔRTO
EM DÔBRO**
refrigerador-congelador
DUPLEX

- refrigera (porta de baixo) para o uso habitual e congela (porta de cima) para uso durante meses
- satisfação dobrada
- 2 portas magnéticas: uma para o congelador e outra para o refrigerador, inteiramente aproveitáveis
- 348 litros de capacidade total
- congelador com 62 litros e refrigerador de 286 litros
- degelo automático do refrigerador, por processo exclusivo

Brastemp
um orgulho para sempre

Figura 39- Publicidade em Casa e Jardim, Ano XI, Nº95, dezembro de 1962 (acervo pessoal).



Figura 40 – Hotpont Refrigerator, 1953 (acervo pessoal).



Mandy's giving us another chance since we changed to silence!



1 "Ise quittin'," announces Mandy heatedly one day last month. "Can't sleep nights on account of the rumbung of that ol' refrigerator. Then just when I'se makin' ice cream, it stops en-tirely!" "John," warns my wife, "if Mandy leaves, we're sunk. We need a new refrigerator...right away!"



2 "I know one that can't make a noise," she continues. And with that she rushes me downtown to the Servel showroom. There I see a refrigerator... without machinery... with only a tiny gas flame doing the work. Naturally, it's always silent. And having no moving parts, there's nothing to wear.



3 Among folks who've had experience, Servel is winning more friends every year. And no wonder. Survey after survey shows that the things people wisely look for in their second refrigerator are permanent silence... lasting dependability... continued low operating cost. And Servel ElectroLux is the only automatic that offers all these big advantages.

4 "Lor-dy, it sure is quiet!" Mandy's happy and so are we. Servel's saving us enough on food alone to pay the installments. And we always have plenty of ice cubes. "You know," smiles Mandy the other day, "last place I worked they had one of these gas refrigerators that was 'most ten years old. Looks like me and Servel are goin' to be with you a mighty long time!"

If you look at one refrigerator, look at Servel—If you look at more than one, look at Servel to see the difference



"We learned from experience that moving parts in a refrigerator can be costly. So there wasn't any question what our new refrigerator would be. We picked a Servel ElectroLux and find it very economical."—Mrs. Stewart W. Talley, 1812 11th Ave., Sacramento, Cal.



It freezes with **NO MOVING PARTS!**

Stays silent...lasts longer

SERVEL
ELECTROLUX
Gas
REFRIGERATOR

FOR FARM AND COUNTRY HOMES—MODELS RUN ON BOTTLED GAS—TANK GAS—KEROSENE
Write for details to Servel, Inc., Evanville, Ind., or Servel (Canada) Ltd., 457 King St. W., Toronto, Ont.

Figura 41 – Frame do filme *Não sou seu negro*, direção de Raoul Peck, 2017.



Figura 42- Muriel Machado, *Guia do Centro De* , p. 44 e 45, 2019 (acervo pessoal).

Ao longo da trajetória de sua elaboração, o *Guia do Centro De* se interessou por levar um viajante até um local de grande importância, fundamental. Enquanto se preocupava em criar instruções facilmente compreensíveis, foi necessário que o guia voltasse seu interesse para o espaço à sua volta e escolhesse métodos a partir dos quais poderia representar a paisagem. Neste gesto, capaz de estipular um recorte em meio a tantas outras possibilidades, o guia encontrou-se com o universo das imagens, solo incerto e mutante, capaz de evocar trajetórias próprias e recordar das metodologias relativas ao seu contexto de origem. Enquanto perseguia seu desejo por uma rota certa e definitiva, o *Guia do Centro De* estipulou também uma circunferência sobre seus objetos de estudo, através da qual os seus anseios deveriam corresponder a expectativas vindas de um único eixo. Pensando sobre um *centro* norteador para a imagem, tal qual um destino em uma viagem, e compreendendo nos livros instrutivos representantes das instituições responsáveis pela distribuição do conhecimento, o *Guia do Centro De* voltou sua atenção para diferentes normatividades.

Ao voltar o olhar para esta publicação, a pesquisa teórica procurou refletir sobre temas tangenciados nas páginas do guia através de diferentes abordagens: no capítulo “Guia de Viagem”, foram consideradas questões ligadas ao universo do

turismo e a forma como livros deste gênero são capazes de influenciar nos percursos de seus leitores; em “Guia para olhar uma paisagem”, foi pensado que na escolha de determinados elementos visuais existiam também metodologias específicas, relativas ao contexto de origem da produção das imagens; enquanto no capítulo “Guia de Saberes”, foram abordadas as instituições responsáveis pela produção de guias e manuais, recordando algumas referências importantes para a estipulação de seus padrões estéticos e conceituais. Neste sentido, seria possível dizer que os programas visuais associados aos guias de viagem atuaram como um ponto de partida para gerar outras reflexões. Assim como uma circunferência guarda em si mesma seu princípio e seu fim, neste ensaio, algumas das discussões presentes nos outros guias emergem com o objetivo de discutir como o poder gerado pela visualidade é também determinante para relações que se dão através do espaço e também naquelas que se estipulam entre seus transeuntes. Para iniciar essa discussão, seria interessante voltar o olhar para a experiência de um outro viajante.

Após um longo e cansativo percurso, o personagem K. chega a uma pequena aldeia durante a noite e pede abrigo do frio em uma estalagem. Antes de descansar, contempla com curiosidade as silhuetas da cidade desconhecida e vislumbra ao

longe o que parece ser a imagem de uma enorme construção (Figura 32). Essa cena noturna é descrita no início do romance *O Castelo*, de Franz Kafka e conta sobre a jornada de um personagem que deve prestar seus serviços como agrimensor. Ao longo da narrativa, K. conhece aldeões com os quais interage e discute sobre a famosa construção que vislumbrou no momento de sua chegada, escutando sobre ela diferentes relatos: em determinados momentos, o castelo é descrito como sendo uma construção agressiva e autoritária, em outros, é compreendido como um espaço luxuoso e imponente. Aos poucos, a imagem desse lugar se torna tão confusa quanto a sua estrutura física o parece ser, e o personagem constata que quanto mais contempla o castelo por entre a penumbra, mais aumentam suas dúvidas sobre como verdadeiramente alcançá-lo.

Enquanto transita pelo ambiente, um agrimensor está comumente equipado com seus instrumentos de mesura e de cadernos que o ajudarão a fazer futuras classificações do espaço. Sua missão é privilegiada, já será que ele o responsável por estipular os limites terrestres que passarão a orientar a vida dos moradores e dos visitantes de determinada região. *Kardo* é a nomenclatura utilizada na agrimensura para determinar o eixo Norte/Sul, sendo esta uma linha imaginária fundamental para

referência e definição de todos os demais limites. Quando fez uma leitura dessa obra o autor Giorgio Agamben pensou sobre esse encontro entre o céu e a terra, Norte e Sul, e compreendeu uma possível relação hierárquica entre a ordem cósmica do espaço e as frágeis tentativas de delimitação da terra criadas pelo homem. Dessa forma, o Agamben julgou ser possível fazer uma associação não só da figura de K. com o autor de sua narrativa, Kafka, como também com os limites físicos que ele deveria estabelecer enquanto agrimensor.

Em seus percursos pela aldeia, K. passa a compreender que o castelo representa um ponto de referência ambíguo – ainda que partam dele as decisões administrativas que passarão a reger as normas da aldeia, percebe que os moradores não sabem informá-lo com clareza sobre como alcançar suas dependências ou descrever o que se passa em seu interior. Ao notar essas dificuldades, as relações hierárquicas presentes no eixo *kardo* se tornam capazes de alcançar não só a figura do agrimensor como também a relação que permeia os territórios descritos nesta trama – nela, aldeia e castelo se tornam polos fundamentalmente distantes, e a estrutura determinada por este eixo parece perpassar de forma significativa a vida de todos os seus habitantes.

Por volta de 1970, o escritor Umberto Eco decidiu realizar uma viagem que o permitisse estudar com mais profundidade sobre a paisagem norte-americana. Em meio a jornadas por vastos desertos e à sombra de enormes arranha-céus o autor avistou, assim como o agrimensor K., a silhueta de um castelo: perto de São Francisco, em um parque nacional, ainda hoje se encontra a propriedade de William Randolph Hearst¹⁹ (Figura 33), gigantesca construção que anos depois inspiraria o diretor americano Orson Welles, a criar Xanadu, uma adaptação desta mesma estrutura no seu famoso filme Cidadão Kane (figura 34). A obra deste milionário foi construída ao longo de várias décadas e apresenta uma mescla de diferentes estilos arquitetônicos, obras de arte das mais variadas origens, parques com animais, áreas recreativas, em suma, um projeto tão ambicioso que dizem que o próprio dono não poderia reconhecer todos os seus espaços. A variedade de obras e estilos da construção é abundante e choca os turistas que ainda hoje a visitam com frequência, hospedando-se em parte de suas dependências para conhecer o lugar durante o tempo que a gigantesca estrutura demanda. Em meio a tantas

19

William Randolph Hearst foi um empresário americano nascido em 1863 e falecido em 1951. Por volta de 1887, Hearst assumiu o jornal *The San Francisco Examiner*, divulgando notícias sensacionalistas para combater seus concorrentes, prática que ficaria conhecida como “imprensa marrom”. Tornou-se proprietário de uma rede de mais de 30 jornais do país.

contradições visuais seria difícil afirmar com clareza sobre o real objetivo de Hearst no momento de construir o seu castelo — talvez seu interesse estivesse próximo ao de um grande apreciador de arte, talvez, ele estivesse agindo da mesma forma como faria um colecionador compulsivo. Apesar das possíveis origens dessa construção, Umberto Eco admitiu ter se sentido fortemente desorientado durante sua visita, comentando que o motivo da desestabilização de seus sentidos não estaria apenas associado aos muitos cômodos da construção ou ao acúmulo de adornos em sua arquitetura, mas sim à constatação de que a opulência do morador havia se transformado em uma forma de atração turística rentável. Pareceu-lhe, então, ser possível construir um paralelo entre os desejos do milionário e àqueles demonstrados pelo visitante em busca por lazer.

Quando vislumbram os inúmeros lustres, tapetes e portões presentes na obra de Hearst, os visitantes recebem também folhetos informativos que muito se parecem com aqueles distribuídos em instituições de arte. Se pensarmos sobre essa abordagem, não seria difícil considerar que o turista poderia associar este ambiente ao meio cinematográfico ou justificar a abundância de seus elementos com o gosto refinado de seu idealizador. Esse tipo de estratégia é utilizado como forma de destacar destinos no meio do entretenimento e

costuma divulgá-los como roteiros de viagem valorosos. Para Ycarim Melgaço Barbosa²⁰, a indústria do turismo está profundamente vinculada à produção de imagens, e através de suas folheterias, anúncios e outras formas de propaganda, induz o seu público-alvo a um estado de redução e simulacro com relação ao espaço (BARBOSA, 2001, p. 85). Quando conhece o castelo por exemplo, o turista pode ter a impressão de que está diante de um espaço em suspensão, uma miragem capaz de corresponder às suas expectativas antes mesmo que ele inicie qualquer deslocamento pelo meio físico. *Castrum*, termo etimológico para a palavra a castelo, faz também referência a um acampamento militar. É, portanto, como um espaço labiríntico, aparição fantasmagórica que deslumbra o olhar daquele que o observa e é capaz de intimidá-lo ao mesmo tempo. Através de suas belas imagens, estes são territórios capazes de seduzir seus observadores enquanto retiram deles os seus sentidos de orientação. Agamben acredita que a produção destas imagens não só oriente o visitante a escolher certos destinos em detrimento de outros, mas que também estipule

20

Ycarim Melgaço Barbosa é graduado em Direito pela Universidade Federal de Goiás e mestre e doutor em Geografia Humana pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Como pesquisador, seus temas de estudo estão relacionados ao espaço do entretenimento e ao turismo temático.

relações hierárquicas entre estes espaços e os territórios que circundam as suas fronteiras.

Compreendido como sendo um espaço almejado na obra de Kafka e como um destino frequentemente requisitado por diferentes viajantes nos relatos de Eco, em ambos os casos o *castelo* é descrito como uma construção deslumbrante e poderosa, capaz de gerar grandes influências sobre a percepção daqueles que por ele transitam. Ao observar as relações que estes dois exemplos estabelecem com o seu entorno, seria possível admitir que a imagem destas construções possui a capacidade de atrair diferentes tipos de visitantes e alterar suas percepções do espaço. Neste sentido, seria possível concluir que os lugares que exercem grande influência sobre seus arredores costumam também estar fortemente preocupados com a manutenção de suas representações visuais. Pensando sobre a influência gerada por um espaço *central* em meio à estrutura de uma cidade, a artista Lara Almarcegui²¹ realizou uma série de questionamentos voltados para a cidade de São Paulo. Ao transitar por entre prédios, museus e outras atrações enquanto conhecia o Brasil, Almarcegui pensava sobre projetos artísticos nos quais estava trabalhando e prestava atenção em questões

21

Lara Almarcegui é uma artista espanhola nascida em 1972. Sua pesquisa artística está voltada para o espaço da cidade e as suas relações com os conceitos de construção e demolição.

voltadas à arquitetura. São Paulo é uma cidade reconhecida por sua economia e produtividade, de forma que possui muitos exemplos capazes de destacá-la enquanto centro de referência. No percurso entre uma atração e outra, entretanto, a artista transitou por lugares que não eram recomendados por seus guias de viagem e aos poucos começou a se interessar cada vez mais por aspectos percebidos nesses desvios. A publicação *Guia de Terrenos Baldios de São Paulo* (Figuras 35 e 36) foi feita a partir de experiências nestes percursos, e reúne exemplos existentes em diferentes bairros, apresentando não só fotografias, como também mapas contendo suas localizações e algumas de suas histórias. Em uma das primeiras páginas, o livreto chama a atenção do leitor com a seguinte frase: "No *Guia* procura-se mostrar quais são os terrenos baldios mais ameaçados: é muito importante visitá-los o mais rápido possível". (ALMARCEGUI apud OLIVA, 2006).

Num primeiro momento, associar terrenos baldios a espaços que estão ameaçados de extinção parece fazer uma referência irônica à estrutura dos guias turísticos – no lugar de apresentar pontos considerados importantes pelo meio institucional, este exemplo indica aos seus leitores terrenos que apresentam diversas semelhanças em diferentes partes do mundo e que são tidos como espaços em desuso. Quando foi

entrevistada sobre seu projeto, a artista admitiu ter se sentido fortemente atraída pelos descampados ao compreender que estes espaços apresentavam certa melancolia frente à velocidade e eficiência da cidade. Quando escolheu um tema de pesquisa que, num primeiro momento parece ser bastante incomum, Almarcegui colocou em perspectiva aspectos pouco divulgados de São Paulo. Para ela, os terrenos baldios foram capazes de revelar aspectos da cidade, mas sob o que considerou ser a sua *imagem invertida*: “quer dizer que há processos que a cidade esconde, mas que nesses lugares se tornam mais evidentes. Nos confrontamos verdadeiramente com a cidade diante dos terrenos baldios”²² (ALMARCEGUI apud OLIVA, 2006).

Quando transitou por ruelas mal sinalizadas e esquinas desertas de São Paulo, a artista espanhola sentiu como se estivesse entrando por lugares distantes de serem associados como importantes pontos de referência. Os terrenos baldios permanecem à margem das expectativas ligadas às instituições de turismo, mas também parecem ser pouco discutidos pela própria estrutura da cidade. Em certa medida, pareceu a Almarcegui que os descampados eram incapazes de reproduzir as qualidades comumente associadas a uma grande metrópole, e

22

Tradução livre: “Es decir que hay procesos que la ciudad esconde, mas que en los descampados son muy evidentes. Uno se confronta con la ciudad en los descampados”.

que por isso, não receberiam qualquer tipo de destaque nos meios de comunicação. Se pensarmos sob essa perspectiva, talvez possamos assumir que o real interesse da artista estivesse mais próximo de investigar os discursos emitidos pelo meio urbano do que em estudar os detalhes físicos registrados por suas fotografias.

Ao abrir a página 41 do *Guia do Centro De* , o leitor encontrará o trecho de um cartograma dobrado (Figuras 37 e 38). O desenho contido em seu interior mostra veias, dentes, e órgãos mutilados que se entrelaçam, procurando ajustar suas estruturas umas às outras. Em meio a diferentes camadas, também é possível perceber números e indicações que se confundem à sobreposição dos corpos. A produção deste desenho estava interessada em investigar sobre o poder de atração gerado pelos bairros centrais de uma cidade sobre os seus entornos. Para a sua realização, foi utilizado um mapa digital do bairro Kobrasol como base, região localizada em São José, no Estado de Santa Catarina. Durante muitos anos, esse foi um elo entre meu local de trabalho, que ficava em Florianópolis, e minha antiga moradia, em São José (cf. *Guia de viagem*). Pela proximidade com a capital, São José se tornou um local de descanso para onde trabalhadores retornavam após

cumprir suas jornadas, tendo sido compreendida ao longo de muitos anos como uma cidade-dormitório.

Para ser associado a um termo como esse, uma cidade não pode possuir capacidade de empregar e fixar sua população, de forma que muitos dos moradores sejam forçados a se deslocar diariamente para a cidade mais próxima (em geral uma capital) em busca de empregos ou em ordem de realizar as suas profissões com maior facilidade. Sabendo dessas características, enquanto planejava a composição da cartografia citada anteriormente, pensava também no poder exercido pelas fronteiras do meio bidimensional e em suas repercussões sobre as vidas dos moradores de São José e Florianópolis. Os critérios adotados para definir uma região enquanto o *centro* ou *subúrbio* me pareceram, então, ser tão ambíguos quanto à noção de *kardo* discutida pelo filósofo Agamben: como linhas delicadas e severas, capazes de determinar a ordem de seus territórios assim como os destinos das populações vinculadas às suas estruturas. Linhas estas que, em muitos momentos estão distantes das reais necessidades reivindicadas pelos dos moradores de seus bairros, ainda que sejam eles os responsáveis por definir o ritmo e a rotina do meio urbano.

Quando pensa nos lugares que exercem grande poder sobre seus arredores, Barbosa acredita que as suas

representações sejam capazes de seduzir moradores e visitantes. Para o autor, o verdadeiro espaço em suspensão não é aquele que está fora das recomendações de viagem ou pouco divulgado pelos meios de comunicação, mas sim, o que nega as suas contradições mais profundas, enquanto apresenta suas qualidades em forma de espetáculo. Trata-se da representação do espaço do outro sem o real interesse na presença do outro (BARBOSA, 2001, p. 58).

No princípio de sua elaboração, o *Guia do Centro De* estava interessado pela representação da paisagem comumente associada a livretos voltados para o turismo. Ao escolher determinadas imagens em decorrência de outras, entretanto, o guia selecionava não apenas espaços, mas também os pontos de vista determinados pelos eixos de sua publicação. A imagem, *guia* de si mesma, possui repercussões que ultrapassam seus objetos de estudo — além de fazer referência àqueles elementos presentes na composição, também é capaz de evocar os métodos adotados em sua elaboração, as trajetórias pessoais ligadas a seus artistas e também aos laços afetivos que eles estipularam ao longo da vida. Pensando por este ponto de vista, talvez não existam grandes distâncias entre os lugares que percorremos com os olhos e aqueles que percorremos com os pés – em ambos os casos, estão traçadas fronteiras estruturantes,

moldando parte da subjetividade daqueles que as observam através de suas demarcações. Neste sentido, o guia compreendeu na busca por um destino certo um desejo de ordem capaz de alcançar também os afetos dos seus leitores.

Ao abrir a página 37 do *Guia de Centro De* , o leitor se depara com a propaganda de um refrigerador fabricado pela marca Brastemp, um modelo que foi vendido no Brasil durante os anos 1960 (Figura 39). Na parte inferior desse anúncio, é possível perceber uma descrição minuciosa de algumas das suas qualidades, como sua função de degelo, suas duas portas magnéticas e sua capacidade de armazenamento. Além do texto descritivo, existe também uma imagem construída com o intuito de apresentar o produto ao consumidor, onde, com suas duas portas abertas, o eletrodoméstico exibe grande fartura de alimentos de todos os tipos. É possível notar que o refrigerador atua como elemento de destaque nessa imagem graças a algumas estratégias compositivas: o contraste de sua tonalidade em relação ao fundo o torna rapidamente reconhecível; o formato longilíneo de sua estrutura quase atinge os limites da parte superior da imagem; enquanto sua posição central o torna um alvo fácil para o olhar. O eletrodoméstico também funciona como estrutura divisora para duas personagens da imagem, duas mulheres, que possuem

representações bastante distintas. Ao voltar seu o olhar para o lado direito, o consumidor encontra uma das figuras que se aproveita do frescor vindo das portas abertas da geladeira enquanto bebe um refresco de forma relaxada – seu corpo é retratado de forma forte e saudável, e não por acaso, possui uma silhueta praticamente do mesmo tamanho da nova aquisição da casa. A personagem do lado esquerdo, por outro lado, possui menos destaque nesta composição — ela está afastada e sorri de forma tímida enquanto organiza as compras do lar.

Essa propaganda foi encontrada em uma revista *Casa e Jardim* (1962). A revista possui o intuito de sugerir soluções técnicas na construção de casas, mas também oferece dicas para decoração e distribuição dos móveis. É um tanto estranho admitir que, num primeiro momento, o que chamou minha atenção nessa imagem publicitária não foi o contraste entre a representação dessas duas personagens, mas sim, a antiga logomarca da Brastemp — um pequeno esquimó, que tempos atrás também puxara seu trenó na geladeira de minha avó paterna. Minha avó, mulher negra, que obviamente muito mais se pareceria com a mulher do lado esquerdo, era, em realidade, a dona de sua própria geladeira. Quando cheguei em casa, destaquei a imagem da revista e a coleí na parede ao lado de outras referências que inspiravam esta presente pesquisa.

Notei que ela permanecia ali enquanto outros recortes eram substituídos ao longo do tempo. Inicialmente, não pareceu fazer muito sentido produzir mapas e guias enquanto olhava para duas mulheres separadas por um eletrodoméstico.

Por sua tipografia e diagramação, seria possível fazer um paralelo entre a campanha do refrigerador proposta pela Brastemp e as propagandas realizadas nos Estados Unidos durante os anos 1950. Em um período que sucedeu os horrores da Segunda Guerra Mundial, a invenção da bomba de hidrogênio e a competição entre potências armamentistas, a cultura norte-americana voltou grande parte de seus investimentos para os meios de comunicação, através dos quais eram divulgadas as maravilhosas possibilidades de uma nova forma de vida. Além dos efeitos na economia, a guerra também gerou mudanças drásticas na organização espacial do país, que teve milhares de famílias deslocadas dos centros urbanos em direção às periferias ao buscar por novos lares e empregos que as sustentassem. Além da dificuldade em arranjar novas formas de moradia, esses grupos deveriam também corresponder a uma série de demandas propostas pelo novo momento econômico do país, mais colorido, mas também muito mais relacionado ao consumo. As imagens que antes recomendavam racionamento de alimentos e alertavam sobre os perigos da guerra, passariam

a bombardear seus observadores com ofertas de novos sofás, vestidos, fogões, torradeiras e uma série de outros lançamentos. Entre 1945 e 1955, os estado-unidenses foram os responsáveis por comprar cerca de 75% de todos os eletrodomésticos fabricados no mundo.

Em algumas propagandas americanas é possível perceber composições que se assemelham àquelas divulgada pela Brastemp no Brasil (Figuras 40 e 41). Se pensamos sobre a composição de ambas as imagens, é possível perceber que nos dois casos existe um forte interesse em criar no consumidor um desejo não só atrelado à posse de um objeto, mas também de um estilo de vida – como uma promessa de vida muito distante dos horrores provocados pela guerra. Teriam sido imagens como estas que fariam com que pensadores como James Baldwin²³ afirmasse: “desconfio que essas histórias são criadas para nos tranquilizar de que nenhum massacre foi cometido. Foi dessa forma que fizemos massacres virarem lendas.” (BALDWIN apud PECK, 2017).

23

James Baldwin foi romancista, poeta, dramaturgo e crítico social norte-americano nascido em 1924 e falecido em 1987. Exponente literário no cenário norte-americano, foi reconhecido nacional e internacionalmente através de seus romances, ensaios e embates sociais envolvendo temas relacionados a identidade, sexualidade e direitos humanos em sua assumida luta contra o racismo e o preconceito na cultura da sociedade de seu tempo.

Quando descreve os percursos do personagem K. em sua obra, Kafka aponta a maneira como o personagem se sentia atraído pela misteriosa construção do castelo e almejava incansavelmente alcançar a sua estrutura. Por entre suas perambulações, o agrimensor conversava com outros personagens da trama e recolhia possíveis pistas sobre como trajetos que pudessem levá-lo até o castelo ou detalhes que esclarecessem sobre seu interior. Quanto mais interagia com os outros moradores, mais o personagem percebia as influências que esta construção exercia na organização da aldeia – ainda que não soubessem informações precisas com relação ao castelo, percebiam que as fronteiras determinadas por sua estrutura perpassavam de maneira contundente os seus quotidianos e os laços que estabeleciam entre si. Sem um limite explícito para a delimitação das fronteiras entre o castelo e a aldeia, cabia aos próprios moradores monitorar as suas relações e determinar os seus espaços dentro da comunidade. Neste contexto, o agrimensor, personagem que originalmente possuía a função de estipular limites orientadores para o espaço, se percebe repentinamente obstinado pelas rotas imprecisas de uma imagem.

Ao pensar na jornada exercida por K., Agamgen enxerga ainda, uma outra possibilidade interpretativa associada ao termo *kardo*:

Kardo não é somente um termo de agrimensura, significa também a junta da porta. ‘A junta’, segundo reza uma etimologia de Isiodoro, ‘é o lugar em que o batente [*ostium*] gira e se move, e chama-se assim do termo grego para o coração [*apo tes kardias*], porque tal como o coração do homem governa todas as coisas, assim a junta regula e move a porta.(AGAMBEN, 2010, p. 49).

Talvez no coração de K. os limites da terra e os de seus desejos estejam profundamente vinculados, tornando-se um só. O castelo seria para ele como um chamado, um *eixo* capaz de determinar não só a sua relação com o espaço que o circunda, mas também os vínculos que ele estabeleceria com todos aqueles que o cercam. Na indefinição provocada pela imagem nebulosa de um castelo, K. descobriu um caráter de dualidade entre a opressão e a esperança de talvez fazer parte da sua constituição. Mais do que criar normatividades para o espaço, esse *guia*, esse *centro*, criou também horizontes inatingíveis para os seus desejos.

Na Figura 41 está o trecho de um cartograma. Nele, uma imagem feita de vísceras mostra uma série de órgãos que se confundem e se sobrepõem. Esta imagem, feita a partir de um mapa da cidade de Belo Horizonte, apresentava ao turista um local importante, um destino para seus percursos. De imagem turva e atraente, tal qual àquela de um castelo visto por entre a penumbra, este ponto permanece oscilante, sem revelar àqueles que o procuram sua verdadeira identidade. Se o agrimensor descrito por Kafka tivesse recebido oficialmente a missão de delimitar o terreno ao qual o castelo pertence, se tivesse conseguido se aproximar de suas dependências, é bastante provável que não conseguiria realizar tal tarefa, pois leva o castelo consigo aonde quer que vá assim como a aldeia que o circunda, e deles não se pode separar.

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, G. "K". In: _____. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

ALMARCEGUI, Lara. *Guia de terrenos baldios de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006.

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999.

ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BARBOSA, Ycarim Melgaço. *O despertar do turismo: um olhar crítico sobre os não-lugares*. São Paulo: Aleph, 2001.

BARTHES, Roland. As pranchas da enciclopédia. In: _____. *Novos ensaios críticos*. São Paulo: Cultrix, 1974.

BAY (pseud. Juan Basilio Gomez). *El Dibujo a la pluma*. 2 ed. Barcelona: L.E.D.A. Las Ediciones de Arte, 1959.

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento*. De Gutenberg a Diderot. RJ: Zahar, 2003.

BRUSCKY, Paulo. *Bruscky Invent's*. Recife: edição do autor. 198-.

CADÔR, Amir Brito. *Enciclopedismo em livros de artista: um manual de construção da Enciclopédia Visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CHAVES, Raimond. *Entrevista a Raimond Chaves, 2002*. Disponível em: <<http://www.universes-in-universe.de/columna/col63/entrevista.htm>>. Acesso em: set. 2018.

CISNE, Rebecca e GASTAL, Suzana. *Turismo e sua história: discutindo periodizações*. In: Anais do VI Seminário de Pesquisa em Turismo do Mercosul. Caxias do sul: Universidade de Caxias do sul, 2010.

CORRÊA, Walmor; CARVALHO, Christian. *Unheimlich: imaginário popular brasileiro*. Porto Alegre: [Ed. do Autor], 2006.

CRONING, Michael. *Across the Lines: Travel, Language and Translation*. Cork: Cork University Press, 2000.

DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean Le Rond. *Encyclopedie, ou, dictionnaire raisonné des sciences , des arts et des métiers*. A Paris: Chez Briasson ...: Chez David ...: Chez Le Breton ...: Chez Durand ..., 1751-1780.

DIDEROT, Denis; D’ALEMBERT, Jean Le Rond. *Enciclopédia ou dicionário racionado das ciências, das artes e dos ofícios*. São Paulo: Unesp, 1989.

DIEL, Maria do Céu. “Conversações com imagens”. In: *Diálogos com a arte*. Campinas: Império do Livro, 2010.

Diel, Maria do Céu. “Escrever pelas imagens”. In: *Linha: Escritos sobre a imagem*. Campinas: Império do Livro, 2012.

ECO, Umberto. “Os castelos encantados”. In:_____. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FLUDD, Robert. *triusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica, atque technica Historia*, 1618. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/360081160/Robert-Fludd-Utriusque-Cosmi-Majoris-Scilicet-Et-Minoris-V1-p26>>. Acesso em: nov. 2018.

GODWIN, Godwin, *Robert Flud*, Editorial Swan, 1987.

GODWIN, Jocelyn. *Macrocosmos, microcosmos y medicina: Los mundos de Robert Fludd*. Girona: Atlanta, 2018.

GOMBRICH, Ernst Hans. Instruções pictóricas. In:_____. *Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

HALL, Stephen S. “Mercator”. In: HARMON, Katharine, *You are here; personal geographies*. Princeton Architectural Press, 2004.

HASSAN, F. Imperialist appropriations of Egyptian obelisks. In: JEFFREYS, D., (ed.) *Views of Ancient Egypt: Imperialism, Colonialism and Modern Appropriations*. Walnut Creek: Left Coast Press, 2003.

HEIMANN, Jim. *The 1950's In: The Golden Age of Advertising – the 50's*. Köln: Taschen, 2005.

ISALSKA, Anita. *A curiosa história das renomadas estrelas Michelin na gastronomia*, 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/vert-tra-46447728>>.

JACKSON, John Brinckerhoff. *Las carreteras forman parte del paisaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2011.

KAFKA, Franz. *O castelo*. São Paulo: Companhia de bolso, 2008.

KENTRIDGE, William. *Peripheral Thinking*. Connecticut: Yale University Art Gallery, Louisiana Museum for Modern Art ,2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=79FuROwzRvs>>. Acesso em: set. 2018.

MANGUEL, Alberto e GUADALUPI, Gianni. *Dicionário dos lugares imaginários*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

MORO RODRÍGUEZ, Felipe Ramón. *Palavra e imagem: o fascismo da língua e a pichação*. Disponível em: <<http://>

www.artcontexto.com.br/artigo-edicao12_felipe-ramon.html> Acesso em: 2 de nov. de 2018.

NETO, Gabriel Trajan (ed). *Como fotografar a natureza*. Rio de Janeiro:Rio Gráfica ae Editora S/A, 1981.

OLIVA, Fernando. *Os terrenos baldios de Lara Almarcegui*. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/001080.html>>. Acesso em: nov. 2018.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Rio Grande do Sul: L&PM, 2009.

POMBO, Olga. Para uma história da ideia de enciclopédia. Alguns exemplos. In: POMBO, Olga; GUERREIRO, Antônio; ALEXANDRE, Antônio Franco (ed). *Enciclopédia e Hipertexto*. Lisboa: Duarte Reis, 2006. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/>>. Acesso em: abril. 2019.

RAMOS, Paula. O Estranho Assimilado. Processos cartográficos na Poética de Walmor Corrêa In: RAMOS, P. V. e outros (Org.). *Walmor Corrêa: O estranho assimilado*. 1. ed. Porto Alegre: Dux Produções, 2015.

RIBEIRO, Ana Elisa. *Álbum*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

SCHUMACHER, Helene. *Inside the world of instruction manuals*. Disponível em: <<http://www.bbc.com/future/story/20180403-inside-the-world-of-instruction-manuals>> Acesso em nov. 2018.

TREVISAN, Rosana (coord. ed.). *Michaelis: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015.

VASCONCELOS, Adirson. *A mudança da capital*. Brasília: Independência, 1978.

WALLIS, Clarrie. Richard Long: Heaven and Earth, exhibition catalogue, London: Tate Britain, 2009.

YATES, *Robert Fludd y la época de Jacobo I*, Revista *El Paseante* n° 4 1986 págs. 120-134

FILMOGRAFIA:

CIDADÃO KANE. Direção: Orson Welles. Estados Unidos: RKO Rádio Pictures, 1941. DVD (119 min), colorido, legendas em português. Tradução de *Citizen Kane*.

EU NÃO SOU SEU NEGRO. Direção: Raoul Peck. Estados Unidos, França, Bélgica: Imovision, 2017. DVD (94 min), colorido, legendas em português. Tradução de *I am not your negro*.

KAFKA. Direção: Steven Soderbergh. Estados Unidos, França: Miramax Films, 1991. DVD (94 min), colorido, legendas em português.

